

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Михаил Эпштейн



ИРОНИЯ
ИДЕАЛА

Парадоксы русской литературы

Научное приложение. Вып. CXXXVIII

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Михаил Эпштейн

ИРОНИЯ ИДЕАЛА
Парадоксы русской литературы

Москва
Новое литературное обозрение
2015

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2=411.2)-11
Э73

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. СXXXVIII

Эпштейн, М.

Э73 Ирония идеала: парадоксы русской литературы / Михаил Эпштейн. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — 385 с.

ISBN 978-5-4448-0254-0

Русская литература склонна противоречить сама себе. Книга известного литературоведа и культуролога Михаила Эпштейна рассматривает парадоксы русской литературы: святость маленького человека и демонизм державной власти, смыслонаполненность молчания и немоту слова, Эдипов комплекс советской цивилизации и странный симбиоз образов воина и сновидца. В книге прослеживаются «проклятые вопросы» русской литературы, впадающей в крайности юродства и бесовства и вместе с тем мучительно ищущей Целого. Исследуется особая диалектика самоотрицания и саморазрушения, свойственная и отдельным авторам, и литературным эпохам и направлениям. Устремление к идеалу и гармонии обнаруживает свою трагическую или ироническую изнанку, величественное и титаническое — демонические черты, а низкое и малое — способность к духовному подвижничеству. Автор рассматривает русскую литературу от А. Пушкина и Н. Гоголя через А. Платонова и В. Набокова до Д. Пригова и В. Сорокина — как единый текст, где во все новых образах варьируются устойчивые мотивы. Их диапазон охватывает основные культурные универсалии: бытие и ничто, величие и смирение, речь и безмолвие, разум и безумие. Динамика литературы раскрывается в ее сверхнапряженной парадоксальности, в прямом сопряжении смысловых полюсов.

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2=411.2)-11

© Эпштейн М. 2015

© ООО «Новое литературное обозрение». 2015

ПРЕДИСЛОВИЕ

Трудно найти культуру, внутренне более противоречивую и склонную к самоотрицанию, чем русская. Это культура парадоксов, выражающих ее двойственную, условно говоря, западно-восточную идентичность. С одной стороны, она тяготеет к позитивным ценностям Запада, к общественному и техническому прогрессу, ко всем материально выраженным формам цивилизации. С другой стороны, усваивая эти формы, она подвергает их сомнению и время от времени разрушает, впадая в нигилизм радикального толка, обращенный против ценностей разума, красоты, свободы, полезности, упорядоченности. Отсюда склонность возводить идола и безжалостно их сокрушать, «сжигать все, чему поклонялся», и «поклоняться всему, что сжигал».

«Парадокс» — это ситуация или высказывание, которые, следуя собственной логике, неожиданно вступают в противоречие с собой, опровергают собственные предпосылки, разрушают свои основания. Помимо этого международного термина, в русском языке есть и разговорные слова, выражающие опыт превратности бытия: «выверт», «выкрутас», «надрыв», «надлом»... То же самое обозначается фразеологизмами и поговорками: «выворачивать наизнанку», «наступить на грабли», «за что боролись, на то и напоролись». Это очень характерный для России переход от тезиса к антитезису. Такая диалектика имеет мало общего с гегелевской или марксовской, когда предполагается снятие тезиса и антитезиса в синтезе, единство и борьба противоположностей. Это скорее такое возрастание и усиление тезиса, доведение его до чрезмерности,

когда он превращается в свой собственный антитезис и начинает себя отрицать. Подобную диалектику можно назвать иронической, поскольку она возвращается к исходному тезису, но уже со знаком минус. По остроумному замечанию Андрея Белого, господство материализма в СССР привело к упразднению материи. Точно так же утверждение социализма привело к истреблению целых сословий и разрушению социальных, профессиональных, семейных связей. Стремление к самым высоким идеалам: свободы, добра, величия, разума, гармонии, счастья — все это обнаруживает свою изнанку, оборачивается страданием, нищетой, рабством, абсурдом. Русская литература, как и русская история, полна таких неожиданных вывертов — и пафоса трагической иронии.

Склонность к парадоксу присуща и крупнейшим представителям русской культуры. Когда я преподаю курсы по русской литературе и интеллектуальной истории в университетах США и Англии, студентов больше всего поражают не те или иные направления мысли, а отношение авторов к собственным идеям и устремлениям. Их удивляет, что:

— Петр Чаадаев был одновременно отцом и западничества и славянофильства: в своей «Апологии сумасшедшего» он превращает смысл первого «Философического письма» и превозносит как залог грядущего величия России ничтожество ее прошедшего и настоящего;

— Николай Гоголь вытравляет из себя художественный дар и «кощунственный» смех и сжигает свой заветный труд, второй том «Мертвых душ»;

— Виссарион Белинский отрекается от своего гегельянского примирения с действительностью и готов «по-маратовски», огнем и мечом истребить одну часть человечества ради счастья другой¹;

— Федор Достоевский устами одного героя тончайше глумится над своими же идеалами, провозглашенными другим, и наделяет одинаковой силой голоса «за» и «против»;

— Лев Толстой отрекается от своих величайших художественных творений ради крестьянской правды и опрощения;

¹ Белинский признавался в письме к В.П. Боткину: «Год назад я думал диаметрально противоположно тому, как думаю теперь... Я теперешний болезненно ненавижу себя прошедшего, и если бы имел силу и власть, — то горе бы тем, которые теперь — то, чем я был назад тому год» (1 марта 1841г.) — http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_3900.shtml.

— Владимир Соловьев в предсмертной «Повести об Антихристе» выставляет в ироническом и демоническом виде те заветные идеи, которым посвятил свою жизнь пророка-мыслителя: всеединство, универсализм, экуменизм, теократию, объединение церквей;

— Василий Розанов совмещает в себе юдофила и юдофоба, ревностно выступает и за левых, и за правых, борется с христианством и умирает причастником Христовых тайн;

— Александр Блок, рыцарь Прекрасной Дамы и Вечной Женственности, карнавалю предстает ее в образе блудницы в «Балаганчике» и «Незнакомке»;

— Владимир Маяковский, поэт космически-трагедийный и мистериальный по складу своего дарования, в послереволюционные годы отдает себя на службу государственной пропаганде и «наступает на горло собственной песне»;

— Андрей Платонов, утопист, коммунист, технофил, создает глубочайшую антиутопию социалистического общества — царства пустоты и смерти;

— Даниил Андреев проповедует как религиозный идеал универсальное государство-церковь Розу Мира, которое прокладывает путь Антихристу;

— Анна Ахматова так отозвалась об одной из работ Осипа Мандельштама: «...Статья по благородности превосходна, но в ней Мандельштам восстает прежде всего на самого же себя, на то, что он сам делал, и больше всех. То же с ним было, когда он восстал на себя же, защищая чистоту русского языка от всяких вторжений других слов, восстал на свою же теорию, идею об итальянских звуках и словах в русском языке... Трудно будет его биографу разобраться во всем этом, если он не будет знать этого его свойства — с чистейшим благородством восстать на то, чем он сам занимался или что было его идеей»¹.

Русским писателям и мыслителям был в высшей степени свойствен жест сознательный или бессознательный иронии, опрокидывающей то, что создавалось веками и десятилетиями напряженного труда, — решительность самоотрицания.

Книга посвящена парадоксам русской литературы, но многие ее обобщения распространяются на культуру в целом, поскольку

¹ Дневник Павла Лукницкого, запись от 8.07.1926. <http://www.litmir.net/br/?b=62792&p=89>.

и в XIX, и в XX веке она оставалась по преимуществу литературной, словесной. Русская культура, как известно, отмечена дуализмом своих ценностных установок, о чем писали и мыслители начала XX века (Н. Бердяев, Д. Мережковский, С. Аскольдов), и ученые-гуманитарии конца века (Ю. Лотман, Б. Успенский, С. Аверинцев). По известному определению Юрия Лотмана и Бориса Успенского, «специфической чертой русской культуры... является ее принципиальная полярность, выражающаяся в дуальной природе ее структуры. Основные культурные ценности (идеологические, политические, религиозные) в системе русского средневековья располагаются в двуполюсном ценностном поле, разделенном резкой чертой и лишенном нейтральной аксиологической зоны»¹. Так, для православия загробный мир разделен на ад и рай, тогда как в католических представлениях между ними помещается еще третье пространство — чистилище, куда попадают души и не всецело праведных, и не совсем грешных людей, а тех, кто вел себя по обычным, человеческим меркам и потому, выдержав очистительное испытание, может удостоиться спасения. «Тем самым в реальной жизни западного средневековья оказывается возможной широкая полоса нейтрального поведения, нейтральных общественных институтов, которые не являются ни “святыми”, ни “грешными”, ни “государственными”, ни “антигосударственными”, ни хорошими, ни плохими»².

Если нейтральная зона не укрепилась в культуре, то ее начинает бросать из крайности в крайность, из благочестия в безбожие, из аскетизма в разгул. Бинарность ведет к переворотам, к «вращательной» модели развития, где противоположности стремительно меняются местами, но не происходит постепенной эволюции. Все крайности заострены: Бог и дьявол, святость и грех, духовное и плотское, религия и атеизм, христианство и язычество, Богочеловек и Человекобог, государство и личность, власть и анархия... Даже когда русская культура предпринимает попытку соединить свои полюса, это осуществляется путем не эволюционного их опосредования, но прямого сопряжения, как в образах «слишком широкого» человека у Достоевского, который одновременно созерцает нижнюю и верхнюю бездны, идеал содома и идеал Мадонны.

¹ Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Успенский Б.А. Избранные труды. М.: Гнозис, 1994. С. 220.

² Там же. С. 220.

Освоенный русской культурой способ работы с этими оппозициями состоит в их «выверте» и «перевороте»: высокое и величественное обнаруживает в себе демонические черты, а низкое и малое — черты духовного подвижничества. Динамика культуры осуществляется в ее сверхнапряженной парадоксальности. Если величайший из русских царей Петр, да и сама Россия, приобретают демонические черты в изображении Пушкина и Гоголя, то наименьший из маленьких людей, Башмачкин как литературный тип проходит эволюцию до князя Мышкина, самого возвышенного из образов русской литературы.

Эта модель иронического «обращения» противоположностей позволяет проникнуть в устойчивые структурные особенности русской культуры, которые воспроизводятся на разных ее исторических этапах: досоветском, советском и постсоветском.

* * *

Я глубоко благодарен Марианне Таймановой (Даремский университет) за ее щедрую всестороннюю помощь в работе над этой книгой.

Раздел 1

**Титаническое и демоническое.
Наследники Фауста**

ФАУСТ И ПЕТР НА БЕРЕГУ МОРЯ: ОТ ГЕТЕ К ПУШКИНУ

1. Компаративистика и типология

В момент своего зарождения, в середине XIX века, сравнительно-исторический метод был направлен против романтической эстетики, для которой главным было проникновение в творческий дух произведения, его своеобразие и неповторимость личности автора. Новизна и ценность сравнительной методологии состояли в том, что была открыта зависимость произведения от литературной среды и влияний. Художник, еще недавно представавший свободным гением, теперь стал рассматриваться как посредник в обмене сюжетами, образами, идей, переходящих из одной литературы в другую.

Однако последовательное применение этого метода, трактующего литературу не как плод органического творчества, а как среду культурного общения, в конце концов стало тормозить развитие литературоведения¹. По справедливому замечанию Д. Дюришина, «второстепенные писатели с контактно-генетической точки зрения часто гораздо более показательны, чем первостепенные, потому что они осуществляют преемственность межлитературных ценностей более прямолинейно»².

В поисках новой методики, способной дать анализ художественно-первородных явлений, сравнительное литературоведение было вынуждено отказаться от приоритета «влияний и заимствований» и обратиться вновь к изучению творческой, самобытной природы сравниваемых произведений. Так возникла и стремительно стала расширяться область *типологических* исследований, предмет которых — связь литературных явлений, образовавшаяся не в результате их прямого взаимодействия, а в ходе параллельного, самостоятельного развития. Пользуясь понятиями Лейбница,

¹ О кризисе в компаративистике, об изъянах этого метода см.: *Wellek Rene. Concepts of Criticism. New Haven, 1965. P. 282—295; Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979. С. 66—67, 101, 137, 185 и др.*

² *Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979. С. 212.*

можно сказать, что с типологической точки зрения художественные миры — это замкнутые монады, которые не сообщаются между собой посредством окон и дверей, но покоятся на общем фундаменте и соотносятся в строе «предустановленной гармонии».

Таким образом, во второй половине XX века сравнительно-исторический метод переживает глубокое обновление. Один из путей развития компаративистики состоит в том, чтобы вернуться к темам, уже изученным в плане контактных взаимодействий, и придать им новую глубину в свете типологических сопоставлений. При этом чем крупнее художественное явление, тем менее оно подчинено внешним влияниям и, следовательно, тем более требует типологического подхода.

Поэтому нуждается в пересмотре тема «Пушкин и Гете», уже достаточно изученная в плане литературных влияний. В книге В.А. Розова «Пушкин и Гете», в исследованиях В. Жирмунского, Д. Благого и других российских ученых выявлены все сколько-нибудь значительные реминисценции гетевских образов и мотивов в творчестве Пушкина. Новые факты в этой области вряд ли предстоит открыть. Тем насущнее задача типологического сопоставления двух художественных миров. Показательно, что ни в одном сравнительном исследовании — даже в книге В. Розова, вызывавшей справедливые нарекания за то, что почти весь Пушкин выводится из Гете, — не находится места величайшему пушкинскому созданию — «Медному всаднику». В самом деле, поэма не содержит явных интертекстов или реминисценций, позволяющих сопоставить ее с каким-либо гетевским произведением. Тем не менее типологический анализ дает возможность обнаружить то, мимо чего проходила контактная методология. Между «Медным всадником», написанным в 1833 году, и второй частью «Фауста», законченной в 1831-м и впервые опубликованной в 1833 году, при полном отсутствии влияний, заимствований, полемики и т.п., есть глубокая соотносимость и противопоставленность в системе *художественной метафизики*.

2. Труд и стихия

После всех неутомимых исканий, приближаясь к жизненному пределу, гетевский Фауст замыслил расширить прибрежные земли, отвоєвая шаг за шагом морское дно у волн. Фауст приходит к мюрю как воплощению столь же зыбкой и таинственной стихии,

что и воздух, только поддающейся труду и покорению. Напомним, что в конце третьего акта второй части «Фауста» герой уносится ввысь, на небо, а в начале четвертого акта спускается из тучи на горный хребет, откуда озирает морскую даль. Море заступает место неба по мере того, как мечта, уводившая Фауста за красотой в даль времен и пространств и наконец растаявшая с исчезновением Елены, сменяется порывом к созиданию. На соблазнительные предложения Мефистофеля устроить жизнь во дворце, предаться наслаждению среди «жен прекрасных» Фауст тоже отвечает отказом. «Пышный и красивый» парк, «прямые аллеи», «луга, как бархат» — все это, увлекавшее его в пору любви к Маргарите, весь этот льнувший и нежащий мир природы кажется ему «противным, хоть и модным». Земля посреди земли, успокоенная и самодостаточная, ему не нужна, но и небо ему не нужно. «Смотри, как близко к небу ты забрался», — подтрунивает Мефистофель над его нежеланием найти земной покой, на что Фауст отвечает: «Довольно места для великих дел И на земле: зачем бежать отсюда? Вперед же смело!»¹. Но куда же — не прирастая к земле, но и не отрываясь от нее — может двигаться Фауст, где эта волшебная стихия, которая на земле — но не земля, которая своей неуловимой переливчатостью подобна небу — но не на небе? Взор Фауста устремляется к морю. Здесь, и только здесь может осуществиться его последний жизненный девиз: «Мне дело — все!». Не земное наслаждение, не воздушная мечта, но труд — вот отныне его стремление. Вода есть промежуточная стихия между небом и землей, обладающая податливостью воздуха и вместе с тем упругостью почвы. Вот почему на берегу моря суждено свершиться созидательной воле Фауста, стремящегося низвести небо на землю.

Труд есть придание формы нерасчлененному хаосу, и потому берег — граница между сушей и морем — является местом напряженного труда: здесь, перед зияющей далью и напором вольных стихий, вдохновляется человек на созидание:

Я с наслажденьем чувствую отвагу:
От берега бушующую влагу
Я отесню, предел ей проведу,
И сам в ее владенья я войду!

¹ Здесь и далее «Фауст» цитируется в основном по переводу Н. Холодковского, словесно близкому к оригиналу. Цитаты из перевода Б. Пастернака особо оговариваются в тексте статьи.

Эти строки гетевской драмы, наверное, столь же хорошо знакомы немецкому читателю и поднимают в нем такое же горделивое упоение властительным замыслом, повелевающим природе, как и знаменитые строки пушкинской поэмы — в русском читателе:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел.

Созидательная мысль Петра сродни созидательной воле Фауста — она осуществляет себя с твердостью камня (пётрос), с напористостью кулака (faust), внося дивный строй в бессмысленное бурление воды, ставя плотину — рукотворный берег, отвоеванный не морем у суши, но человеком у моря.

Два величайших произведения двух национальных гениев трактуют по-разному одну тему: сотворение твердой культуры из зыбкой стихии, власть и труд человека, преобразующие природу. Разве нельзя обратиться к Петру слова Мефистофеля:

С суровым взором и с тоской
Ты принял жребий чудный свой!
Здесь мудрый труд ты сотворил
И берег с морем примирил;
Твоих судов отсюда рать
Готово море принимать;
Здесь твой дворец стоит, отсель
Ты обнимаешь круг земель...

Разве нельзя пушкинскими стихами подвести итог царственному делу, начатому Фаустом:

Прошло сто лет, и юный град,
Полночных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво...
По оживленным берегам
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; корабли
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся...

Приведем на языке оригинала те гетевские строки (процитированные выше в точнейшем переводе Н. Холодковского), которые наиболее перекликаются с пушкинскими:

Vom Ufer nimmt, zu rascher Bahn.
So sprich, dass hier, hier vom Palast
Das Meer, die Schiffe willig an.
Dein Arm die ganze Welt umfasst!

Большинство слов этого отрывка находит прямое соответствие или отзвук во Вступлении к «Медному всаднику»: *das Ufer* — берег; *die Schiffe* — корабли; *der Palast* — дворец; *die ganze Welt* (весь мир) — «со всех концов земли»; *willig* (охотно, со рвением) — стремятся; *rascher* (быстрый, живой) — оживленным. Ср. также гетевское «*hier, hier vom...*» и пушкинское «отсель»; «*Dein Arm die ganze Welt umfasst*» (твоя рука объемлет весь мир) — «ногою твердой стать при море». Почти совпадают и синтаксические конструкции, употребляемые обоими поэтами для сопоставления двух состояний местности — до и после строительства: у Пушкина — «где прежде... ныне там...»; у Гете — «*hier stand... wo jetzt*» («тут стоял... где ныне...»). Впечатление сходства между двумя поэтическими текстами усиливается близостью их ритмической структуры (четырёхстопный ямб).

Это тематическое, местами почти текстуальное совпадение между гетевской драмой (четвертый и пятый акты второй части) и пушкинской поэмой, ранее, насколько нам известно, не прослеженное, тем более знаменательно, что не дает никаких оснований для установления исторического приоритета того или другого писателя. Нет данных, свидетельствующих о знакомстве Пушкина со второй частью произведения, первая часть которого его живо заинтересовала и вдохновила на создание «Сцены из Фауста» (1825). Кстати, если уж и говорить о приоритете в создании драматической ситуации — Фауст и море, то честь эта принадлежит Пушкину: в «Сцене из Фауста» герой явлен на морском берегу за несколько лет до того, как подобная «мизансцена» воплотилась в заключительных актах гетевского «Фауста» (1830—1831). Предположение о том, что «Медный всадник» писался в сознательной ориентации на Гете, еще более сомнительно, чем обратное предположение: что пушкинская «Сцена» дала Гете отправную точку для завершения

«Фауста»¹. Если спор между поэтами и имел место, то он гораздо глубже целенаправленной полемики: это спор художественных миросозерцаний и стоящих за ними культур.

Гете и Пушкин представляют собой сходные этапы в становлении двух литератур — когда из хаоса мыслей и чувств, обуревающих нацию, впервые рождается кристаллически стройная форма, способная служить вечным, классическим образцом. Тема обуздания взволнованной стихии потому так важна для обоих поэтов, что цель их собственных устремлений была столь же величава: «из тьмы лесов, из топи блат» еще не построенной культуры возвести «юный град», заложить основы самосознания нации, как образец духовного зодчества. Мироощущение Гете и Пушкина классично в том смысле, что и в истории, и в поэзии они более всего ценят момент вызревания формы из хаоса — подвиг объективного художества. Им чужды и романтические порывы в небеса, и реалистическое или натуралистическое прикичивание к земле — их радует море, самый податливый и прозрачный пластический материал, в котором отражается небо и которым пытается овладеть земля.

Любовь Гете и Пушкина к морю — требовательная, зодческая, даже инженерная в своей основе. Созидательная работа на берегу, построение искусственной преграды — это квинтэссенция духа Нового времени. Первообразом греческой классики — и техники — был корабль, бороздящий ясные южные моря. На кораблях ахейцы подплывали к Трое, на корабле Одиссей возвращался на Итаку. Корабль открыт движению волн и ветра, оживляется морской стихией. Другое дело — земляной вал или гранитный берег, который эту стихию обуздывает: не в объятия к ней бросаются, но надевают оковы, предполагая в ней буйный нор. Корабль — частица суши, доверенная воде; плотина — громада суши, стерегущая воду. Эллин отдавал себя во власть природы, европеец стал овладевать ею. Голландские дамбы (само это слово — голландское: *dam*), ограждающие часть страны от натиска водных стихий, — одно из первых и ярчайших свидетельств нового обращения человека с природой. Если южная, ренессансная Европа послала к неведомым землям многочисленные корабли (Колумб, Васко да Гама), то

¹ Эта гипотеза, отвергнутая в свое время С. Дурылиным и воскрешенная затем французским славистом А. Менье, остается, в сущности, столь же неопровержимой, как и недоказуемой. См.: *Алексеев М.П.* Заметки на полях. К «Сцене из Фауста» Пушкина // *Временник Пушкинской комиссии.* 1976. Л., 1979. С. 91—97.

Европа северная, мужающая в собственном суровом призвании, руками голландцев стала воздвигать земляные преграды, которые грекам показались бы нелепостью: ведь скалистые берега Эллады были надежно ограждены от набега волн.

Когда же камня нет в природе, когда берега топки и мшисты, тогда появляется человек-камень — Петр, строится город-камень — Петроград, с германским акцентом — Петербург. Петербургская тема в «Медном всаднике» имеет исторический корень в том же мире, откуда почерпнул завершительную идею для своего «Фауста» Гете. Голландия первой из европейских стран стала жить вопреки своему природному укладу: техника неизбежно возвысилась вследствие того, что почва была чересчур низка, вся страна лежала буквально под морем («Нидерланды» означает: «низменная страна»), приходилось самое изначальное — землю — воздвигать искусственно. В Голландию ездил учиться ремеслу Петр, и вряд ли можно с точностью оценить, какая доля этой выучки, какая толика нидерландского духа была замешена в градостроительный замысел Петра, приведший на топкую, болотистую низину тысячи людей — отвоевывать сушу у моря, строить дворцы на едва отжатой от влаги почве. Голландия — общая родина фаустовской и петровской идеи. Художественная тяга Гете и Пушкина к гармоническому переустройению хаоса, этот сродный обоим пафос и девиз: «Да умирится же с тобой И побежденная стихия» (Пушкин), «Разбушевавшуюся бездну Я б властно обуздать хотел» (Гете, перевод Б. Пастернака), — практически был предвосхищен голландскими умельцами, землестроителями, водоборцами, первый скромный опыт которых Гете хотел преподнести в идеальное поучение будущему, а Петр, воспетый Пушкиным, реально перенял и масштабно осуществил в русской истории.

3. «Медный всадник» как анти-«Фауст»

Общность двух произведений позволяет обнаружить их более существенные различия. Гете не менее, чем Пушкин, был осведомлен о тяжелых последствиях петербургского наводнения 1824 года и даже отнесся к ним более серьезно и философично, чем молодой русский поэт, слегка подтрунивавший из своего михайловского заточения над бедствием сославшей его столицы. Есть основание предположить, что именно это, по словам Гете, «великое бедствие» дало немецкому поэту творческий импульс для завершения

«Фауста» — подсказало мотив борьбы человека с морем. Б. Гейман в своей замечательной статье «Петербург в “Фаусте” Гете (к творческой истории 2-й части “Фауста”）」 даже приходит к выводу, что, «не будь Гете так потрясен известием о катастрофе в Петербурге, 2-я часть “Фауста”, возможно, осталась бы ненаписанной»¹. В таком случае тем более разительнее, что в сознании Гете петербургское наводнение претворяется в строительство города на берегу. То, что Гете во второй части «Фауста» и Пушкин в «Медном всаднике» обращаются к одному историческому явлению, еще резче выявляет разницу их художественных концепций.

«Медный всадник» *начинается* тем, чем, по сути, *завершается* «Фауст»: картиной прекрасного города, возникшего среди болот благодаря неимоверному труду и неисчислимым жертвам. В «Фаусте» представлен замысел и начало его исполнения, сам процесс труда; в «Медном всаднике» — результат. То, в чем Фауст находит «конечный вывод мудрости земной», — власть над природой, достигаемая каждодневной борьбой, — в «Медном всаднике» есть лишь данность, предшествующая главным событиям. Пушкин как бы допускает: пусть Фаустов труд тяжел, долог, но вот он увенчался успехом — там, где раньше гуляли волны, теперь гранит и мосты. Что же дальше? Пушкин отвечает, следуя исторической подсказке: наводнение. Если в «Фаусте» речь идет об *осушении* топей, то в «Медном всаднике» — о *затоплении* города. Стихия оказывается сильнее препон, поставленных человеком, — она перехлестывает через гранит, она рушит кров и приносит гибель тысячам людей. Раньше от этой стихии легко спасался убогий чухонец на бедном челне, — доверял ей, не ограждался — и мирно жил «на топких берегах». А теперь обитатели величественной столицы гибнут, поскольку роковая воля основателя противопоставила их стихии и повела с ней, выражаясь по-фаустовски, «на бой» («Лишь тот достоин жизни и свободы, Кто каждый день за них идет на бой!»).

Море принимает вызов: «Осада! приступ! злые волны...» Вот на чем делает ударение Пушкин — на попятном движении стихии, возвращающейся в свои законные, природой данные пределы. У Гете созидательная воля человека торжествует, у Пушкина она подвергается жесточайшему испытанию, обнаруживает свое несовершенство.

¹ Доклады и сообщения Филологического института. Вып. 2. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1950. С. 68.

Тут следует вспомнить, что и в пушкинской «Сцене из Фауста» (1825), хронологически предшествовавшей гетевским «береговым» сценам, заключается как бы заведомое опровержение их. Перед нами — скучающий Фауст, более далекий от желания остановить мгновение, чем когда-либо. Он, как и гетевский Фауст под конец жизни, разочарован во всех своих прежних исканиях: любви, славы, знания. Но разочарование не побуждает его противопоставить всем этим попыткам дарового (от мифистофелевских «щедрот») счастья каждодневное усилие и привычку труда, считать время и старание единственным средством достижения вечного блаженства. Нет, для пушкинского Фауста время и вечность существуют порознь: время бессмысленно, ибо разум судит обо всем с точки зрения вечности; вечность бессодержательна, ибо жизнь протекает только во времени, — остается скучать, старательно расточать время, тягостно ощущая дурную бесконечность впереди (в одном из «фаустовских» отрывков Пушкина: «Ведь мы играем не из денег, А только б вечность проводить!»). Труд есть приятие и оправдание всего разумного в преходящем, тогда как скука — ощущение бессмысленности всего конечного, притом что и бесконечное, вечное тоже недостижимо. Труд смиряется с необходимостью времени, постигает постепенность усилия, тогда как скука томится постепенностью и находит уладу в разрушении всех конечных вещей.

Вот почему Фауст трудящийся (гетевский) и Фауст скучающий (пушкинский) по-разному проявляют себя на берегу: если один воздвигает плотину с помощью Мефистофеля, то другой требует затопить корабль. Пушкинского Фауста забавляет то, как песчинка суши идет ко дну в океане вечности. Гетевский Фауст, напротив, строит земляной вал — сооружение, выполненное во времени, малыми человеческими силами, но достойное того, чтобы противостоять вечному океану. Наконец, пушкинский Петр строит гораздо более могучий — гранитный — вал, но волны перекатываются через него и несут гибель.

Заметим, что пушкинская тема в обоих случаях — не покорение, но *торжество* стихии: по призыву самого человека (Фауста) или наперекор его (Петра) вызову. Воды заливают сушу — будь то палуба корабля или целый город («по пояс в воду погружен»). Созидательному труду не суждено либо начаться — из-за всеразрушительной скуки, либо завершиться — из-за всеразрушительной стихии. В человеке или в природе вскрываются состояния, делающие труд невозможным, бесполезным. И ведь, по сути, вся

русская литература XIX века — вслед за Пушкиным — изображает условия, обесмысливающие труд. Условие это коренится либо в душе самого человека, который томится от жизни и не знает, что ему делать с собой; либо в обстоятельствах исторического бытия, которое угрожает труду природными бедствиями и народными бунтами. Когда русская литература изображает трудящегося, во всяком случае, деятельного, предприимчивого человека — будь то Чичиков, Штольц, Николай Ростов (в эпилоге «Войны и мира»), Разумихин или Лопухин, — то сама деятельность этих людей выступает как признак их ограниченности, непричастности к высшей правде. Видимо, скучающий Фауст и разбушевавшаяся Нева, эти пушкинские антитезы упоенному труду немецкого Фауста, не случайны для умонастроения русской литературы.

Во избежание чересчур расширительных толкований следует уточнить, о каком именно труде в данном случае идет речь. Одно дело — землеустроительная работа хозяйственных голландцев, вынужденных терпеть неблагоприятное расположение своей маленькой страны и приспособляться к своенравной природе, дабы выжить. Совсем другое дело — преобразовательная деятельность Петра, который хочет воздвигнуть на топком берегу новую столицу, созывая на гордый труд покорения стихии тысячи людей с равнины огромного государства.

Казалось бы, Петр, по словам Гете, всего лишь «захотел повторить во что бы то ни стало у устья Невы любезный ему по его юношеским впечатлениям Амстердам»¹. Но сама вторичность, «умышленность» этой затеи вынудила его пренебречь естественным долгом строителя: считаться с почвой, с основой. «Один старый моряк предостерегал его (Петра. — М.Э.) и заранее предсказывал, что население нового города через каждые семьдесят лет будет погибать от наводнения. Имелось там и одно старое дерево с явственными следами высокого стояния воды. Но все было тщетно — император упрямо стоял на своем и велел срубить дерево, чтобы оно не свидетельствовало против него. Согласитесь, что в этом образе действий такой мощной фигуры есть что-то загадочное...» (там же, с. 467—468). Строительство нового Амстердама лишено было той насущной необходимости, которая руководила голландцами в защите их низменной страны.

¹ Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.—Л.: Academia, 1934. С. 468. Ссылки на Эккермана дальше приводятся в тексте статьи по этому изданию.

Отсюда и та загадочность, которую ощущал Гете в деятельности и в самом характере Петра, определяя через него природу демонического (см.: там же, с. 569). Любопытно, что на вопрос Эккермана: «Не присущи ли демонические черты так же и Мефистофелю?» — Гете ответил: «Нет... Мефистофель — слишком отрицательное существо: демоническое же проявляется исключительно в положительной энергии» (там же, с. 567). *Демоничен не Мефистофель, исполненный жажды разрушения, а Фауст, строящий планы созидания.* Только его «положительная энергия» и может дать Мефистофелю силу как «отрицательному существу».

Правда, у Гете появляется чета стариков, чье патриархально-идиллическое счастье, да и сама жизнь разрушены наступательным прогрессом фаустовского труда. Это заставляет усомниться в его нравственной ценности. Но здесь разница с пушкинской поэмой выступает особенно зримо. Филемон и Бавкида прожили жизнь сполна, их, старцев, оттесняет молодое время, их гибель как бы предрешена естественным порядком вещей. Пушкинские Евгений и Параша — молоды, через них сама природа еще не успела достичь задуманной цели, их союз разрушен в самом начале. Удар, нанесенный государственной утопией семейной идиллии, тут приходится глубже — по самому основанию. Утрата — противоположное и болезненное, да и место ее в пушкинском повествовании иное, чем у Гете: не как предварение последним славным деяниям Фауста и его итоговой минуте, а как опровержение петровских свершений и вызов его памяти и памятнику — увековеченному мгновению. Филемон и Бавкида, Евгений и Параша — в обоих случаях именно супружество оказывается несовместимым с единоличной волей строителя, определяющей судьбы людей. Гибнет родовое — утверждается личное, гибнет частное — утверждается государственное, личность во главе государства, государство личности, власть «я». Но если последнее слово Пушкина — о погибшем Евгении, то последнее слово Гете — о восторжествовавшем Фаусте, не тихая печаль о бедном безумце, но громкое ликование о душе, обретшей бессмертие и высшую истину. Похожий сюжет развивается у Гете и Пушкина в противоположных направлениях: от жертвы и разрушения — к осмысленному и свыше оправданному деянию; от великого строительного свершения — к разрушению и жертве.

4. Демоническая ирония

До сих пор мы не учитывали еще одну существенную разницу: Филемон и Бавкида гибнут по вине строителей — Фауста и Мефистофеля; Параша, а вслед за ней и Евгений — по вине разбушевавшейся стихии. Петр, кажется, не несет ответственности за наводнение, напротив, он всеми силами старался укрепить город. Но ведь и Фауст не приказывает убивать Филемона и Бавкиду, он только просит Мефистофеля переговорить с ними, посулить выгодное переселение, в результате же дом загорается, как бы заранее освобождая место для градостроительства. Виноват, конечно, Мефистофель — посредник между Фаустом и миром, искажающий добрые начинания героя. Но ведь и все строительство плотин, весь грандиозный проект осушения болот и поселения «народа свободного на земле свободной» — тоже осуществляется Мефистофелем, который выступает как «смотритель» работ: Фауст уже слеп от старости. Толпы рабочих, которые целыми днями орудут лопатами, олицетворяя грядущее трудовое человечество, — лишь подставные фигуры для наведения идиллического глянца на дьявольский замысел. На самом деле работают по ночам какие-то адские силы, озаряющие мрак, о чем говорит Бавкида: «Лишь для виду днем копрами Били тьмы мастеровых: Пламя странное ночами Воздвигало мол за них» (перевод Б. Пастернака).

Что-то противоестественное, нечистое есть и в том месте, где Петр построил свой город: здесь тоже смешались ночь и день, в «прозрачном сумраке» разлит «блеск безлунный». И в «Фаусте», и в «Медном всаднике» признаком нарушенного порядка вещей являются белые ночи, реки огненные, прорывающие во мраке канал, — сиянье, вторгшееся в святилище ночи. Ведь изначально была граница между светом и тьмой, созданная в первый день творения; значит, силы, восстающие против Божьего мира, первым делом должны нарушить именно эту границу — начальную заповедь физического мироустройства, так же как они нарушают и главную заповедь нравственного мироустройства — «не убий». Ясно, что нарушенный раздел между морем и сушей, — раздел, установленный в третий день творения, — должен распространиться и на все прочие разделы: между светом и мраком, между жизнью и смертью. Все границы, которыми изначально оформлен и приведен в гармонию мир, разрушаются. В этом и состоит подлинный смысл мефистофелевской работы, которой Фауст придаёт

высшее, благотворное значение. Суть не в том, чтобы установить новую границу, отодвинув море, а в том, чтобы уничтожить старую и ввергнуть мир в хаос. Мефистофель занят сооружением искусственного берега, потому что хочет упразднить естественный, первоначальный, пусть топкий и мшистый. Мир, выведенный из равновесия, закачается и рухнет. Море, оттесненное от своих берегов, никогда не успокоится, оно поднимет войну против суши, и отныне все границы будут рушиться. Это торжество хаоса и составляет задачу Мефистофеля, которому «мил» одно лишь «вечное Ничто». Мефистофель говорит об этом за спиной полуоглохшего Фауста с не скрытой от читателя издевкой:

Лишь нам на пользу все пойдет!
Напрасны здесь и мол и дюна:
Ты сам готовишь для Нептуна,
Морского черта, славный пир!
Как ни трудись, плоды плохие!
Ведь с нами заодно стихии;
Уничтоженья ждет весь мир.

Замысел Мефистофеля очевиден: поселить человечество на отвоеванной земле, на берегу моря, чтобы стихия в конце концов могла унести миллионы душ. Черт Мефистофель работает не для благодетеля человечества Фауста, а для своего же брата — морского черта Нептуна.

Скучающий Фауст, подаривший морю корабль, оказывается всего лишь краснобаем и недоучкой в сравнении с *трудящимся* Фаустом, который — с легкой руки Мефистофеля — усердно готовит в дар морю целую страну. Уже не «три сотни негодяев» (как в пушкинской «Сцене из Фауста»), но миллионы «свободных людей», расселяя их поближе к «порабощенной» стихии. И первая жертва после Филемона и Бавкиды — сам Фауст: звон лопат и мотыг, в котором ему чудится грандиозная созидательная работа народа, означает в действительности, что лемуры — мелкие злые духи — роют ему могилу. «Как звон лопат ласкает ухо мне!» — восклицает Фауст, мысленно видя перед собой усердных исполнителей своей воли, а на деле обращаясь к собственным могильщикам. В этой реплике — вся ирония созидательного титанизма, который сдвигает берега, готовя торжество разрушительного хаоса. «А мне доносят, что не ров, А гроб скорей тебе готов», — вполголоса замечает Мефистофель. «Град Петров» и становится таким каменным саркофагом для жертв

наводнения. Мефистофелевская угроза не сбывается в немецкой драме, где черт в конечном счете оказывается посрамлен (душа Фауста вырвана ангелами из его рук). Но угроза эта: «уничтоженья ждет весь мир» — приводится в исполнение в русской поэме.

Своеобразие Петра у Пушкина состоит в том, что в нем нет разделения на человеческую и дьявольскую ипостаси, как в образах Фауста и Мефистофеля у Гете. Петр — и то, и другое. Когда он стоит на берегу пустынных волн, полный великих дум, когда пышно расцветает на берегу Невы основанный им город — он Фауст, «строитель чудотворный». Но чудо, воздвигшее Петербург, имеет ту же неприятную, нечистую окраску, что и ночные «работящие» огни в «Фаусте». О Петре еще при его жизни сложилась легенда как об Антихристе. Основание этому дали не только шутовские богослужения Петра, упразднение патриаршества, но и кощунства, связанные с построением Петербурга. Так, было приостановлено по всей России строительство каменных церквей, потому что весь камень и все каменщики в принудительном порядке отправлялись на строительство новой столицы. Так что известные слова Писания: «На сем камне воздвигну я церковь свою», обращенные к апостолу Петру, были царем Петром вывернуты наизнанку: из церквей — в буквальном смысле слова — изымался камень. В самом начале пушкинской «Истории Петра» есть знаменательная фраза: «Народ почитал Петра антихристом»¹, и это же апокалиптическое восприятие выразилось в поэме.

5. Пушкин между Гете и Мицкевичем

Но дело не только в легенде, а и в том конкретном поэтическом произведении, на которое Пушкин ориентировался при написании «Медного всадника», — речь идет о знаменитом «Отрывке» из третьей части «Дзядов» Мицкевича (1832), целиком посвященном России. Город Петра здесь толкуется как создание самых злых, сатанинских сил истории, обреченное — рано или поздно — на Божий гнев и разрушение:

Рим создан человеческой рукою,
Венеция богами создана;
Но каждый согласился бы со мною,
Что Петербург построил сатана.

¹ Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 т. М., 1977. Т. 8. С. 12.

Для Мицкевича Петербург — это город, взошедший на крови и потому не способный произрастить на своей почве ничего истинно великого («Втоптал тела ста тысяч мужиков, И стала кровь столицы той основой»). «Медный всадник» обычно толкуется как пушкинский полемический ответ на уничижительную картину русской столицы, данную мятежным поляком¹. И действительно, вступление в поэму исполнено восхищения перед державной мощью города:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное течение,
Береговой ее гранит,
Твоих оград узор чугунный...

Пушкин восхищается именно тем, что отталкивает Мицкевича. Там, где для польского поэта — угнетающая ровность и прямизна («Все ровно: крыши, стены, парапет, Как батальон, что заново одет»), там для русского поэта — «строгий, стройный вид». Мицкевичу и бронзовый памятник Петру, и весь этот каменный город-крепость представляются замерзшим водопадом, который растает под жаркими лучами свободы. Пушкину же чуждо стремление польского романтика разрушить твердыню, растопить архитектурный лед ради безбрежного излияния вольного духа. Для Пушкина Петербург — великое деяние Фауста, тогда как для Мицкевича — злая воля Мефистофеля.

Но вслед за одическим Вступлением, в первой и особенно во второй части поэмы, Пушкин не только не отбрасывает, но и развивает «сатанинский» мотив, предложенный Мицкевичем, — в образе ожившей статуи. Пушкин, конечно, не провозглашает Петра Антихристом, отчасти из-за цензурных ограничений, отчасти потому, что ему вообще чужд пафос открытой риторики, свойственный иногда Мицкевичу. Но суть в том, что Петр соединяет в себе фаустовское и мефистофелевское, и последнее проступает особенно зловеще именно в облике «чудотворного строителя», нового дерзновенного Фауста, воспетого во Вступлении.

Сатанизм Петра обозначен прежде всего словами «горделивый *истукан*», «кумир на бронзовом коне» (здесь и далее курсив

¹ См., например, статью Д. Благого «Мицкевич и Пушкин» в его книге «От Кантемира до наших дней» (М., 1972. Т. 1).

мой. — М.Э.), имеющими библейский подтекст: «не сотвори себе кумира», «не делай себе богов литых». В Апокалипсисе, как бы предвещая всю будущую историю человечества, перечислен ряд таких «богов», постепенно понижающихся в ценности материала: «не поклоняться бесам и золотым, серебряным, медным, каменным и деревянным идолам, которые не могут ни видеть, ни слышать, ни ходить» (Откр., 9:20). Показательно, что «медные» стоит ровно посередине этого ряда; в поэме Петр тоже назван «державцем полумира», то есть Антихрист находится на полпути своего овладения миром. О том, насколько очевидна была сатанинская подоплека понятий «кумир», «истукан», свидетельствует то, что сам царь, прочитав поэму глазами цензора, вычеркнул из нее эти крамольные слова, которым поэт был вынужден искать неравноценную замену: «гигант», «скала». В статье Романа Якобсона «Статуя в символике Пушкина» демонический смысл скульптурных образов («Каменный гость», «Медный всадник», «Сказка о золотом петушке») объясняется не только общерелигиозным, но и специфически православным миропониманием. «Именно православная традиция, которая сурово осуждала искусство скульптуры, не допускала его в храмы и понимала как языческий или сатанинский порок (эти два понятия для церкви были равнозначны), внушила Пушкину прочную ассоциацию *статуй с идолопоклонством*, сатанинскими силами, с колдовством. <...> На русской почве скульптура тесно ассоциировалась со всем нехристианским, даже антихристианским, в духе петербургского царства»¹.

На библейский мотив идолопоклонства у Пушкина накладывается романтический — оживления неживого. Петр в поэме — не просто истукан, который «не может ни видеть, ни слышать, ни ходить»; этот «медный идол» услышал угрозу Евгения, обратился на него взор и погнался за ним по потрясенной мостовой. Ожившее изваяние, механизм, труп, кукла, картина — достаточно традиционный в литературе мотив вторжения демонических сил в мир человека. Произведения Э.-Т.-А. Гофмана, Э. По, П. Мериме («Венера Ильская»), других современников Пушкина полны подобных архетипических образов; в русской литературе они часто встречаются у Гоголя («Майская ночь, или Утопленница», «Вий», «Портрет»). Дьявол не обладает собственной творческой силой, не может создавать живую ткань, — все это божественное дело

¹ Jakobson Roman. Questions de poésie. Paris, 1973. P. 186—187.

оплодотворения, произрастания ему не под силу. Легче всего он проникает в этот мир, им осужденный и отринутый, извне, через мертвую материю — разрисованную поверхность холста, изваянную в бронзе статую и т.п. Загадочная сила, внезапно одушевляющая эти вещи, выдает свою дьявольскую природу враждебностью всему живому, ее цель — умертвить, оцепенить, забрать с собою в ад. Ожившая панночка выходит из гроба, призывает на помощь нечистую силу, преследует Хому — и тот падает бездыханным; оживший портрет ростовщика поработщает душу художника и приводит его к гибели.

Наконец, у самого Пушкина несколько раз появляется такой inferнальный мотив. В «Каменном госте» статуя командора стискивает руку Дон Гуана своею каменной десницей, чтобы низвергнуть в преисподнюю; пиковая дама подмигивает Германну с карты в тот миг, когда выпадает ему вместо туза, разбивая его жизнь и погружая в безумие. Точно так же и медный всадник покидает свой постамент, угрожая Евгению смертью. Прямое соответствие этому мотиву есть в Апокалипсисе: «И дано ему [Антихристу] было вложить дух в образ зверя, чтобы образ зверя говорил и действовал так, чтобы убиваем был всякий, кто не будет поклоняться образу зверя». При этом дух, вложенный в мертвый образ, конечно, не означает воскрешения. Антихрист не воскресает сам и не воскрешает умерших, он одушевляет мертвое лишь для того, чтобы обездушивать живое. У истукана — «дума на челе», в человеке — «ум не устоял».

Показательно, что во всех этих случаях соприкосновения с демонической силой герои: Евгений в «Медном всаднике», Германн в «Пиковой даме», Чартков в «Портрете», Натанаэль в «Песочном человеке» Гофмана — сначала сходят с ума, а затем уже гибнут. Разрушение духа предшествует разрушению плоти. Выход Невы из берегов, сошествие памятника с постамента и сумасшествие Евгения — во всех трех событиях, стирающих границы бытия, ощущается первоначальная «роковая воля» того, кто сдвинул раздел между морем и сушей, произвел — в буквальном смысле — переворот, благодаря которому «под морем город основался».

Вообще между Медным всадником и бушующей рекой обнаруживается какая-то тайная общность — не только в том, что оба они преследуют Евгения и сводят его с ума, но и в непосредственной обращенности друг к другу. Разъяренная Нева не трогает всадника, как бы усмиряется подле него, — сам же всадник «над

возмущенною Невою стоит с простертою рукою». Ведь бунт Невы против Петербурга заведомо предопределен бунтом самого Петра против природы — и в этом смысле они союзники.

6. Апокалипсис

В «Медном всаднике» Пушкин развивает апокалипсические мотивы, обобщенно намеченные в петербургском цикле Мицкевича. В стихотворении «Олешкевич» в уста польского художника, живущего в российской столице, вложено — накануне наводнения — следующее пророчество:

«Вслед за второю третья кара грянет.
Господь низверг Ассира древний трон
Господь низверг развратный Вавилон,
Но третьей пусть мои не узрят очи»¹.

У Мицкевича это предсказано. У Пушкина — изображено. Народ в поэме «зрит божий гнев и казни ждет» — настали как бы последние времена, сама смерть вступила в город, вырвавшись из отведенного ей пространства: «Гроба с размытого кладбища плывут по улицам!» Мосты, гордо «повисшие над водами», теперь рушатся, «грозою снесенные». Как зверь из бездны, Нева «остервеняясь, На город кинулась. Пред нею Все побежало, все вокруг Вдруг опустело».

Картина «второй кары» невольно вызывает в памяти картину «первой» — ведь именно падение Вавилона изображено в Апокалипсисе: «Горе, горе тебе, великий город, одетый в виссон и порфиру и багряницу, украшенный золотом и камнями драгоценными и жемчугом, ибо в один час погибло такое богатство! И все кормчие и все плывущие на кораблях, и все корабельщики и все торгующие на море стали вдали... и посыпали пеплом головы свои, и вопияли, плача и рыдая: горе, горе тебе, город великий, драгоценностями которого обогатились все, имеющие корабли на море: ибо опустел в один час!»

¹ По мысли Мицкевича, несколько затемненной в стихотворном переводе, Петербургу суждено претерпеть вторую кару — первая постигла столицы древнего мира. Третья кара, которой «не приведи, господи, увидеть», — это Страшный суд в конце всех времен. См. подстрочный перевод «Олешкевича» по изданию: Пушкин А.С. Медный всадник. Л.: Наука, 1978. С. 141.

Но не только картина «гнева и казни», но и образ всадника сближает поэму с Апокалипсисом: «Ужасен он в окрестной мгле!». Медный всадник, скачущий по пустынным улицам Петербурга, — не один ли из четырех всадников Апокалипсиса, словно бы перенесшийся сюда прямо с улиц Вавилона? «И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя смерть; и ад следовал за ним, и дана ему власть над четвертою частью земли...» И петербургскому всаднику дана великая власть над землей — вдвое больше, чем вавилонскому¹: он «державец полумира» (накануне «третьей кары», перед последним судом Антихрист, согласно Апокалипсису, овладеет целым миром). В пушкинском описании сохранена даже бледность — цвет смерти, — составляющая характернейшую примету апокалипсического всадника:

И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне...

Таким образом, если во Вступлении образ Петра-сатаны оспорен, то в двух частях поэмы — подхвачен и развит. Есть огромная разница между двумя Петрами. Один глядит с берега в даль — он даже не назван по имени, есть только местоимение «он». Творцу не пристало конкретное имя, он весь мир заключает в своей мысли. Его дух носится над пустынными водами, готовясь к актам творения («На берегу *пустынных* волн Стоял он, дум великих *полн*»). Но вот пустота заполнилась, город построен, и Петр предстает уже не как творческая мысль, а как бездушный истукан. Не случайно, конечно, это оглушительное звучание конского топота по мостовой: тут медь звучит о камень, твердь о твердь. Весь ужас неотвратимой поступи Петра — в этом чеканном звуке: «как будто грома грохотанье — тяжело-звонкое скаканье...» — и дальше повторено: «на звонко-скачущем коне».

Лишь трижды во всей поэме Пушкин называет Петра по имени, причем только во Вступлении, в лирической оде Петербургу: «Люблю тебя, Петра творенье...», «Красуйся, град Петров, и стой...», «Тревожить вечный сон Петра!». Имя Петра во всех контекстах неотделимо от имени города. Далее на протяжении двух частей

¹ Напомним, что под Вавилоном в Апокалипсисе подразумевается Рим.

поэмы имя Петра не упоминается ни разу. Здесь есть только существительные нарицательные — «кумир», «истукан», «медный всадник», причем последнее — в завершение всей петровской темы — возведено в имя собственное («за ним несется Всадник Медный»). Человека Петра вообще нет в поэме: если в начале — сверхличность творца, то в конце — неодушевленность идола.

Начало поэмы — великая мысль Петра, финал — безумие Евгения. У Пушкина показано, как фаустовская идея, подчиняясь косной, отчуждающей силе истории, приводит к мифистофельскому результату.

7. Превращение фаустовского в мифистофельское

Существенное отличие пушкинской трактовки от гетевской в том, что Фауст и Мефистофель не разделены, как два самостоятельных персонажа. Один исторический герой оказывается и Фаустом, и Мефистофелем. Поэтому Гете в принципе оптимистичен: Фауста можно отделить от Мефистофеля, черт-разрушитель посрамлен, гений созидания увенчан. Но в Петре они соединены неразрывно. Пушкин любит творение Петра и не может сдержать восхищения перед стройным замыслом, но и ужасается его разрушительному итогу. Для Гете добро и зло разделимы, как бы существуют в пространстве, а не взаимодействуют во времени. Поэтому у Мефистофеля можно отобрать Фауста, вернее, его дух, что и совершают ангелы в развязке («Дух благородный зла избег, Сподобился спасенья»). Но что станет с плотиной, что предпримут люди на завоеванной земле, как ответит им отесненное море — остается недосказанным. Оптимистическая оценка фаустовского труда объясняется тем, что этот труд еще только начат, представлен только в ослепительных видениях Фауста, который, по словам Мефистофеля, «влюблялся лишь в свое воображенье». «Высший миг», пережитый Фаустом накануне смерти, вызван лишь *предчувствием* той «дивной минуты», когда осуществится его мечта. Да и небесное спасение даровано ему лишь за его «стремленья». Фауст уходит со страниц гетевской драмы таким, каким Петр появляется на страницах пушкинской поэмы, — полным великих дум и глядящим в даль времен.

Мицкевич, напротив, увидел Петербург только как закономерный результат тирании, нагромождение камней, враждебных людям, — не почувствовал в нем воплощенной гармонии и торжества

человеческой мысли; и потому он всецело осудил и проклял его, как создание Сатаны. Оптимизм Гете и пессимизм Мицкевича — оба по-своему оправданны¹.

Что же касается Пушкина, то у него «фаустовское» вступление к поэме соединяется с «мефистофелевским» завершением. Пушкин не разделяет ни оптимизма немецкого поэта, ни пессимизма польского. Судьба своей нации видится ему как историческое *превращение фаустовского в мефистофелевское*, как торжество величественного государственного строя, объединительного порядка, чем можно гордиться (этого, увы, не дано Мицкевичу), и крушение личного начала, прав на частную жизнь, чему нельзя не ужасаться (от этого, к счастью, избавлен Гете). Фауст и Мефистофель друг без друга не делают истории. Поэма Пушкина воплощает оба настроения, выраженные порознь Гете и Мицкевичем. Напомним, что все три произведения были созданы почти одновременно, в 1831, 1832 и 1833 годах, что придает особенно конкретный исторический смысл их сопоставлению.

Двойственность пушкинской поэмы имеет строгое композиционное выражение. В поэме звучат два голоса: во Вступлении — автора («Люблю тебя, Петра творенье...»); в первой и особенно второй части — персонажа («Добро, строитель чудотворный!.. Ужо тебе!..»). Но нигде нет их диалогического взаимодействия, так же как и прямого противопоставления. Ни хвала автора Петру, ни хула героя на Петра — это еще не вся правда, ибо автору, как созидателю, и естественно быть солидарным с царем-созидателем, а герою, как лицу вымышленному и подчиненному, надлежит роптать на создателя и господина. Поэтому закономерно, что голос Пушкина — творца поэмы — славит Петра, творца Петербурга, а голос Евгения, персонажа, «твари», — проклинает сверхчеловеческую мощь «чудотворного» строителя. Две правды столь же разделены и сомкнуты поэмой, как две стихии — берегом, который им равно необходим.

¹ Третья часть «Дзядов» Мицкевича написана в 1832 году и прямо соотносится с поражением польского восстания 1830 года.

МЕДНЫЙ ВСАДНИК И ЗОЛОТАЯ РЫБКА: ПОЭМА-СКАЗКА ПУШКИНА

1. Смысловая обратимость

У культуры есть свойство, которое можно назвать смысловой обратимостью, или законом обратного смыслового действия. Это означает, что каждое последующее произведение отзывается в предыдущих и меняет их смысл.

Так, по наблюдению Борхеса, Кафка сближает писателей прошлого, ничего не знавших друг о друге. Например, что общего между древнегреческим философом Зеноном, китайским автором IX века Хань Юем, датским мыслителем Кьеркегором и французским прозаиком Леоном Блуа? Все они были кафкианцами задолго до Кафки, как видно, например, из древнегреческой притчи об Ахилле, который никогда не догонит черепаху, или из древнекитайской притчи об единороге, встреча с которым сулит удачу, но которого невозможно опознать. Они непохожи друг на друга, зато «в каждом из них есть что-то от Кафки, в одних больше, в других меньше, но не будь Кафки, мы бы не заметили сходства, а лучше сказать — его бы не было. <...> Суть в том, что каждый писатель сам создает своих предшественников»¹. Если бы не Кафка, все эти авторы и произведения так и стояли бы особняком, теперь же они становятся звеньями единой традиции.

Как ни парадоксально, разные произведения одного автора тоже могут обнаруживать глубинное сходство благодаря текстам другого автора, созданным позднее. Казалось бы, каждая строчка Пушкина, даже черновая, исследована по всем возможным линиям влияния и заимствования, а уж тем более такие классические произведения, как «Медный всадник» и «Сказка о рыбаке и рыбке», написанные в одно время, болдинской осенью 1833 года. Но, насколько мне известно, по замыслу, композиции, системе образов эти произведения никогда не сопоставлялись. И действительно,

¹ Борхес Х.Л. Кафка и его предшественники // Борхес Х.Л.. Соч.: в 3 т. М.: Полярис, 1994. Т. 2. С. 91.

что общего между детской нравоучительной сказкой и шедевром историсофского поэтического мышления?

Неожиданным посредником в сопоставлении двух пушкинских произведений стал для меня Достоевский. У него по крайней мере трижды: в «Слабом сердце», в «Петербургских сновидениях в стихах и в прозе» и в «Подростке» (ч. 1, гл. 8, 1) — повторяется одна фантастическая сцена:

«Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: “А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли вместе с ним и весь этот гнилой, склизлый город, подыметс вместе с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?”»¹.

Эта фантазмагория на тему Петербурга перекликается, естественно, с «Медным всадником» Пушкина, прообразом всей петербургской темы в русской литературе. Город на время как бы исчезает, уходит под воду... Но не хватает какого-то последнего штриха, чтобы город исчез полностью и на его место вернулось то же запустение и одичание, какое ему предшествовало. Чтобы обнажилась мнимость, «умышленность» всего, что было посредине. Между тем этот мотив исчезновения города как грезы и призрака у Достоевского тоже соотнесен с чем-то пушкинским...

Тут и вспомнилась мне «Сказка о рыбаке и рыбке». На месте ветхой землянки возникают высокий терем, затем царский дворец, чтобы в конце все это исчезло и на пороге той же землянки осталась старуха со своим разбитым корытом. И далее, мотив за мотивом, раскрывается такая глубокая взаимосвязь между поэмой и сказкой, как будто это два варианта одного сюжета.

2. Текстуальные параллели

И в поэме, и в сказке действие разворачивается на берегу моря, чем задается сходная расстановка противоборствующих сил: властная воля человека — и стихийная вольность природы. В начале обоих произведений изображается скудость и убожество

¹ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Л.: Наука, 1975. Т. 13. С. 113. См. также в набросках к «Дневнику писателя» (1873; в том же издании. Т. 17. С. 372, примеч.).

повседневного существования, куда вскоре вторгнутся горделивые помыслы героев:

«Сказка о рыбаке и рыбке» (в дальнейшем СР)

Они жили в ветхой землянке
Ровно тридцать лет и три года.
Старик ловил неводом рыбу,
Старуха пряла свою пряжу.

«Медный всадник» (в дальнейшем МВ)

Где прежде финский рыболов,
Печальный пасынок природы,
Один у низких берегов
Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод...

Разумеется, поэма гораздо богаче по своему образному строю, чем сказка, но совпадают ключевые мотивы исходных ситуаций, обозначенные редкими и потому стилистически выделенными словами: «ветхий» и «невод». Таков природный, неизменный антураж глухого, забытого, первозданного бытия в экспозиции обоих произведений.

Противоположный полюс в системе образов поэмы: «юный град, Полночных стран краса и диво, Из тьмы лесов, из топи блат Вознесся пышно, горделиво» (МВ). Точно так же в сказке на берегу моря, на месте прежней ветхой землянки, возносится одно жилище краше другого: сначала «изба со светелкой», затем «высокий терем» и наконец «царские палаты» (СР).

Меняется весь оптический фон действия: «парчовая на маковке кичка..., на руках золотые перстни, на ногах красные сапожки» (СР). Так же приобретает цвет и яркость пустынная местность, в которой раньше чернели одни только избы: «темно-зеленые сады», «девичьи лица ярче роз»... (МВ). Причем в поэме и сказке соблюдается определенный порядок представления той «царской» жизни, которая начинает играть на когда-то мертвых берегах.

Сначала — пышная архитектура:

(СР) Что ж он видит? Высокий терем. <...>
Что ж? пред ним царские палаты.

(МВ) Громады стройные теснятся
Дворцов и башен...

Затем — роскошь пиршества:

(СР) Наливают ей заморские вина;
Заедает она пряником печатным...

(МВ) ...Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой

Наконец, военная охрана:

(СР) Вкруг ее стоит грозная стража,
На плечах топорики держат.

(МВ) Пехотных ратей и коней
Однообразную красоту...

И «военная столица» в поэме, и «царские палаты» в сказке одинаково защищены вооруженным порядком, грозной стражей. Названы также служивые сословия, охраняющие престол: «бояре да дворяне», «генералы», «чиновный люд» — все признаки укрепленной в себе и восходящей на высшую ступень власти.

В одном варианте сказки, не вошедшем в окончательный текст, старуха, побывав на царском престоле, воссела еще выше — на вавилонскую башню:

Перед ним вавилонская башня.
На самой на верхней на макушке
Сидит его старая старуха.

Откуда появился мотив вавилонской башни в черновике сказки? Как известно, «Медный всадник», над которым Пушкин работал тогда же, в октябре 1833 года, явился полемическим откликом на опубликованную незадолго до того третью часть поэмы Адама Мицкевича «Дзяды» (1832). Там во фрагменте «Олешкевич. День накануне петербургского наводнения 1824» Петербург сравнивается с Вавилоном. Не оттуда ли и перекочевал вавилонский мотив в сказку? Упоминание в ней Вавилона делает еще убедительнее ее параллель с «Медным всадником».

Кто доживет до утра, тот будет свидетелем
великих чудес,
То будет второе, но не последнее испытание:
Господь потрясет ступени ассирийского трона,
Господь потрясет основание Вавилона,
Но третьего не приведи, господи, увидеть!

Польский художник Олешкевич, живущий в Петербурге и изучающий Библию и Каббалу, предсказывает, что Петербург будет сокрушен, подобно столицам древнего мира, вслед за чем последует «третье» испытание — конец света и Страшный суд. Петербург в этом отрывке Мицкевича иносказательно именуется «Вавилоном», подобно тому как в Апокалипсисе «Вавилоном» именуется Рим — столица тогдашнего языческого мира¹.

В данном случае существен не конкретный спор-согласие Пушкина с Мицкевичем², а сам мотив непрерывно возрастающей власти и воздвижения вавилонской башни на том месте, где раньше была лишь «тьма» и «топь», «ветхая землянка» и «приют убогого чухонца».

3. Покорение стихии и ее возмездие

В самом этом «властительном» сюжете обоих произведений наиболее значим момент покорения чуждой стихии. И Петр в поэме, и старуха в сказке достигли предела *земной* власти, что символизируются «новой столицей» одного и «царскими палатами» другой, но они оба жаждут владычества и над иной, *морской* стихией. Старухе недостаточно земного престола, и все ее триумфальное возвышение по воле золотой рыбки завершается самым заветным желанием: «Не хочу быть вольною царицей, Хочу быть владычицей морскою, Чтобы жить мне в Окияне-море, Чтоб служила мне рыбка золотая И была б у меня на посылках». Это

¹ История знакомства Пушкина с третьей частью «Дядюв», куда, входят, в частности, стихотворения «Памятник Петра Великого» и «Олешкевич. День накануне петербургского наводнения 1824», изложена в кн.: *Пушкин А. С.* Медный всадник. Л.: Наука, 1978. С. 137—139 (издание подготовил Н.В. Измайлов, серия «Литературные памятники»). Подстрочник перевода стихотворения Мицкевича «Олешкевич» приводится по этому же изданию. С. 141.

² Подробнее об этом споре-согласии двух поэтов см. главу «Фауст и Петр на берегу моря: от Гете к Пушкину».

и есть то дерзание, которое переполнило чашу терпения истинной морской владычицы.

Заметим, что в сказке братьев Grimm «Рыбак и его жена», откуда Пушкин, как известно, заимствовал свой сюжет, жена рыбака выразила напоследок желание повелевать луною и солнцем, стать владычицею вселенной¹. У Пушкина же движение сюжета разворачивается не по прямой, а по замкнутому кругу: получив власть от повелительницы моря, старуха хочет теперь сама властвовать над морем. Этот мотив отсутствует у братьев Grimm и, отдаляя пушкинскую сказку от ее немецкого первоисточника, впрямую сближает с его же поэмой. Ведь главное дело Петра, каким оно изображается в поэме, — покорение не земных царств, а чуждой человеку водной стихии. И автор, подводя в конце Вступления итог деяниям Петра, провозглашает: «...Да умирится же с тобой И побежденная стихия; Вражду и плен старинный свой Пусть волны финские забудут И тщетной злобою не будут Тревожить вечный сон Петра!» Тот пир, который сулит Петр всем народам на «новых им волнах», — это, по сути, праздник победы над морем.

Такова кульминация «восходящей» линии двух произведений: «ногою твердой стать при море» — «быть владычицей морскою». Покоренная стихия должна признать господство человека: «да умирится же с тобой и побежденная стихия...» — «чтоб служила мне рыбка золотая...».

Но одновременно через оба произведения проходит линия «нисходящая»: в ответ на растущее вождление власти — встречное движение самой «побежденной» стихии. Ее возрастающий гнев против дерзости человека, бурливый нор и грозящее возмездие

¹ Предположение о том, что померанская сказка из сборника Grimm послужила источником пушкинской, было впервые высказано В.В. Сиповским (в кн.: Пушкин и его современники, вып. IV. СПб., 1906. С. 80—81), а затем подтверждено С.М. Бонди, который опубликовал черновик пушкинской сказки, где, в частности, дано описание вавилонской башни — эпизод, отсутствующий во всех других фольклорных вариантах сюжета, кроме гриммовского (Бонди С.М. Новые страницы Пушкина. М.: Мир, 1931). М.К. Азадовский пришел к выводу, что совпадение ряда деталей позволяет «установить прямую зависимость сказки Пушкина от гриммовского текста» (в его кн. Литература и фольклор. Л.: Гослитиздат, 1938. С. 74). См. также обзорную статью И.М. Колесницкой об исследовании пушкинских сказок в кн.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.—Л.: Наука, 1966. С. 440—441.

переданы постепенно, приемом равномерного усиления, хотя в сказке — более резкими, дробными мазками, чем в поэме.

(СР) ...Море слегка разыгралось...

...Помутилось синее море.

...Не спокойно синее море.

...Почернело синее море.

...На море черная буря:
Так и вздулись сердитые волны,
Так и ходят, так воем и воют.

(МВ) ...Нева металась, как больной,
В своей постели беспокойной.

...Нева вздувалась и ревела,
Котлом клокоча и клубясь,

...Вставали волны там и злились,
Там буря выла, там носились
Обломки...

Совпадает не только общая картина разъяренных вод, поднявшихся на погибель всего прибрежного человеческого устройства, но и отдельные, самые характерные детали этой картины: глаголы, эпитеты, передающие звук и цвет. приведем параллельные места из поэмы и сказки.

Движение волн:

(МВ) Нева *вздувалась*
(СР) *вздулись* сердитые волны

Звучание:

(МВ) там буря *выла*
и ветер дул, печально *воя*
(СР) ...так *воем* и *воют*

Цвет:

(МВ) над *омраченным* Петроградом
мрачный вал
(СР) ...*почернело* синее море
на море *черная* буря

Эмоциональное состояние:

(МВ) в своей постеле *беспокойной*
сердито бился дождь в окно

(СР) ...*не спокойно* синее море
так и вздулись *сердитые* волны

При сравнении сказки с поэмой ясно вырисовывается их образная общность. Сказка — своего рода переложение глубокого историсофского замысла поэмы на простейший язык фольклорных образов.

Сопоставим финалы обоих произведений. В сказке он крайне лаконичен и представляет простое возвращение к началу. «Глядь: опять перед ним землянка; На пороге сидит его старуха, А пред нею разбитое корыто». Золотая рыбка, владычица морской стихии, отобрала у самочинной земной «царицы» все, чем одарила ее.

«Медный всадник», в сущности, тоже имеет кольцевую композицию: конец смыкается с началом. Действие переносится в ту часть города, которая больше всего пострадала от наводнения, — и возвращается к прежней жизни на «мшистых, топких берегах».

...Близехонько к волнам,
Почти у самого залива —
Забор некрашенный, да ива
И ветхий домик...

В столице полумира просвечивают черты первоначальной, бедной реальности, как будто вся эта архитектура, пышное убранство дворцов, обратились в фантом, смытые разъяренной Невой. Наводнение обнажило метафизическую призрачность города, мы видим тот же пустынный береговой пейзаж, что и в начале: словно и не было Петербурга, словно он приснился безумцу Евгению или остался «великой думой» самого Петра.

Остров малый
На взморье виден. Иногда
Причалит с неводом туда
Рыбак на ловле запоздалый
И бедный ужин свой варит...

...Пустынный остров. Не взросло
Там ни былинки. Наводнение
Туда, играя, занесло
Домишко ветхий. Над водою
Остался он, как черный куст.
Его прошедшею весною
Свезли на барке. Был он пуст
И весь разрушен. У порога
Нашли безумца моего
И тут же холодный труп его
Похоронили ради Бога.

Не так наглядна, как в сказке, но тем более значима эта переключка финала поэмы с ее началом. Во Вступлении Петр стоит «на берегу пустынных волн», в заключении — Евгений находит свой конец на «пустынном острове», где «не взросло ни былинки». В старину рыболов бросал здесь в неведомые воды свой ветхий невод — и в финале поэмы сюда причаливает рыбак со своим неводом. В начале поэмы «чернели избы здесь и там», а в конце — «домишко ветхий... как черный куст». Где богатые пристани, где оживленные берега, к которым стремятся толпой корабли со всех концов земли? Слово «ветхий» — ключевое в прологе и эпилоге обоих произведений: в сказке — «ветхая землянка», «ветхий невод»; в поэме — «ветхий домик», «домишко ветхий».

И как обобщение всего — «разбитое корыто», которое метафорически соответствует разрушенному домику: «был он пуст и весь разрушен». Образ разбитого корыта, который отсутствует у братьев Гримм, отнюдь не случайно служит и зачином, и завершением пушкинской сказки. Разбитое корыто соотносится с образом водной стихии и служит аналогом тонущего корабля. Более того, сказочным аналогом всего города, каким он предстает в поэме: расколотым в своем основании. Есть начальный, неустрашимый изъян, «течь» в самом замысле построения цивилизации на этих топких берегах.

Знаменательно, что действие обоих произведений завершается на пороге. «У порога нашли безумца моего» (МВ). «На пороге сидит

его старуха» (СР). Порог — символ того же рубежа, что и берег (порог воды и суши). И порог, и берег в обоих произведениях означают незащищенность человека от окружающей водной стихии. В финале мы застаем на пороге тех, у кого море отобрало все, что когда-то вознеслось на его берегу.

Таким образом, в своей переработке гриммовской сказки Пушкин сближает ее с сюжетом поэмы, усиливает ее связь с морем, прибрежной жизнью и тем самым подчеркивает общий лейтмотив обоих произведений.

(МВ) Или во сне
Он это видит? иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

Таким «сном пустым» проходит и в сказке, и в поэме вся череда честолюбивых затей, от «нового корыта» до «царских палат»: блистающий мир исчезает, как мираж¹.

4. Петр и старуха — два самодержца

Два произведения не просто близки по системе образов — они писались одновременно, точнее, поочередно — болдинской осенью 1833 года. Шестого октября была закончена черновая редакция «Медного всадника», а 31-го — беловая. Под сказкой стоит дата 14 октября: таким образом, она написана между двумя стадиями работы над поэмой. Завершив черне поэму, Пушкин как бы создал еще один ее вариант, условно-сказочный, прежде чем приступил к окончательной работе над беловой редакцией.

Есть переключки между ними и в заглавных образах — названиях металлов: «медный всадник» — олицетворение власти, «золотая рыбка» — олицетворение богатства. Металл в системе пушкинских образов противопоставлен воде, воплощая попытку человека покорить своей воле «свободную стихию». Власть и богатство,

¹ Оба пушкинских мотива: «сон пустой» и «насмешка неба над землей» — точно так же, сдвоенно, отзываются у Ф. Достоевского, причем и в «Слабом сердце», и в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе»: город на Неве «походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурится паром к темно-синему небу» (Достоевский Ф.М. ПСС в 30 т. Л.: Наука, 1972. Т. 2. С. 48; 1979. Т. 19. С. 69).

медь и золото — вот что пленяет и завораживает как «строителя чудотворного», так и «вздурившуюся старуху».

Но между поэмой и сказкой есть принципиальная разница в сюжетном строении, выражающая в данном случае разные жанровые установки. В поэме власть царя над морем осуществлена уже в экспозиции, во Вступлении, и служит отправной точкой сюжета. В сказке власть старухи-царицы над морем остается последним, неосуществленным пожеланием и предваряет финал. Это не просто композиционное различие. Благодаря тому, что созидательное действие Петра завершено к началу сюжета, его движущей силой выступает действие самой стихии, а это признак трагического произведения: кара свыше постигает город. «...С Божией стихией царям не совладеть» (МВ). Сказка, напротив, трактует тему состязания со стихией комически, поскольку вызов ей бросает вздурившаяся старуха. Если в трагедии рок вершит судьбу человека, то в комедии индивид претендует на роль властелина судьбы, и эти непомерные притязания выставляют его в смешном виде.

Петр, как герой трагедии, велик и страшен, ибо он, «чьей волей роковой под морем город основался», сам того не ведая, обратился против своего творения ответную, разрушительную волю рока. Поскольку во Вступлении Петербург уже представлен как исходная, неоспоримая данность, то содержанием двух последующих частей поэмы становится беспощадная игра судьбы. В сказке, напротив, весь сюжет строится на игре субъективного в его разладе с объективным. Старуха ведет себя наперекор здравому смыслу и предупреждающим знакам стихии. «Пуще прежнего старуха вздурилась». Эта «сварливая», «проклятая» баба, которая постоянно «бранится», «на чем свет мужа ругает», — выходит из предназначенной ей роли, человечески и женски смиренной, за что и получает по заслугам. Но само это возмездие, приходящее от моря, развернуто поэмой в целый сюжет, а сказкой сжато в финал: рок моментально опрокидывает все многоступенчатые построения человеческой воли.

Иными словами, в поэме действие субъекта (царя) составляет краткий пролог к двум частям поэмы, где изображено действие судьбы (морской стихии). Наоборот, действие судьбы (той же стихии) составляет краткий эпилог сказки, где показано действие субъекта (старухи, восходящей на царство). Это и есть разница между трагическим и комическим: если первое разворачивает перед нами неизбежность объективного, второе — тщетность субъективного.

5. Судьба маленького человека

Если старуха — сниженный, смеховой вариант самодержца, то старик — сниженный вариант «маленького» человека, судьба которого трагически раскрыта в Евгении. Оба — скромны, незлобливы, неприхотливы, не идут в своих желаниях дальше «ветхой землянки» (СР), «приюта смиренного и простого» (МВ). Их прельщает «уют» — семейная идиллия, проза и простота повседневной жизни; им кажутся вздорными поползновения к власти и «славе». Собственно, Евгений мечтает о том уделе смиренной жизни, который уже достался старику.

(СР) ...Они жили в ветхой землянке
Ровно тридцать лет и три года
Старик ловил неводом рыбу
Старуха пряла свою пряжу.

(МВ) ...Уж кое-как себе устрою
Приют смиренный и простой
И в нем Парашу успокою.
...И станем жить, и так до гроба
Рука с рукой дойдем мы оба...

Но между этими «маленькими людьми» есть существенная разница. Евгений дерзает грозить самодержцу («Ужо тебе!..») — старик боится возразить собственной жене («Старик не осмелился перечить, Не дерзнул поперек слова молвить»). В Евгении на миг пробуждается то великое, что ставит его вровень со всей окружающей стихией, яростно противящейся самодержцу. У Евгения «по сердцу *пламень* пробежал, *вскипела* кровь...» — это почти дословно повторяет картину разбушевавшейся Невы: «еще *кипели* злобно волны, как бы под ними тлел *огонь*».

Вообще к Евгению отнесен ряд эпитетов, ранее определявших состояние стихии, обрушившейся на город:

— «глаза подернулись туманом», «он мрачен стал» — «мгла ненастной ночи», «над омраченным Петроградом»;

— «обуянный силой черной» — «наглым буйством утомясь»;

— «шепнул он, злобно задрожав» — «еще кипели злобно волны».

Бурный пейзаж как бы врывается в рамку портрета: бунт Невы передается Евгению. И даже сумасшествие героя — это своего

рода «буйная дурь» стихии, овладевшая им. «Мятежный шум Невы и ветров раздавался В его ушах» — «Он оглушен Был шумом внутренней тревоги».

Сумасшествие Евгения и его вызов статуе, сходящей со своего гром-камня, — знак трагического разлома в порядке вещей. Евгений — маленький человек по своей участи, но он преодолевает ее собственным внутренним отказом: он выбирает безумие. Именно потому, что самодержец в поэме — фигура трагическая, трагическим является и маленький человек, бунтующий против него. Как судьба Петербурга неподвластна Петру, историческая реальность — государственному рассудку («великой думе»), — так и, наоборот, ум маленького человека Евгения неподвластен реальности. Этот разрыв между ними обозначен двойко — и равно трагически: в стихии наводнения действительность оказывается неподвластна разуму Петра, в безумии Евгения разум оказывается неподвластен действительности.

В сказке действует иной закон: не разрыва, а повторения. Покорность старика, из раза в раз робко передающего рыбе повеления старухи, — элемент комический, основанный на механике чистого повтора. Старуха, а вслед за нею старик, снова и снова призывают рыбку. Это умножение желаний и просьб, отсутствие качественного сдвига — свойство комического. Если старуха с ее самодурством — пародия на трагического самодержца, то старик с его безволием — комическая версия бессильной жертвы.

6. Семья и государство

Комическое в сказке — это еще и следствие переноса государственных отношений в семейный быт, где они выступают в сниженном и перевернутом виде. Сходство сказки с поэмой оттого и трудно поначалу заметить, что комическая альтернатива трагическому сюжету осуществлена здесь радикально, то есть его перенесением в другой жанрово-тематический план.

В «Медном всаднике» семейное начало противопоставляется государственному и выступает его жертвой. Напомним, что в «Фаусте» Гете патриархальная чета Филемон и Бавкида гибнет по воле «строителей чудотворных», которые по воле Фауста и Мефистофеля сооружают дамбу на месте бывшего моря. Точно так же для осуществления петровского замысла понадобилось, по логике вещей, крушение другой четы — Евгения и Парашаи.

В сказке государственное не противопоставляется семейному, а отождествляется с ним, с отношениями жены и мужа, да еще в перевернутом виде. В зачине пушкинской сказки старик и старуха — идиллическая чета, своего рода Филемон и Бавкида, прожившие долгую совместную жизнь в ветхой землянке. Но дальше ситуация комически переворачивается. «Глава» семьи, муж, становится подданным государыни, своей жены, которая ни во что его не ставит, выталкивает взащеи, делает посмешищем («А народ-то над ним насмеялся: “Поделом тебе, старый невежа!”»).

Мы уже отмечали кольцевое строение сюжета и в поэме, и в сказке. Но если между началом и концом поэмы лежит гибель молодой четы, то между началом и концом сказки как бы ничего не происходит и старая чета оказывается в точно таком же положении, в каком была и в начале. «Глядь: опять перед ним землянка...» и т.д. Здесь опять-таки действует механика чистого повтора. Идиллия оказывается внутренне близкой комедии, хотя и несводима к ней. Если идиллическое состояние мира статично в силу своего совершенства и самодостаточности, то в комическом сцене бурных перемен раскрывают всю ту же внутреннюю статичность ситуации, ее равенство себе. Если в поэме семейная идиллия разрушена, то в сказке спокойное бытие старой четы нарушается — и восстанавливается, как действие прибавления и вычитания, суммарно равное нулю.

7. Поэма и сказка как единое произведение

Поэма и сказка разыгрывают один и тот же сюжет в его трагической и комической версиях. Вспомним, что в античной Греции сатирическая драма ставилась на сцене после трагедий, составляя с ними один цикл, чтобы разрядить напряжение зрителя и показать оборотную сторону бытия, где грозная воля судьбы соседствует с тщетными притязаниями человека¹. Ужас и смех дополняют друг друга в целостном эстетическом переживании. Так и Пушкин, посреди работы над частями своей трагической поэмы, обратился

¹ «Тяжелое впечатление от серьезного действия трагедий смягчалось веселым фарсом сатирической драмы с шутивными разговорами, песнями и забавными плясками» (*Радциг С.И.* История древнегреческой литературы. 2-е изд. М.: МГУ, 1959. С. 191). Характерно, что, например, у Эсхила сатирическая драма составляла с предшествующими ей трагедиями единый сюжетный цикл, с общими героями.

к комическому, как бы следуя древнему закону всеобъемлющего художественного постижения жизни. «Медный всадник» и «Сказка о рыбаке и рыбке» объединяются не только временем своего написания — они образуют единое действие в античном смысле. Поэма и сказка, в сущности, единое произведение, которое не только «подряд» написано, но столь же цельно и должно восприниматься, как две версии одного события в мироздании.

Возможно, что работа над черновиком «Медного всадника» проявила для Пушкина некую сюжетную схему, которая тут же была разыграна им в комическом регистре, чтобы потом взойти к новым высотам ее трагического воплощения. Вспомним Шекспира, у которого грубый, площадной юмор входит в состав высокой трагедии, пародируя и оттеняя ее. Пушкин, мечтавший именно о шекспировски цельном искусстве, сознательно или бессознательно создал нечто подобное болдинской осенью 1833 года¹.

По двум этим произведениям видно, какие общие темы владели в это время сознанием поэта: он находил их и в опыте отечественной истории, и в бродячем сказочном сюжете. Власть и стихия. Царский дворец и пустынный берег. В чем особенность и загадка отечественной истории, в которой «умышленное», «плановое» начало подчинило себе естественное, данное от природы? — и как природа отвечает на эту попытку повелевать ей?

Художественная интенция обоих пушкинских произведений досказана у Достоевского — словно две параллельные линии наконец пересеклись в сложном, искривленном пространстве русской литературы. То, что у Пушкина разделялось на трагический и комический варианты сюжета, у Достоевского в предельно сжатой, однофразовой формуле выступает как слитный гротескно-фантастический образ: трагедия исчезнувшего города и абсурдность

¹ Это новое, «комплексное» качество зрелого пушкинского творчества, в котором внешне самостоятельные произведения объединяются поверх своих жанровых барьеров, интуитивно ощущалось уже первым пушкинским биографом П.В. Анненковым, который заметил о болдинской осени 1833 года, именно в связи с «Медным всадником» и «Сказкой о рыбаке и рыбке»: «В этот промежуток времени написано им в глухом уединении Болдина несколько произведений, которые по характеру своему составляют новый вид творчества, в каком уже и застала его смерть» (Материалы для биографии Пушкина. СПб., 1855. С. 373). В чем состоит этот «новый вид творчества», остается у Анненкова непроясненным.

увязшего в болоте памятника его основателю — основателю того, что так и не приобрело твердой основы. Так, в соединении трагического и комического, возникает гротескное — новое, отсутствующее у Пушкина, качество образа. Достоевский особо подчеркнул его художественную специфику полуиздевательским-полунадрывным словечком «пожалуй, для красы» («прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне»). Это образ, построенный на несообразности, эстетика трагикомического абсурда.

Если один образ Достоевского дает ключ к двум пушкинским произведениям, то этот же закон смысловой обратимости действует и дальше, распространяясь и на пушкинские источники, которые, уже благодаря Пушкину, вступают в переключку. Природа творчества метафорична. И это относится не только к конкретным словам и образам, но и к целым произведениям. Почему в октябре 1833 года Пушкин творчески отозвался именно на два столь разных произведения, как 3-я часть поэмы «Дяды» Мицкевича, с ее обличением самодержавного Петербурга, и сказку из сборника братьев Grimm, разоблачающую женскую привередливость и самодурство? Очевидно, что и немецкая сказка, и польская поэма послужили Пушкину метафорами одного замысла, иносказаниями одного смысла, который воплотился у него соответственно — «сказочно» и «поэмно».

Благодаря пушкинскому посредничеству, в сказке «Рыбак и его жена» можно найти фразы, как бы иносказательно передающие коллизию третьей части «Дядов» — между волей личности и отчуждающей властью государства, воплощенной в самодержавной твердыне северной столицы. «Сидит она перед ним истуканом и не двинется, не шелохнется»¹ — так властолюбивая жена в сказке братьев Grimm предвещает «горделивого истукана» в «Медном всаднике». Не здесь ли тот «алгоритм», который позволяет перевести содержание пушкинской сказки в образы поэмы и понять, почему пересеклись в сознании поэта два столь разноплановых, разножанровых произведения-источника? Ведь и у Мицкевича изображен царственный истукан — памятник Петру, венчающий всю ненавистную мятежному поляку архитектуру великодержавной власти. «Уж царь, отлитый в образе великана, Сел на медный

¹ Братья Grimm. Сказки. Киев: Молодь, 1988. С. 49.

хребет буцефала...»¹ У бр. Гримм старуха, побывав на царском престоле, поднимается еще выше, восседая уже на вавилонской башне, а у Мицкевича художник Олешкевич предсказывает низвержение Петербурга как нового Вавилона. Значит, уже у братьев Гримм и у Мицкевича наметилась эта отдаленная перекличка образов — возможность, которая реализовалась творческой волей Пушкина, словно магнит, притянувшей к себе крупины единого замысла из удаленных литературных источников².

Так опосредованно, через Пушкина, связались между собой творение польского поэта и находка немецких фольклористов, став метафорами одного обобщающего сюжета. Сверхсмысл, вырастающий из обоих источников, сводит впрямую индивида и историю, «чело» и «век» — две правды о человеке. Человеческая воля, ускоряя и предопределяя ход событий, восстанавливает против себя само бытие и в конце концов оказывается ни с чем, низведенной к началу.

Петербургский миф, укоренившийся благодаря Пушкину в русской литературе, с самого начала обнаруживает связь с космическим мифом о сотворении мира, о проведении границ между стихиями (вспомним библейские дни творения). Раздел суши и воды во второй день творения необходим для равновесия космоса; попытка его преодолеть, создать город на воде, подчинить море человеческой воле вызывает ответную вражду стихии. Это космическое возмездие, «насмешка неба над землей» и лежит в основе того, что представляется иронией истории. Клод Леви-Стросс, как известно, видел в мифе логический инструмент разрешения фундаментальных противоречий посредством медиации, прогрессивного посредничества. Сопоставление «Медного всадника» со «Сказкой о рыбаке и рыбке», с одной стороны, со второй частью «Фауста» Гете — с другой, позволяет рассматривать петербургский миф как опыт медиации между созидательным и гибельным в человеческой власти над стихией и вообще во власти как таковой.

¹ См. перевод стихотворения Мицкевича «Памятник Петра Великого» в кн.: Пушкин А. С. Медный всадник, цит. изд. С. 144.

² К этому случаю можно отнести точные замечание Р. Якобсона по поводу скульптурных образов у Пушкина, заимствованных из разных источников (Ирвинг, Мольер и т.д.): «Из иностранных прототипов он отбирает только те элементы, которые согласуются с его собственной концепцией, а все то, что ей противоречит, он преобразует по-своему» (Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 151).

Пушкин пытается разрешить противоречие между монументом и фантомом, между великолепием и призрачностью цивилизации, воздвигнутой на берегах пустынных волн.

Очевидно, одновременное обращение Пушкина к поэме Мицкевича и к сказке братьев Гримм связано с самой природой сюжета «город на берегу моря», с пересечением в нем исторических и космических мотивов. В творческом сознании Пушкина связались эти два разноязыких источника, чтобы стать знаками одного, октябрьского (1833) сюжета его мысли. Последующая история развернула этот сюжет до октябрьского финала (1917), когда вся петровская эпоха русской истории, выражаясь словами Достоевского, «искурилась к темно-синему небу», «исчезла как дым», оставив после себя разрушенные дворцы и черные избы на вновь опустевших берегах. История повернула вспять течение свое — чтобы снова и снова, повинувшись закону «разбитого корыта», протекать через свое начало.

Это интертекстуальное сочинение, созданное перекличкой нескольких великих авторов, завершается строкой Василия Розанова, написанной в 1918 году: «Боже, Россия пуста... Мечтая о “золотой рыбке” будущности и исторического величия»¹. Здесь кратчайшим способом сведены все мотивы Пушкина и Достоевского, смыкаясь уже в сюжете самой российской истории, в первом году новой, революционной эпохи.

¹ *Розанов В.В.* Религия. Философия. Культура. М.: Республика, 1992. С. 367. Возможно, заметка «Рассыпавшиеся Чичиковы», откуда приводятся эти строки, — вообще последнее, что написал Розанов.

РОДИНА-ВЕДЬМА: ИРОНИЯ СТИЛЯ У Н. ГОГОЛЯ

1. Ирония стиля и апофеоз России

Ирония, как известно, есть стилистический прием, играющий на несоответствии между явным и подразумеваемым смыслом сообщения. Например, за похвалой скрывается насмешка или презрение, а за самоуничижением — гордость. Ирония пронизывает все творчество Гоголя, все его художественное мировоззрение: от кратких реплик («дама приятная во всех отношениях») до построения целых собирательных образов, например Петербурга в «Невском проспекте» или уездного города в «Ревизоре».

Как правило, ирония понимается как способ самовыражения автора, его особое отношение к миру, к героям и ситуациям. Но помимо авторской иронии, есть еще и ирония стиля, которая может обращаться против самого автора. Это гораздо более редкий и малоизученный тип иронии, возникающей вопреки авторскому намерению и придающий иной или даже обратный смысл его высказываниям. Автор имел в виду одно, а выразил совсем другое. Здесь не сознательный художественный прием, а «самочинная» ирония искусства, которое уходит из-под контроля автора и диктует ему свою волю.

Именно тот случай, когда не автор играет стилем, а стиль играет автором и противостоит его замыслу, и рассматривается в этой главе. *Ирония стиля* — важнейшая категория для понимания Гоголя, поскольку в ней обнаруживается власть выработанного им художественного языка над «конструктивным», мифотворческим сознанием самого Гоголя как патриота, гуманиста, религиозного проповедника.

Творчество Гоголя изучалось в основном в плане отрицательной эстетики, где преобладают «видимый миру смех и незримые, неведомые ему слезы», то есть эстетики осмеяния и оплакивания. При этом предполагалось, что у нее есть свой положительный полюс, своя область идеала, тематически обозначенная как гуманизм (особенно в «Шинели») и патриотизм (особенно в «Мертвых душах»). После того как Эйхенбаум в статье «Как сделана “Шинель” Гоголя» показал чисто игровую, почти пародийную природу так называемого

«гуманного места»¹, положительный полюс гоголевского творчества в восприятии исследователей сузился и сосредоточился на патриотических отступлениях из поэмы «Мертвые души».

Лирический апофеоз России в 11-й главе первого тома кажется неподдельным. То, что знаменитое «патриотическое место» не было для Гоголя лишь игрой и приемом, подтверждается его собственными высказываниями. Так, во втором из «Четырех писем к разным лицам по поводу “Мертвых душ”» Гоголь защищает искренность своего «лирического воззвания» к России и повторяет, уже от собственного лица, те же патетические суждения, вплетенные в образную ткань поэмы². Белинский, при первом чтении лирических отступлений, испытал «священный трепет» и с восторгом воспринял «этот высокий лирический пафос, эти гремящие, поющие дифирамбы блаженствующего в себе национального самосознания, достойные великого русского поэта...»³.

О том, что традиция «буквального» восприятия гоголевских дифирамбов, продолженная в XX веке, — не просто дань казенному патриотизму, российскому или советскому, свидетельствуют содержательные работы современных западных исследователей. Роберт А. Магвайр в своей статье об отрицательной эстетике у Гоголя подчеркивает, что «апофатические высказывания» служат у писателя положительной задаче священного преобразования мира — и как главный пример «утвердительного языка» приводит лирическое обращение к России: «Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе?...»⁴.

¹ Речь идет о сцене, когда над Акакием Акакиевичем глумятся в присутственном месте. «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» — и в этих проникающих словах звенели другие слова: «Я брат твой». По мысли Эйхенбаума, это «гуманное» место есть «внедрение декламационного стиля в систему комического сказа» (Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии: Сб. ст. Л.: Худож. лит., 1986. С. 55).

² «Речь о лирическом отступлении, на которое больше всего напали журналисты... Разумею то место в последней главе, когда... писатель... обращается в лирическом воззвании к самой России, спрашивая у нее самой объяснения непонятного чувства, его объявшаго... Слова эти были приняты за гордость и доселе неслышанное хвастовство, между тем как они ни то, ни другое. Это просто нескладное выражение истинного чувства. Мне и доньше кажется то же» (Гоголь Н.В. Собр. соч. в 7 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 6. С. 243).

³ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. в 13 т. М.—Л.: Изд-во АН СССР, 1953—1959. Т. 6. С. 222.

⁴ Maguire R.A. Gogol and the Legacy of Pseudo-Dionysius, in *Russianness Studies on a Nation's Identity*. In Honor of Rufus Mathewson, 1918—1978. Ann Arbor: Ardis,

Михаил Вайскопф проводит параллель между «птицей тройкой» у Гоголя и «колесницей души» у Платона, возводя образ России в «Мертвых душах» даже гораздо выше обычного патристического пьедестала — туда, где Россия пребывает рядом с престолом самого Господа, как его Вечная Подруга, Премудрость Божия. «Поднимаясь вместе с Россией в метафизические пространства, повествователь вступает в общение с возвышенной Мудростью: сама Русь становится Софией, передавая ему пророческое знание»¹.

Гоголевский патриотизм, как он выразился в «Мертвых душах», пожалуй, единственное, что еще выглядит несомненным в двойственном облике этого писателя (реалиста и фантаста, юмориста и ипохондрика, учителя жизни и некрофила). Принято считать, что если Гоголь-художник где-то прямо провозглашает свой идеал, то, конечно, в лирических отступлениях «Мертвых душ». Со школьных лет западает в душу томительно-сладкий гоголевский образ России — диво-земли, осиянной каким-то неземным светом, по которой мчатся, ликуя и пропадая в волшебной дали, богатырские кони. Какой была бы в нашей душе Россия без этих гоголевских светящихся красок, вихрящихся линий, залиvistых звонов, в которых вдохновенно передан восторг распаханного простора и необозримого будущего? «И грозно объемлет меня могучее пространство, *страшную* силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая *сверкающая*, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..» («Мертвые души», 5, 207)².

Но что-то в гоголевском слогом заставляет насторожиться читательский слух, самим же Гоголем воспитанный. Какие-то отголоски совсем другой гоголевской прозы слышатся в этом гимне. Где-то уже сияла перед нами эта чудная, заколдованная красота. «Такая *страшная*, *сверкающая* красота! <...> В самом деле, резкая красота

1990. P. 49—50. В этой работе впервые последовательно раскрыта апофатическая сторона эстетики Гоголя, а именно — отрицание самого эстетического, преодоление самого слова как способ религиозного восхождения, близкий приемам негативной теологии у Псевдо-Дионисия Ареопагита.

¹ *Veiskopf Mikhail*. The Bird Troika and the «Chariot of the Soul: Plato and Gogol, in *Essays on Gogol: Logos and the Russian Word*, ed. by Susanne Fusso and Priscilla Meyer. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1992. P. 139.

² Все цитаты из Гоголя приводятся по изданию: *Гоголь Н.В.*. Собр. соч. в 7 т. М.: Худож. лит., 1984. Номера томов и страниц указаны в тексте. Здесь и далее все слова в цитатах из Гоголя выделены автором данной статьи.

усопшей казалась страшною» («Вий», 2, 164). И порою самому читателю, как Хоме Бруту, вдруг хочется воскликнуть...

— Ведьма! — вскрикнул он не своим голосом, отвел глаза в сторону, побледнел весь и стал читать свои молитвы (2, 158).

Попробуем взглядеться в очертания этой чудной дали, вслушаться в ее рыдающие переливы — через призму и эхо самой гоголевской прозы. Что, собственно, описано у Гоголя под именем России? Комментарием к «Мертвым душам» послужат более ранние произведения самого Гоголя. Тогда обнаружится, что в лирических отступлениях, завершающих первый том «Мертвых душ», где гоголевский голос достигает высшего, пророческого, «платонического» звучания, как бы слились воедино, бессознательно истекли из души писателя демонические мотивы его предыдущих произведений. То, что воспринимается как положительный полюс гоголевского творчества, противостоящий его эстетике отрицания, на самом деле представляет собой иной, самый глубокий пласт этой же эстетики.

2. Образная демонология России

Вперенный взгляд

Сверкающая, чудная даль России, в которую устремлен взгляд писателя, в ответ сама как будто взирает на него. «Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?...» («Мертвые души», 5, 207). Таким пристальным, завораживающим взглядом, как правило, пронизаны встречи гоголевских персонажей с нечистой силой. Этот мотив проходит и в «Страшной мести», и в «Вии», и в «Портрете», то есть во всех трех книгах Гоголя, предшествовавших «Мертвым душам» («Вечера», «Миргород», «Арабески»).

Образ открытых очей колдуна возникает в «Страшной мести»: «Вмиг умер колдун и открыл после смерти очи... Так страшно не глядит ни живой, ни воскресший» (1, 167). Этот мотив продолжен в «Вии»: когда Хома стоял в церкви у гроба панночки, «философу казалось, как будто бы она глядит на него закрытыми глазами» (2, 164). «Труп уже стоял перед ним на самой черте и вперил на него мертвые, позеленевшие глаза» (2, 167). «...Сквозь сеть волос глядели страшно два глаза... Все глядели на него, искали...» (2, 173). Вообще мотив пронзающего взгляда — «подымите мне веки» — центральный в «Вии».

Наконец, взгляд, словно вырывающийся из полотна, выдает демоническую природу портрета, купленного художником Чарковым. «Он опять подошел к портрету, с тем чтобы рассмотреть эти *чудные глаза*, и с ужасом заметил, что они точно *глядят* на него» («Портрет», 3, 70). «Два *страшные* глаза прямо вперились в него, как бы готовясь сожрать его...» (3, 69). «Глаза еще *страшнее*, еще значительнее *вперились* в него и, казалось, не хотели *ни на что другое* глядеть, как только на него» (3, 71).

Очень часто в этом контексте встречается выразительный глагол «вперить», то есть взглянуть пристально, в упор, как бы вонзиться взглядом и неподвижно остановиться на предмете¹. Во второй черновой редакции «Мертвых душ» использован тот же глагол: «что *глядяшь* ты мне в *очи*, и все, что ни есть в тебе, *вперило* на меня *очи*...». Этот же глагол «вперить» Гоголь употребляет и в собственном пересказе «Мертвых душ», где защищает искренность и подлинность своего патриотического чувства. Автор, — пишет он в третьем лице, — «обращается в лирическом воззвании к самой России...; зачем и почему ему кажется, что будто все, что ни есть в ней, от предмета одушевленного до бездушного, *вперило на него глаза свои* и чего-то ждет от него» (6, 243).

Сосредоточенность и неподвижность взгляда, обозначенная глаголом «вперить», соотносит Россию лирического отступления с демоническими образами раннего Гоголя. Насколько нам известно, впервые на это указал Иван Ермаков, незаслуженно забытый исследователь психоаналитических аспектов русской классической литературы. «Все, что связано с глазами, у Гоголя (глаза — зеркало души, а души мертвые) отличается ужасом и страхом... <...> Древний мертвец, вросший в землю и потрясающий ее до основания, найдет свое другое воплощение в «Вии», и снова иное в Руси (Вий — земля), которая смотрит на самого Гоголя в лирическом отступлении в “Мертвых душах”...»²

Следует особо отметить, что вперенные глаза у демонических персонажей часто источают загадочный блеск, *сверкают, светятся*.

¹ «Вперить — устремив, остановить на ком-, чем-либо (глаза, взгляд, взор)» (Словарь русского языка в 4 т. АН СССР. М.: Русский язык, 1981, т. 1. С. 221).

² Ермаков И.Д. Очерки по анализу творчества Н.В. Гоголя. М.—Пг.: Госиздат, 1924. С. 49, 95.

Колдун, отец Катерины, поцеловал ее, «блеснув странно очами. Катерина немного вздрогнула: чуден показался ей и поцелуй, и *странный* блеск очей» («Страшная месть», 1, 143). «...Старуха стала в дверях и вперила на него *сверкающие* глаза и снова начала подходить к нему» («Вий», 2, 146). «Неподвижный взгляд старика был нестерпим: глаза совершенно *светились*, вбирая в себя лунный свет...» («Портрет», 3, 217). И даже на портрете, закрытом трижды свернутой простыней, «взор старика *сверкал* сквозь полотно... Глаза старика мутно *горели* и *вперились* в него всею магнитною своею силою» (3, 218).

Не отсюда ли и свет, бьющий в глаза писателю, от встречно устремленных на него очей: «*неестественной* властью *осветились* мои очи»? Россия смотрит на Гоголя тем же сверкающим взглядом, каким колдуны и ведьмы всматриваются в своих жертв. Эпитет «неестественный» придает свету этих очей потусторонний оттенок. Сходный эпитет «сверхъестественный» применяется к свету, исходящему из глаз колдуна на портрете (редакция «Арабесок», 3, 217).

Вот почему образ России вольно или невольно встраивается в один ассоциативный ряд с колдуном из «Страшной мести», панночкой из «Вия», ростовщиком из «Портрета»¹.

Мотив широко открытых глаз вообще изначально связан с переживанием греха, с демоническим соблазном. После того как Ева и Адам поддались искушению Змея, «*открылись* глаза у них обоих, и узнали они, что наги...» (Бытие, 3: 5—7). На первый взгляд, здесь противоречие: Адам и Ева были зрячи и раньше, но только после грехопадения у них открылись глаза. Открытые глаза — знак дьявольской гордыни, желание приоткрыть тайну, ведомую лишь Богу.

Оцепенение

Не только сам широко открытый взгляд заключает в себе неподвижность, но эта неподвижность передается и предмету, на который он направлен. У Гоголя колдовать — значит оцепенять.

¹ О демонической природе зрения у Гоголя можно найти глубокие замечания в статье Иннокентия Анненского «Портрет» из его кн. «Книги отражений» (М.: Наука, 1979). Впоследствии исключительная роль образов зрения в гоголевских произведениях выявлена Андреем Синявским в книге «В тени Гоголя»: «“Подымите мне веки!” и “Не гляди!” — между этими крайними полюсами разодрано повествование Гоголя, избыливающее оттенки зрительных вождений, как если бы последние составляли огромное море смысла, счастья, греха...» (Терц А. Собр. соч. в 2 т. М.: СП «Старт», 1992. Т. 2. С. 304).

«Богопротивный умысел» колдуна, приманивающего к себе душу своей спящей дочери — и заколдованного еще более страшной силой взгляда рыцаря-мстителя: «Посреди хаты стало веять белое облако, и что-то похожее на радость *сверкнуло* в лицо его. Но отчего же вдруг стал он недвижим, с разинутым ртом, не смея пошевелиться...? В облаке перед ним светилось чье-то чудное лицо. ...Чем далее, выяснилось больше и вперило неподвижные очи. <...> ...Непреодолимый ужас напал на него. А незнакомая дивная голова сквозь облако так же *неподвижно* глядела на него... *острые очи не отрывались* от него» («Страшная месть», 1, 159—160). В этой сцене колдовства сплелись два мотива: сверкающие, неподвижные очи — и голова, осененная облаком, что, вероятно, проливает свет и на магическое значение «облака» в лирическом отступлении о России. Переключка двух произведений почти дословная: «Обратило на меня очи... главу осенило грозное облако» («Мертвые души») — «вперило неподвижные очи... голова сквозь облако» («Страшная месть»).

Вот еще ряд колдовских сцен, где сверкающие глаза связаны с мотивом оцепенения и неподвижности. «...Старуха стала в дверях и вперила на него *сверкающие глаза* и снова начала подходить к нему. Философ хотел оттолкнуть ее руками, но, к удивлению, заметил, что *руки его не могут приподняться, ноги не двигались*; и он с ужасом увидел, что даже *голос не звучал из уст его*: слова без звука шевелились на губах» («Вий», 2, 146). «...Старик... глянул, точно, за ширмы, с тем же бронзовым лицом и *поводя большими глазами*. Чартков силился вскрикнуть — и почувствовал, что у него *нет голоса*, силился пошевелиться, сделать какое-нибудь движение — *не движутся члены*» («Портрет», 3, 71). «...Прямо вперились в него живые человеческие глаза. ...Он хотел отойти, но чувствовал, что ноги его как будто приросли к земле» («Портрет», 3, 73).

Человек перед лицом ведьмы или колдуна не может ни сдвинуться с места, ни вымолвить слова. И обе эти детали повторяются в предстоянии автора перед обращенными к нему очами России:

«...Зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?.. И еще, полный недоумения, *неподвижно* стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и *онемела* мысль пред твоим пространством» («Мертвые души», 5, 207).

Юрий Манн посвящает специальный разбор гоголевской фигуре окаменения, отмечая, в частности, что оно может происходить

под впечатлением «божественной», «совершенной» красоты¹. Характерно, однако, что это красота — зримая, но не зрячая. В обоих примерах, приводимых Манном: Чартков замирает перед картиной русского художника, приехавшего из Италии («Портрет»); прохожие «останавливаются как вкопанные» перед красотой Аннунциаты («Рим») — окаменение вызвано красотой предмета, а не воздействием взгляда. Поэтому окаменение автора перед устремленными на него и полными ожидания глазами России следует рассматривать в контексте состояний, вызванных ворожкой взгляда, а не восхищением божественной красотой. Божественная красота у Гоголя позволяет себя созерцать, демоническая — сама смотрит в упор и вызывает немоту и неподвижность.

Свет и звон

У колдовского пространства напряженный цветовой колорит и звуковой тембр, в нем разливается сиянье и слышится звон. Если представить гоголевскую Русь в удаляющейся перспективе, то она прежде всего поразит сверканьем и звоном. «...Неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..» (5, 207). «...Не молния ли это, сброшенная с неба?.. Чудным звоном заливаются колокольчик...» (5, 233).

Опять-таки уже слышался у раннего Гоголя этот чудный звон, соединяясь с чудным сияньем: «Казалось, с тихим звоном разливался чудный свет... И опять с чудным звоном осветилась вся светлица розовым светом, и опять стоит колдун неподвижно в чудной чалме своей. Звуки стали сильнее и гуще, тонкий розовый свет становился ярче, и что-то белое, как будто облако, веяло посреди хаты...» Это колдун ворожит, призывает к себе душу дочери Катерины, чтобы склонить на богопротивную связь («Страшная месть», 1, 148).

А вот другой колдун, из «Портрета»: «Сиянье месяца усиливало белизну простыни... <...> ...Старик начал разворачивать свертки. Золото блеснуло. ...Он вперился весь в золото, глядя неподвижно, как оно разворачивалось в костистых руках, блестело, звенело тонко и глухо...» (3, 71—72). Здесь то же сочетание: неподвижный взгляд, сиянье и звон, как будто сама обстановка ворожки переходит из произведения в произведение, обрастая разными деталями, но сохраняя неизменную связь зрительного и слухового образов. Не этим ли, кстати, объясняется странное выражение Гоголя

¹ Манн Ю. Поэтика Гоголя. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1988. С. 371.

в описании чудо-коней тройки-России: «Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке?» (5, 233). «Ухо» — «горит». В «Страшной мести» звенит сам свет, в «Портрете», озаряемое лунным сиянием, звенит золото, в «Мертвых душах» звенит колокольчик.

Напрямую связаны звон колокольчика и чары света в «Вии». «...Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце: он слышал, как голубые колокольчики, наклоняя свои головки, звенели» (2, 147). И далее, вопли ведьмы, которую удалось оседлать Хоме, «едва звенели, как тонкие серебряные колокольчики, и заронялись ему в душу...» Тут же, как по волшебству, появляются два другие элемента того же гоголевского архетипа — глаза и блеск: «Он стал на ноги и посмотрел ей в очи: рассвет загорался, и блстели золотые главы вдали киевских церквей» (2, 148).

Конкретная семантика меняется: колокольчики-цветы, колокольчики-бубенцы, золотые монеты — но остается сам архетип блеска и звона, разливающегося в сверкающей дали. Это и есть цветомузыка прелщения, переходящая из демонических сцен Гоголя в лирический апофеоз России.

Призрачный свет

Колдовской свет исходит не от солнца, но из царства тьмы, в нем есть что-то призрачное, мерцающее — то ли луна играет своими чарами, то ли светит какое-то загадочное ночное солнце («Вий»). Вот ночью черт несет Вакулу по поднебесью: «Все было светло в вышине. Воздух в легком серебряном тумане был прозрачен. Все было видно, и даже можно было заметить, как вихрем пронесся мимо их, сидя в горшке, колдун..., как клубился в стороне облаком целый рой духов...» («Ночь перед Рождеством», 1, 124). Не светлый день и темная ночь, как установлено естественным порядком вещей, но прозрачная ночь, высветленная изнутри.

«Робкое полночное сияние, как сквозное покрывало, ложилось легко и дымилось на земле. Леса, дуга, небо, долины — все, казалось, как будто спало с открытыми глазами» («Вий», 2, 147). «Сиянье месяца усиливало белизну простыни... Лунное сияние лежало все еще на крышах и белых стенах домов...» («Портрет», 3, 70, 71, 73).

Этот же хронотоп колдовской ночи, высветленной, даже выбеленной изнутри, находим в лирическом отступлении «Мертвых душ»: «Сияние месяца там и там: будто белые полотняные платки развешались по стенам, по мостовой, по улицам... подобно

сверкающему металлу блистают вкось *озаренные* крыши... А ночь! небесные силы! какая ночь совершается в вышине!» (5, 208). Особенно поразителен почти дословный параллелизм «Портрета» и «Мертвых душ» в описании того, как действие лунных чар усиливается белизной простыней/полотняных платков и стен/крыш. Таков свет той заколдованной страны, по которой несутся Вакула на черте, Хома на ведьме, а Чичиков на своей тройке. Ночью природа предается сну — бодрствуют только силы преисподней: поэтому в демонических сценах все высвечено изнутри, все спит с открытыми глазами, подчиняясь «сверхъестественному действию луны, чудесный свет которой имеет в себе тайное свойство придавать предметам часть звуков и красок другого мира» (1-я ред. «Портрета», 3, 217).

Колдовские светлые ночи у Гоголя напоминают ту сцену, в которой — «озарен луною бледной» — скачет гордый истукан за Евгением. В «Медном всаднике» Пушкина белая ночь служит знаком неестественного нарушения границ, установленных природой, и тем самым воспроизводит основное структурное смещение в сюжете поэмы — наводнение возвращает стихию, оттесненную Петром, в ее начальные берега. Граница между днем и ночью, как и граница между сушей и водой, были установлены в самом начале Творения, и смещение их приобретает и у Пушкина, и у Гоголя демонический смысл¹.

Звон и рыдание

В заколдованном мире звуки, подобно свету, возникают словно ниоткуда, само пространство разносит их — и они впиваются в душу неизъяснимым очарованьем, в котором слиты восторг и унынье. Хома несется на ведьме: «Но там *что?* Ветер или музыка: звенит, звенит, и *вьется*, и *подступает*, и *вонзается* в душу какую-то нестерпимую трелью...» («Вий», 2, 148). Такая же вопросительная интонация — в лирическом отступлении о России: «*Что* в ней, в этой песне? *Что* зовет, и рыдает, и *хватает за сердце?* Какие звуки *болезненно* лобзают, и *стремятся* в душу, и *вьются* около моего сердца?» («Мертвые души», 5, 207). Те же слова, та же мелодия их сочетанья: «*вьется... и вонзается* в душу», «*стремятся* в душу и *вьются*».

¹ Подробнее о «мефистофелевском» смысле нарушения этих границ см. главу «Фауст и Петр на берегу моря: От И.В. Гете к А. Пушкину».

При всей звонкости этой песни есть в ней что-то болезненное, жалостное, рыдающее. Именно звуковой образ позволяет понять: чувство, каким Россия отдается в сердце автора, то же самое, каким сверкающая красота панночки отдается в сердце Хомя: «Она лежала как живая. (...) Но в них же, в тех же самых чертах, он видел что-то *страшно пронзительное*. Он чувствовал, что душа его начинала как-то *болезненно ныть*, как будто бы вдруг среди вихря веселья и закружившейся толпы запел кто-нибудь *песню об угнетенном народе*» («Вий», 2, 158).

Эта же унылая песня хватается за душу самого автора, когда глядит он в обращенные к нему очи сверкающей русской дали. «Но какая же *непостижимая, тайная сила влечет к тебе?* Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя *тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня?*.. Что зовет, и *рыдает*, и хватается за сердце?» (5, 207). Тоскливая песня, от которой «*болезненно* ноет душа» и которая «*болезненно* лобзает душу», переносится из «Вия» в «Мертвые души». Если в первом случае она передает «страшную пронзительность» в чертах умершей ведьмы, то во втором выражает «непостижимую, тайную силу», влекущую к России.

Зародыш того лирическо-демонического пейзажа, который широко раскинулся в «колдовских» сочинениях Гоголя и в конце концов слился с образом России, мы находим у Пушкина, герой которого тоже потерялся в «необъятном просторе», наполненном звуками «жалобной» песни:

Сколько их! куда их гонят?	...Мчатся бесы рой за роем
Что так жалобно поют?	В беспредельной вышине,
Домового ли хоронят,	Визгом жалобным и воем
Ведьму ль замуж выдают?	Надрывая сердце мне...

Пушкин, «Бесы» (1830)

«Надрывая сердце» — «рыдает и хватается за сердце». Сходятся и световые приметы этого хронотопа: у Пушкина и Гоголя тоскливая песня соединяется с ночным призрачным пейзажем, с «мутной месяца игрой». Поскольку луна — «невидимка», то кажется, что свет испускается самим мраком. Этот бесовский пейзаж одновременно возникает у обоих писателей: «Бесы», как и «Ночь перед рождеством», написаны в 1830 году, и в них можно найти почти дословное совпадение: «мчатся бесы рой за

роем в беспредельной вышине» — «все было светло в вышине... вихрем пронесся... колдун..., клубился в стороне облаком целый рой духов...» (1, 124). Но то, что у Пушкина отдает жутью, у Гоголя пока еще овеяно духом фольклорной забавы, лишь позднее войдет в этот полночный сияющий пейзаж «бесовски-сладкое чувство» («Вий», 2, 148).

Игра месяца, рыдающая песня, рой мчащихся духов — таков гоголевский хронотоп «заколдованного места», которым в лирическом отступлении «Мертвых душ» становится вся Россия, — «дьявольское место, сатанинское наваждение» («Заколдованное место», 1, 197).

Сон и явь

Отсюда и характерный для колдовских сцен постоянный переход от сна к яви, стирание грани между ними: то ли существует эта страна, то ли только чудится. В ней смыты черты реальности, эта какая-то восторженно-чудная греза, неизвестно кем навеянная.

«Видит ли он это, или не видит? Наяву ли это, или снится?» («Вий», 2, 147).

«...Как соблазнительно крадется дремота и смежаются очи... Проснулся — и уже опять пред тобою поля и степи, нигде ничего... <...> Какой чудный, вновь обнимающий тебя сон!» («Мертвые души», 5, 208). То, что в «Вии» предстает как вопрос: «Наяву ли это, или снится?» — в «Мертвых душах» превращается в принцип изображения самой дороги: сон и явь чередуются, размываясь друг в друге. На одну страницу описания дороги приходится три засыпания и три пробуждения; «уже сквозь сон слышатся... проснулся; пять станций убежало... убаюкивает тебя, и вот уже дремлешь и забываешься... проснулся — и уже опять перед тобою поля и степи... какой чудный, вновь обнимающий тебя сон! Толчок — и опять проснулся» (5, 208). Таково это мельканье всего мироздания перед взором человека, закружившегося в вихре сновидений. Эта зыбкость восприятия характеризует психологический аспект демонического хронотопа, его миражные свойства.

Быстрая езда и мельканье

Важнейший мотив гоголевского лирического отступления — скорость, стремительное движение России-тройки: не то скаканье по земле, не то уже полет над землю:

«И какой же русской не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: “черт побери все!” — его ли душе не любить ее? Ее ли не любить, когда в ней слышится что-то восторженно-чуждое? Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе... Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал?..» (5, 232).

Здесь впервые в «патриотическом месте» поэмы прямо упоминается черт. Хотя Гоголь прячет своего давнишнего персонажа под стершейся идиомой («черт побери все»), сам контекст подчеркивает ее прямой, демонический смысл, поскольку рядом говорится о «неведомой силе». Топика других произведений Гоголя подсказывает, что та сила, которая неизменно подхватывает его героев «на крыло», как птица тройка подхватила Чичикова, — это вполне «ведомая», нечистая сила. В «Ночи перед Рождеством» черт несет Вакулу по воздуху, в «Вии» ведьма-панночка увлекает Хому в ночной полет. Таково же значение птицы тройки, подхватившей и закружившей Чичикова.

Знаменательно, что сравнение тройки с птицей предваряется у раннего Гоголя сравнением черта с птицей. «Вези меня сей же час на себе, слышишь, неси, как птица!» (1, 118) — приказывает Вакула черту, и тот покорно подымает его в воздух, «на такую высоту, что ничего уже не мог видеть внизу...» (1, 124). Так что соединение снижающего образа «черта» и возвышающего образа «птицы» уже задано в ранней повести. Вокруг мотива быстрой езды выстраивается устойчивый образный треугольник: тройка — птица — черт.

Сам полет Вакулы верхом на черте и Чичикова на тройке описан сходно. Знаменательно, что черт, приземлившись вместе с Вакулой, «оборотился в коня» и стал «лихим бегуном» (1, 124). И дальше вихревое движение этого черта-бегуна совпадает по пластике изображения с бегом коней, олицетворяющих Русь. «Боже мой! стук, гром, блеск...: стук копыт коня, звук колеса отзывались громом и отдавались с четырех сторон...; мосты дрожали; кареты летали... огромные тени их мелькали...» («Ночь перед Рождеством», 1, 124—125). «...И сам летишь, и все летит; летят версты... летит вся дорога невесть куда в пропадающую даль... Гремят мосты, все отстает и остается позади... Что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? ... Гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земли...» («Мертвые души», 5, 232). Одно и то же «наводящее ужас

движение» изображено в полете на черте и в полете на тройке: «мосты дрожали» — «гремят мосты»; «кареты летали» — «летит вся дорога»; «отзывались громом» — «гремит воздух»; «пешеходы жались и теснились» — «постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства».

Гоголевское величание Руси-тройки достигает мистического апофеоза в словах «и мчится вся вдохновенная Богом». Это выражение, однако, тоже не лишено амбивалентного смысла. В ранней повести Гоголь придает юмористическое звучание этому патетическому образу. Вакула, принесенный в Петербург чертом, засовывает его в карман и входит к запорожцам, которые приветствуют его: «Здорово, земляк, зачем тебя Бог принес?» (1, 125). Черт «нечаянно» назван Богом. И такое же головокружительное превращение — словно незаметно для автора — происходит в лирическом отступлении. «Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: “черт побери все!”» — «мчится вся вдохновенная Богом» (5, 232—233). То черт кружит эту тройку, то Бог ее мчит — в данной образной системе антонимы выступают как синонимы.

Еще разительней перекличка этого отрывка с «Вием», где Хома скачет на панночке. Здесь сохраняются сказочные атрибуты «Ночи перед Рождеством», но уже гораздо ближе не юмористически-фольклорная, а восторженно-лирическая, сладостно-патетическая поэтика «Мертвых душ». Интонация «Вия» как бы сама переходит в интонацию лирических отступлений, подхватывается и несется дальше. В нижеследующей сборной цитате было бы трудно различить фрагменты двух произведений, настолько плавно они перетекают друг в друга, демонстрируя стилевое единство демонического хронотопа:

«А ночь! небесные силы какая ночь совершается в вышине! А воздух, а небо, далекое, высокое, там, в недоступной глубине своей, так необъятно, звучно и ясно раскинувшееся!..» («Мертвые души», 5, 208). «Такая была ночь, когда философ Хома Брут скакал с непонятным всадником на спине. Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу. (...) Земля чуть мелькала под ним. Все было ясно при месячном, хоть и неполном свете. Долины были гладки, но все от быстроты мелькало неясно и сбивчиво в его глазах» («Вий», 2, 148). «...Что-то страшное заключено в сем быстром мельканье, где не успевает означиться пропадающий предмет...» («Мертвые души», 5, 232).

Мелькание в колдовских сценах соответствует мерцающему свету луны или переливчатому звону колокольчиков — во всем ощущается зыбкость и колебательность. Едва показавшись на глаза, предметы тут же пропадают, их вихрем уносит в неведомую даль или пропасть. Разреживается сама ткань действительности, пропуская через эту стремительную скачку, через мгновенные промельки — мнимость, небытие. И сама тройка то и дело рассыпается прахом и пылью, уносится в никуда. «И, как призрак, исчезнула с громом и пылью тройка» («Мертвые души», 5, 208).

3. Патриотизм и эротизм

Сопоставление с ранними произведениями проясняет мистико-эротический подтекст той «быстрой езды», которую Гоголь считал отличительным признаком русского человека. Ведь подобная же скачка Хомы с панночкой пронизана высочайшим эротическим напряжением, хотя в сознании самого героя оно вытесняется страхом. Это страх затеряться в огромном, необъятном просторе и вместе с тем мучительное желание пронзить и наполнить его собой.

Симон Карлинский в своей замечательной книге «Сексуальный лабиринт Николая Гоголя» убедительно выводит многие черты своеобразия Гоголя-художника из его латентного гомосексуализма. Но женское начало в изображении Гоголя вовсе не представляется только отрицательным: соблазнительно-угрожающим, пародийно-сниженным или идиллически-бесполом (панночка, незнакомка в «Невском проспекте», тетушка Шпоньки, Пульхерия Ивановна, Агафья Тихоновна, жена и дочь городничего и т.д.). Эротизм Гоголя имеет двойственную тенденцию: с одной стороны, ставить мужскую дружбу выше женской любви, с другой стороны — обожествлять само женское, переводить его из плана индивидуальной эротики в план ландшафтно-космический. Этим объясняется эротический подтекст гоголевского патриотизма, о котором книга Карлинского хранит молчание. Карлинский начинает свое исследование с гоголевского раннего отрывка «1834», где Гоголь вместо традиционной для русской поэзии Музы обращается к Гению, мужескому началу вдохновения, и называет его «прекрасный брат мой» (6, 17). Так, по Карлинскому, символически задается художественная тема гомосексуализма у Гоголя.

Но у Гоголя есть еще более ранний отрывок, который называется «Женщина» (1831), — первое, что Гоголь вообще решился

опубликовать под своим именем. Это мистический гимн женщине-родине. Телеклес, юный ученик Платона, жалуется учителю, что ему изменила возлюбленная, и проклинает коварную природу женщины; ответом на это и служит весь гоголевский отрывок. Женщина может оказаться неверной, но она превыше упрека и разочарования, потому что в ней раскрывается начало столь же безусловное и всеобъемлющее, как чувство родины. Если юноша постигнет женщину как «безграничную, бесконечную, бесплотную идею художника», тогда «ярко отзовутся в нем, как будто на призыв родины, и безвозвратно умчавшееся и неотразимо грядущее». И дальше: «Что такое любовь? — Отчизна души... неизгладимый след невинного младенчества, где все родина» (6, 9).

Эротика патриотического чувства, знак равенства между женщиной и родиной, — так вечно женственное предстает у Гоголя, с первого подписанного собственным именем отрывка и до последнего законченного произведения, лирического заключения первого тома «Мертвых душ». Наряду с сатирическим изображением женщин и брака в «Мертвых душах» (Коробочка, чета Маниловых, «приятные» светские дамы), в последней главы предстает эротический образ пространства как открытого лона, в которое устремляется бричка Чичикова.

Раньше этот образ был ярче всего обрисован у Гоголя в «Вии». Карлинский, обращаясь к сцене ночной скачки Хомы с панночкой, усматривает метафорическое описание оргазма в словах: «Но там что? Ветер или музыка: звенит, звенит, и вьется, и подступает, и вонзается в душу какую-то нестерпимую трелью... <...> ...Он чувствовал бесовски сладкое чувство, он чувствовал какое-то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение» (2, 147—148)¹. Если это описание оргазма, то здесь он переходит из телесного в космическое измерение. Вожделение, вызванное полетом на ведьме, переносится на соблазнительную русалку, мелькающую где-то внизу, и растворяется в окружающем пространстве, в вихре полета, в музыке ветра. Дальнейшая стадия эротического переноса — уже отвлеченный от всякой телесности чисто ландшафтный «оргазм» в «Мертвых душах». Не случайно «Вий», начатый в 1833-м, основательно перерабатывался в 1841 году, тогда же, когда закончен был и первый том «Мертвых душ». Кажется,

¹ *Karlinsky S. The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol. Cambridge and London: Harvard University Press, 1976. P. 90—91.*

что один и тот же лирический порыв выразился в образах Хомы, скачущего на ведьме, и Чичикова, скачущего на тройке. Эта эротико-демоническая одержимость и продиктовала Гоголю знаменитое «патриотическое» место — то, что можно назвать ландшафтным хронотопом соития.

Назовем четыре основных элемента этого хронотопа. Первый, собственно пространственный: «лоно ландшафта». Россия описана как распахнутое, готовое к покорению пространство: «открыто-пустынно и ровно все в тебе», «что пророчит сей необъятный простор»?», «ровнем-гладнем разметнулась на полсвета», «ты сама без конца».

Второй элемент хронотопа — наличие мужской покоряющей силы, заключенной в этом пространстве, ищущей свободного выхода. «Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объемлет меня могучее пространство...» (5, 207). Последовательность этих двух фраз предполагает, что место богатыря — в окружении могучего пространства — принадлежит самому лирическому «я».

Третий, собственно временной элемент хронотопа: чувство подступающей истомы, которая должна излиться во что-то, разрешиться чем-то. «Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?.. Неестественною страшною властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..» Такова эта топика неотступного ожидания, на исходе которого должно совершиться излияние накопившейся и сомлевшей силы в отверстое лоно. Характерно здесь протяжное междометие «у», передающее замирание лирического героя перед «чудной далью», перед неизбежностью того, что должно свершиться.

И, наконец, четвертый элемент, пространственно-временной: ускоренное проникновение в это пространство, «быстрая езда», скорость как единство пространственной и временной составляющих. Огромность пространства как бы множится на сжатие во времени — итогом становится стремительный порыв, вихрь движения: «кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и все летит», «кони вихрем», «дрогнула дорога, ... и вот она понеслась, понеслась, понеслась!.. И вон уже видно вдали, как что-то пылит и сверлит воздух» (5, 232).

Первые три элемента этого хронотопа подготовлены в начале 11-й главы, в отступлении о России-пространстве, последний элемент появляется в конце той же главы, в образе чичиковской тройки. В промежутке между первым и вторым лирическими отступлениями развертывается история Чичикова, его холостяцкого одиночества, отказа от семейных наслаждений, что композиционно должно увенчаться мистическим соитием героя не с какой-то женщиной, а с самой Россией. Отсюда мгновенная смена диспозиции, от биографического плана — к географическому: стремительное движение героя вглубь российского пространства, которое обозначено такими словами, как «взлетать», «нестись духом», «поскакивать», «подлетывать», «понеслась».

Разрыв между двумя лирическими отступлениями о России заслуживает особого внимания. Ландшафтный хронотоп соития, рельефно выписанный вначале, как тема открытости-ожидания, неожиданно прерван появлением скачущего из «чудной дали» фельдъегеря, что заставляет героя «придержать» езду перед лицом явной гомоэротической подмены: у фельдъегеря «усы в аршин».

...Какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..

— Держи, держи, дурак! — кричал Чичиков Селифану.

— Вот я тебя палашом! — кричал скакавший навстречу фельдъегерь с усами в аршин. — Не видишь, леший дери твою душу: казенный экипаж! (5, 207).

Само собой напрашивается символическое толкование этой сцены: вместо призывно раскинувшегося пространства родины вдруг является мужеский образ государства с торчащими усами. Государство как бы вторгается во взаимоотношения лирического героя и России и мешает им отдаться друг другу (тем более что и раньше у Чичикова неудачно складывались отношения с законом и государством). Фельдъегерь возникает в момент одержимости героя Россией — как призрак другой, однополой любви, грозящей ударить «палашом»: но этого не происходит, экипажи минуют друг друга. У России не оказывается ни соперника, ни соперницы. Тем самым герой как бы доказывает свое мистическое право довести соитие до конца, и дальше уже ничто не препятствует его быстрой езде — тройка вихрем несется «нивесть куда в пропадающую даль» и «сверлит воздух».

Эротический подтекст любви к быстрой езде очевиден — это то, что юный Гоголь мистически обозначал «душа потонет в эфирном лоне души женщины» («Женщина», 6, 9). Но зрелый Гоголь прячет этот мотив: тройка, которая «сверлит» Россию, есть сама Россия. Ландшафтно-космическая эротика, заданная двумя лирическими отступлениями, перерастает в автоэротизм, — отсюда и уместность формулы, предложенной В. Белинским: «гремящие, поющие дифирамбы *блаженствующего в себе* национального самосознания».

4. Блок выдает тайну Гоголя

Демонически-эротический подтекст гоголевского образа России ясно выступает не только в его собственном раннем творчестве, но и в последующем движении русской литературы, прежде всего у Александра Блока, который накрепко связал в своей поэзии два этих мотива: «демонической женственности» и «вдохновенного патриотизма». Образы колдуньи, «незнакомки», «снежной девы», с ее заклятиями, чарами, волхованьями и т.д., пронизывают всю лирику Блока, особенно периода «Снежной маски», — и естественно переходят в его патриотические стихи, где прославляются волшебный бег тройки и разбойничья красота России, отданная во власть чародею («Россия»). Мы узнаем мистическое сладострастие «Вия» в таких стихах, где лирический герой, заколдованный «очами девы чародейной» (2, 14), уносится на вершины, падает в бездны, растворяется в метели, вновь и вновь испытывает судорогу «быстрой езды» в объятиях ведьмы, которую называет «Россией». Это дразнящая и гибельная красота, влекущая за собой до задыхания в бесконечность и куда-то пропадающая. «...Чара так и ошеломила его, — рассказывают в “Вий” про псаря Микиту, который еще до философа Хомы стал жертвой своей любви к панночке. — Он, дурень, нагнул спину и, схвативши обеими руками за нагие ее ножки, пошел скакать, как конь, по всему полю, и куда они ездили, он ничего не мог сказать: только воротился едва живой, и с той поры иссохнул весь, как щепка... сторел совсем; сторел сам собою» («Вий», 2, 161—162). Это взгляд со стороны на проделки ведьмы, а вот как «чара» панночки воспринимается самим очарованным:

И, миру дольнему подвластна,
Меж всех — не знаешь ты одна,
Каким раденьям ты причастна,
Какою верой крещена.

...Вползи ко мне змеей ползучей,
В глухую полночь оглуши,
Устами томными замучай,
Косою черной задужи (2, 35)¹.

...И пронзительным взором
Ты измерила даль страны...

Ты опустила очи,
И мы понеслись.

И навстречу вставали новые звуки:

Летели снега,
Звенели рога
Налетающей ночи (2, 13).

И под знойным снежным стоном
Расцвели черты твои.
Только тройка мчит со звоном
В снежно-белом забытьи.
Ты взмахнула бубенцами,
Увлекла меня в поля...
Душишь черными шелками,
Распахнула соболя... (1, 423).

...Каким это светом
Ты дразнишь и манишь?
В кружении этом
Когда ты устанешь?
Чьи песни? И звуки?
Чего я боюсь?
Щемящие звуки
И — вольная Русь?..
...Ты мчишься! Ты мчишься!
Ты бросила руки
Вперед...
И песня встает...
И странным сияньем сияют черты...
(Из цикла «Заклятие огнем и мраком», 2, 68—69)

¹ А. Блок здесь и далее цитируется по изданию: *Блок А. Собр. соч.* в 6 т. Л.: Худож. лит., 1980. Номера томов и страниц указываются в тексте.

Итог этого поэтического романа с чародейкой — «вольной Русью» — ее ответ очарованному:

Я была верна три ночи,
Завивалась и звала,
Я дала глядеть мне в очи,
Крылья легкие дала...

Так гори, и яр и светел,
Я же — легкою рукой
Размету твой легкий пепел
По равнине снеговой (2, 32).

Блок досказывает то, что оставалось недосказанным у классиков XIX века, — то, о чем они не догадывались, чего боялись, в чем не смели признаться самим себе. Блок восстанавливает пушкинское наполнение бесовского пейзажа — метельное, вьюжное, но там, где у Пушкина только страх и отчаяние заплутавшего путника, у Блока — «бесовски сладкое чувство» гибельного полета вослед непостижимой силе, зовущей от имени родины. «Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце?» — вопрошал Гоголь. «Что мне поет? Что мне звенит? Иная жизнь? Глухая смерть?» — вторит ему Блок и уже дает свой ответ (2, 38).

Что у Гоголя обнаруживается невольно, через иронию стиля, у Блока становится сознательным пафосом. Гоголь бы, наверно, ужаснулся, опознав в своих лирических отступлениях о России демонические образы «Вия» или «Страшной мести»; для Блока эта «влекущая красота», низводящая ангелов, смеющаяся над верой, попирающая заветные святыни, открывается и воспевается в его собственной Музе. «Кто раз взглянул в желанный взор, тот знает, кто она» — говорит Блок о своей незнакомке (2, 37). Собственно, Панночка-Россия, с ее страшной, сверкающей красотой, и становится Музой Блока, поэзия которого так же вышла из «Вия», как, скажем, проза Достоевского из «Шинели».

Чтение Блока в свете Гоголя позволяет, в частности, понять, как и почему Россия из старухи превращается в юную красавицу («Новая Америка»): ведь это превращение уже совершилось в «Вие», и демонический полет, начатый старухой, завершает чудная красавица. «Помолодевшая ведьма» — так можно обозначить этот мотив русской словесности.

Там прикинешься ты богомольной,
Там старушкой прикинешся ты...
Нет, не старческий лик и не постный
Под московским платочком цветным!
Шопотливые, тихие речи,
Запылавшие щеки твои...

«Новая Америка» (2, 199)

Здесь угадывается вариация на тему Гоголя: «...Точно ли это старуха? (...) Он стал на ноги и посмотрел ей в очи... Перед ним лежала красавица, с растрепанною роскошною косою, с длинными, как стрелы, ресницами» (2, 148). И хочется повторить бессмертный возглас Хомы: «Ведьма!». Кстати, и «запылавшие щеки» тоже содержат реминисценцию из Гоголя — вспомним «погубившую свою душу» деву-русалку из «Страшной мести»: «щеки пылают, очи выманивают душу... Беги, крещеный человек!» («Страшная месь», 1, 164).

На пустынном просторе, на диком
Ты все та, что была, и не та,
Новым ты обернулась мне ликом,
И другая волнует мечта... (2, 200)

Вот и Хому, раньше мечтавшего только избавиться от проклятой старухи, стала волновать иная мечта: «...Какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому, завладели им... никак не мог он истолковать себе, что за странное, новое чувство им овладело» (2, 148). Это сладкое и томительное чувство овладело им при взгляде на помолодевшую ведьму.

Но не страшен, невеста, Россия,
Голос каменных песен твоих!

Страх, объявший гоголевского героя, у Блока уже проходит, остается только влечение — юную ведьму выдают замуж за лирического героя. Вот о чем распевает теперь «томительно-страшные» песни и звучат призывные роги в полях. Пушкинский путник с ужасом вопрошал: «Ведьму ль замуж выдают?». Блоковский блуждающий герой понимает, что сам-то он и есть жених, — и мчитя на этот призывный звук с чувством влюбленного, заждавшегося своей суженой.

Таким образом, Блок как бы выдает тайну гоголевской России, сокрытую от самого творца. В статье «Дитя Гоголя» (1909) Блок, исповедуя свою веру и заворуженность Россией лирических отступлений, утверждает, что Гоголь носил под сердцем Россию, как женщина носит плод, — и тут же проводит поразительное уподобление: «перед неизбежностью родов, перед появлением нового существа содрогался Гоголь: как у русалки, чернела в его душе <черная точка>» (4, 131). Блок не мог не знать, к какому гоголевскому образу отсылает это сравнение. В «Майской ночи» утопленница просит Левко найти в хороводе среди своих подруг затаившуюся там злую мачеху — «страшную ведьму». И Левко замечает среди девушек одну, с радостью играющую в хищного ворона: «тело ее не так светилось, как у прочих: внутри его виделось что-то черное... — Ведьма! — сказал он, вдруг указав на нее пальцем...» (1, 77). Вот с этой-то русалкой-ведьмой, точнее, с черной точкой внутри нее, и сравнивает Блок ту «новую родину», которую носил под сердцем Гоголь¹.

5. Слово изменяет Гоголю. Ирония стиля

«Обращаться с словом нужно честно», — говорил Гоголь: но именно изменяя писателю, слово может честно свидетельствовать о том, что сам он пытается скрыть от себя. Та самая «бесовски сладкая» чара, какую Гоголь изобразил в «Ночи перед Рождеством», «Страшной мести», «Вии», «Портрете», приняла в «Мертвых душах» имя России.

По-разному можно истолковать природу этого «наваждения». Можно следовать психоаналитической схеме и обнаружить своеобразное «патриотическое либидо» у Гоголя, который делает свой объект эротически привлекательным в силу того, что извращает, порочит, демонизирует его; таким образом, бессознательное снижение России у Гоголя идет параллельно с ее сознательным возвышением. Можно применить бахтинское понятие амбивалентности и, выводя гоголевскую образность из карнавальной традиции,

¹ Возможно, что еще одна реминисценция «Майской ночи» — образ колдуньи, играющей в ворона среди белоснежного девичьего хоровода, — содержится в заглавной строке любовно-«демонического» стихотворения Блока «Черный ворон в сумраке снежном...», написанного в феврале 1910 года, вскоре после того, как Блок перечитывал Гоголя в связи с его столетним юбилеем и своей работой над статьей «Дитя Гоголя».

говорить об одновременном увенчании и развенчании России. Можно применить понятия деконструкции и поймать текст на противоречии, обнаружить в лирических отступлениях смысл, прямо противоположный тому, который заявлен автором, а значит, еще раз убедиться в том, насколько двусмысленна семантика всякого текста, иронически выворачивающего наизнанку определенность авторского замысла, да и однозначность любой интерпретации.

Но среди всех этих безусловно допустимых толкований стоит выделить то, которое мог бы предложить сам Гоголь и которое проще всего обозначить одной фразой, обращенной в повести «Портрет» к художнику, написавшему портрет загадочного старика: «Ну, брат, состряпал ты черта!» («Портрет», 3, 109). Художник запечатлел на своем полотне ростовщика-дьявола и невольно пустил гулять по свету этот страшный портрет, сам сделавшись первой его жертвой. В ранних произведениях Гоголь легко обращается с нечистой силой, весело играет с ней, прямо называет черта по имени. Но потом с автором происходит та же метаморфоза, что и с его художником: он жаждет очиститься от дьявольского наваждения и писать святые лица — не ростовщика «Портрета», не колдуна «Страшной мести», не панночку «Вия», а «вдохновенную Богом» Россию.

Что из этого получилось, показано и отчасти предсказано самим Гоголем в «Портрете». Художник создал новую картину в жанре религиозной живописи, — едва ли не лучшее из своих творений — и представил на суд церкви. Картина вызвала всеобщий восторг, но один из судей, духовная особа, сделал замечание: «В картине художника, точно, есть много таланта, — сказал он, — но нет святости в лицах; есть даже, напротив того, что-то демонское в глазах, как будто бы рукою художника водило нечистое чувство» (3, 107). Не так ли и в лирическом отступлении, которое Гоголь писал как словесную икону России, «есть что-то демонское в глазах»? То самое, что есть и в глазах панночки, и в глазах ростовщика, — то, от чего Гоголь хотел, но не мог избавиться, ибо она, эта «страшная сила», водила его рукою, «неестественной властью освещала его очи».

Напомним, что писался заключительный вариант «Портрета» в конце 1841 — начале 1842 годов, сразу после завершения первого тома «Мертвых душ». Быть может, уже в «Портрете», в судьбе художника, выразилось гоголевское ощущение собственной художественной ошибки, неверно взятого мистического тона, продолжавшее его мучить и в работе над вторым, «идеальным» томом

«Мертвых душ». Не сам ли Гоголь, задумав живописать Россию и несметное богатство ее духа — «мужа, одаренного божескими добродетелями» или «чудную русскую девицу» (5, 209), — вдруг «с ужасом увидел, что он почти всем фигурам придавал глаза ростовщика. Они так глядели демонски-сокрушительно, что он сам невольно вздрогнул» (3, 107—108).

Как заметил Иннокентий Анненский, предвосхищая наш основной вывод, «чем долее выписывал Гоголь в портрете России эти бездонные и безмерно населенные глаза его, тем тяжелей и безотраднее должно было казаться ему собственное существование. Гоголь не только испугался глубокого смысла выведенных им (отрицательных. — М.Э.) типов, но, главное, он почувствовал, что никуда от них уйти уже не может»¹. И дальнейший путь Гоголя: отказ от творчества, отшельничество, аскетическое умерщвление плоти, непрестанные молитвы, — удивительно напоминает судьбу его же героя, художника, который вопреки всем благочестивым намерениям был вынужден придавать демоническое выражение всему, что писал².

Отрицательная эстетика Гоголя может рассматриваться в следующих своих основных аспектах:

1) описание отрицательных сторон бытия, художественная сатира (пустота, ничтожество, мнимость, мертвость, «пошлость пошлого человека» и т.д.);

2) отказ от самого описания, художественная апофатика (предмет характеризуется через отрицание его признаков, например Чичиков ни стар, ни молод, ни красив, ни уродлив — «человек без свойств»: сюда же относится и прогрессирующее молчание самого Гоголя-художника).

¹ Анненский И. Портрет // Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 18.

² По мнению И. Анненского, «Портрет» имел особое значение в судьбе Гоголя. Это «чудная повесть, которую Гоголь написал дважды и в которую вложил себя более, чем в какое-либо другое из своих произведений. <...> Сокровенный смысл повести был разъяснен нам только дальнейшей жизнью Гоголя, а самому поэту — может быть — лишь его смертью. Только история кончилась уже не так радужно, как повесть. Гоголь тоже убежал, и тоже в аскетизм, и тоже от неоконченного портрета... Гоголь умер, сломленный отчаяньем живописца, потерявшего из виду недописанный им, но ставший ему ненавистным портрет, — портрет, который казался ему грешным...» (цит. соч. С. 14, 16).

3) сам художественный стиль отрицает намерения автора, придает им обратный смысл.

Образ России в «Мертвых душах» и стал в судьбе Гоголя тем «портретом», который обнаружил все значение отрицательной эстетики в его творчестве: оказалось, что ее власть простирается дальше намерений самого автора. Это не просто эстетика отрицания (сатира) или отрицание эстетики (апофатика), но отрицательность самой эстетики, отрицание эстетикой. Речь идет уже не о демоничности тех или иных гоголевских образов, но о демонизме самого стиля, который играет смертельные шутки с автором.

Знаменательно, что Гоголь не только воплотил в своем творчестве этот эстетический «выверт» (т.е. стал его жертвой), но и, пожалуй, первым в русской литературе осознал его как опасность, подстерегающую писателя: «Беда, если о предметах святых и возвышенных станет раздаваться гнилое слово; пусть уж лучше раздается гнилое слово о гнилых предметах» («Выбранные места из переписки с друзьями», письмо 4, «О том, что такое слово», 6, 186). Трагедия Гоголя-писателя началась не тогда, когда он «позорил позорное», а когда он в конце первого тома и во втором томе «Мертвых душ» стал славить «святое» — и почувствовал «гнилость» в самих «корнях» своего слова. Поневоле получилось именно то, чего сам Гоголь больше всего опасался и о чем предупреждал современников, очевидно, собственными творческими терзаниями убежденный, «как можно опозорить то, что стремишься возвысить, и как на всяком шагу язык наш есть наш предатель» («Выбранные места...», 6, 189).

Трудно найти более точное определение этого «предательского» типа эстетики, чем данное самим Гоголем. Именно язык предаёт Гоголя, когда он начинает говорить о святом и возвышенном. Именно эстетика Гоголя отрицает то, что сам он пытался утверждать как моралист и патриот, на чем строил свою миссию проповедника.

Раздел 2
Великое в малом.
Потомки Башмачкина

БЛАЖЕННЫЙ ПЕРЕПИСЧИК: АКАКИЙ БАШМАЧКИН И КНЯЗЬ МЫШКИН

1

Есть персонажи, характерные не только для отдельного автора или эпохи, но для литературы в целом, — персонажи-симптомы, персонажи-тенденции. К их числу, безусловно, относятся Акакий Башмачкин у Гоголя и князь Мышкин у Достоевского. В нашем сознании, да и в реальном диапазоне русской литературы они далеки, даже диаметрально противоположны друг другу, как пределы того, что можно считать человеческим величием и человеческой малостью.

Акакий Акакиевич — «маленький человек», пожалуй, самый маленький во всей русской литературе, меньше не выдумаешь. Рядом с ним даже те, кого относят обычно к этому типу: и пушкинский Семен Вырин, имевший жену и дочь, и Макар Девушкин Достоевского, состоявший в переписке с любимой Варенькой, — это люди более крупного калибра, сумевшие привлечь чье-то сердце, выгородить себе долю жизненного пространства, в котором и они кое-что значат. Акакий Акакиевич не значит ничего ни для кого — единственная «приятная подруга», которая «согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу... была не кто другая, как та же шинель...».

Князь Мышкин, напротив, едва ли не первый в ряду «положительно прекрасных» героев русской литературы. По высоте воплощенного в нем идеала, соизмеримого для Достоевского с личностью Христа («Князь Христос» — так назван Мышкин в черновиках романа), с ним не может равняться ни один персонаж писателя; как и мало кто из писателей может равняться с Достоевским в пафосе устремленности к идеалу — абсолютному, недостижимому. С той долей условности, на которую обречена всякая классификация, можно было бы расположить всех персонажей русской литературы между Мышкиным и Башмачкиным как олицетворенными полюсами: духовной высоты — и приниженности, внутренней свободы — и зависимости.

Чем значительнее место персонажа в литературе, тем важнее и каждая деталь в его образе. У Мышкина и Башмачкина, при всей их непохожести и даже противоположности, есть одна общая черта — страсть к переписыванию. В образе Акакия Акакиевича она заявлена крупно, подчиняя себе весь характер и сразу завладевая вниманием читателя. «Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало». «Там, в этом переписываньи, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир». В более сложном образе Мышкина эта черта не так заметна, но она, в сущности, единственное, что связывает Мышкина с реальным миром — занятий, профессий, способов добывать средства к существованию. Едва приехав в Петербург и явившись к дальнему родственнику генералу Епанчину, Мышкин по его просьбе демонстрирует свой дар переписчика — единственную надежду на будущее материальное обеспечение.

...Я думаю, что не имею ни талантов, ни особых способностей; даже напротив, потому что я больной человек и правильно не учился... А почерк превосходный. Вот в этом у меня, пожалуй, и талант; в этом я просто каллиграф. Дайте мне, я вам сейчас напишу что-нибудь для пробы, — с жаром сказал князь.

Подобно Акакию Акакиевичу, князь Мышкин не просто хороший, но страстный каллиграф, для которого буквы сами по себе — вне того смысла, который они выражают, — являются источником сильных переживаний. Вспомним, что у Акакия Акакиевича некоторые буквы «были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его». Точно так же — «с чрезвычайным удовольствием и одушевлением» — говорит князь о разных почерках, росчерках, закорючках, о шрифтах английских и французских, площадном и писарском. Восторг и сопереживание выражаются у него не столь физиологично, как у Акакий Акакиевича, — лицом, губами, — но с не меньшей эмоциональной силой.

Они превосходно подписывались... с каким иногда вкусом, с каким старанием!.. Взгляните на эти круглые “д”, “а”. Я перевел французский характер в русские буквы, что очень трудно, а вышло удачно. Вот и еще прекрасный и оригинальный шрифт... Черно написано, но с замечательным вкусом... Дисциплина и в почерке

вышла, прелесть!.. Дальше уж изящество не может идти, тут все прелесть, бисер, жемчуг... Росчерк — это наиопаснейшая вещь!.. Этакой шрифт ни с чем не сравним, так даже, что можно влюбиться в него.

В этот момент в князе Мышкине что-то определенно проглядывает от Акакия Акакиевича. Впоследствии ему доведется пережить еще немало любовных волнений, но сейчас он может влюбиться только в буквы, шрифт, подобно Акакию Акакиевичу, который «служил с любовью» и «ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то бог пошлет переписывать завтра».

Сходство довершается совпадением еще одной детали: Акакий Акакиевич получает за свое переписыванье «четыреста рублей в год жалованья, или около того»; а генерал Епанчин, придя в восторг от каллиграфии Мышкина, обещает ему «тридцать пять рублей в месяц положить, с первого шагу», то есть примерно те же четыреста рублей в год. Кажется, что Мышкин мог бы стать сослуживцем Башмачкина, сидеть с ним в одной канцелярии, в равной должности, за соседним столом, обсуждать в задушевных разговорах любимые буквы...

Образ Мышкина как переписчика, намеченный в третьей главе первой части «Идиота», не находит дальнейшего сюжетного развития и несколько теряется в сознании читателя. Более того, такая деталь не вяжется с общим представлением о Мышкине как о чистом средоточии духа, личности экзистенциально утонченной и чуждой всякой канцелярщины. Как может рядом с князем Мышкиным, точнее, в нем самом сидеть титулярный советник Башмачкин? Не разрушает ли это неожиданное сходство цельность мышкинского образа — или оно каким-то образом входит в замысел писателя, для которого «Шинель» Гоголя всегда оставалась точкой отсчета в русской литературе (даже если не приписывать Достоевскому спорного по атрибуции высказывания: «Все мы вышли из гоголевской “Шинели”»)?

2

Прежде всего отметим, что сам Достоевский, будучи личностью «мышкинского» склада (писатель наделил героя и собственной болезнью, и собственными прозрениями), проявлял крайнюю тщательность в письменной работе. Этот самоконтроль на уровне внешнего воплощения словно бы компенсировал экзатически

безудержные порывы его пафоса и фантазии. Из всех русских писателей XIX века он обладает, быть может, самым ясным, закругленным, выверенным почерком — буквы нижутся как бисер. По свидетельству А.Г. Достоевской, «Федор Михайлович любил хорошие письменные принадлежности и всегда писал свои произведения на плотной хорошей бумаге с едва заметными линейками. Требовал и от меня, чтобы я переписывала им продиктованное на плотной бумаге только определенного формата. Перо любил острое, твердое. Карандашей почти не употреблял»¹. Возможно, еще в молодости, обучаясь чертежному делу в военно-инженерном училище, Достоевский приобрел привычку и склонность к графически строгой, профессионально ответственной передаче смысла на бумаге. И вообще не надо забывать, что, по крайней мере до наступления эры пишущих машинок, писатель был одновременно и писцом, старательным переписчиком собственных сочинений, и потому психологическое вживание в мир букв не было ему профессионально чуждо.

Но в данном случае главное не субъективные ощущения писателя, а объективное значение самой профессии переписчика, ее культурная семантика, имеющая глубокие исторические корни. В древних цивилизациях Ближнего Востока (Египет, Вавилон и проч.), так же как в средневековой Византии и Западной Европе, деятельность писца и переписчика была окружена почетом и благоговением, поскольку запечатлевался смысл, достойный увековечения.

«О, если бы записаны были слова мои! если бы начертаны были они в книге резцом железным с оловом, — на вечное время на камне вырезаны были!»² — так великий страдалец Иов оплакивает не только болезнь своей брэнной плоти, но и брэнность своего слова, достойного, по его мнению, быть услышанным Богом и человечеством. Профессия писца потому является центральной для культа и культуры определенных эпох и народов, что вечное нисходит и раскрывает себя во времени через письменное слово (скрижаль, Священное писание как предметы культа), а временное возвышает себя и обращает к вечности (тексты как произведения культуры). «Средние века, — пишет С. Аверинцев, — и впрямь были... “чернильными” веками. Это времена “писцов”

¹ Цит. по: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. в 30 т. Л., 1974. Т. 9. С. 43.

² Иов, 19: 23—24.

как хранителей культуры и “Писания” как ориентира жизни, это времена трепетного преклонения перед святыней пергамента и букв»¹. Величайшие умы, крупнейшие церковные деятели — Сергей Радонежский, Фома Кемпийский и др. — не стеснялись взяться за труд переписыванья как «механический», «бездушный», но находили в том путь смирения и благочестия².

После изобретения печатной машины труд переписчика стал восприниматься как механический и потому презируемый. Произошла как бы двойная перестановка: когда печатный станок заменил переписчика, сам переписчик стал восприниматься как замена печатного станка — причем замена неполноценная и годная лишь для текстов низшего качества, которые представляют только временный, узковедомственный интерес. Сначала были печатно воспроизведены книги религиозного, затем художественного и научного содержания, и профессия переписчика, оттесняемая на самую периферию культуры, постепенно свелась к действительно «механическому» (потому что уже после машины, взамен ее) воспроизведению самых бедных словесных слоев — деловых документов, участью которых, в лучшем случае, становился архив, но уж никак не библиотека.

Соответственно социальная роль и престиж переписчика опускались до того низшего, жалчайшего состояния, в каком мы застаем их у Гоголя в образе Акакия Акакиевича. Но суть в том, что такое социальное низведение переписчика не только не противоречило исконному нравственному и, если угодно, бытийственному смыслу этой профессии, но последовательно его выявляло. Ведь переписчик — это поистине послушник переписываемого текста, тут кротость образует сам технический фундамент профессии, в которой путь к мастерству требует полного самоотречения, смиренного следования свойствам подлинника.

Вот одно из средневековых наставлений писцам, принадлежащее перу Алкуина:

Пусть берегутся они предезко вносить добавленья,
Дерзкой небрежностью пусть не погрешает рука³.

¹ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 208.

² См. там же. С. 205.

³ Памятники средневековой латинской литературы IV—IX веков. М., 1970. С. 261.

Акакий Акакиевич свято соблюдает этот завет и органически не может выправлять что-либо в предложенном тексте. Когда ему однажды, в знак поощрения, задали переменить кое-где глаголы из первого лица в третье, он «вспотел совершенно, тер лоб и наконец сказал: “Нет, лучше дайте я перепишу что-нибудь”». Оригинальность — привилегия и заслуга лишь в сознании Нового времени. Акакий Акакиевич — переписчик до мозга костей, до глубинной основы характера, и согбенная поза, в которой пребывает писец, определяет форму его бытия. Причем если в Средние века такая поза воспринимается как освященная свыше, то в Новое время она ассоциируется с неестественной приниженностью, утратой собственного достоинства. Ратуя за выпрямление человека — в буквальном и переносном смысле слова, — Новое время находит в фигуре переписчика концентрированное выражение моральной и социальной униженности, вызывающей гуманистический протест. Вот почему образ Акакия Акакиевича выдвинулся в центр русской литературы, стал средоточием ее критических обличительных мотивов: ведь это персонаж, повседневное существование которого состоит в том, чтобы склонять голову, не разгибать спины и отказываться от собственного «я». Мотив подавления человеческого достоинства находит здесь наиболее четкое, зримое воплощение.

Помимо согбенной позы переписчика, для уяснения культурной семантики этой профессии важно учесть, над чем он сгибается, что вызывает его ненасытный интерес и всепоглощающую любовь: феномен буквы. Причем буквы, взятой как вещь, как некое материальное явление, поскольку именно к этой ее стороне имеет касательство переписчик. Между тем в собственно материальном мире, в иерархии вещей буква могла бы занять последнее место — ее плоть наименее субстанциальна, поскольку буква есть знак, и даже более условный, менее самодостаточный в своей физической данности, чем большинство других разновидностей знаков (изобразительных, иконических, фигуративных). Получается, что переписчик имеет дело с материей — но как бы в месте ее прорыва; с вещностью, сведенной к минимуму, через который мог бы явиться максимум смысла. Полюбить буквы, отдать их всецело их совершенному начертанию, занять пристрастия среди них — не значит ли это полюбить «малых сих», то есть последовать тому завету нисходящей, милосердной любви, который близок средневековому миропониманию? Полюбить не смысл, который может

быть сколько угодно важен и поучителен, но саму букву как наименьшую, наислабейшую из вещей.

Более того, если для переписчика священных книг любовь к букве вытекала из любви к смыслу, то для переписчика казенных бумаг, каков Акакий Акакиевич, любовь к букве не поддерживается ничем, никаким величием смысла. Трагическая коллизия между любовью к буквам и ничтожеством их содержания не унизила, не оскорбила любви, а, напротив, придала ей кроткую и почти героическую стойкость. Они, эти переписчики эры печатных машин, уже больше не жрецы, не священнослужители, а низшие чиновники, в которых дух послушания, даже послушничества, не угас, но приобрел более жалкий, презираемый и оттого более чистый, изначально подразумеваемый облик. «Святыня букв» даже вырастает в своем трогательном и несколько абсурдном (как сама вера) величии, если не требует никакого содержательного, «логического» объяснения и поддержки.

Любовь к переписыванию как выражение кротости роднит Мышкина с Акакием Акакиевичем и восходит, условно говоря, к архетипу писца, глубоко укорененному в мировой культуре. Следует, однако, заметить, что этот архетип, включаясь в художественные системы Гоголя и Достоевского, приобретает разный смысл. Смирение Акакия Акакиевича прочитывается скорее как униженность и ограниченность; смирение Мышкина — как умудренность и проникновенность. Гоголь играет на алогизме каллиграфических пристрастий Акакия Акакиевича, демонстрируя как бы выхолощенность изначального смысла. Достоевский же в образе Мышкина восстанавливает этот смысл, открывает его читательскому восприятию. Первый образчик талантливого почерка князя — выведенная средневековым шрифтом фраза: «Смиранный игумен Пафнутий руку приложил», — за чем следует недвусмысленный комментарий: «Они превосходно подписывались, все эти наши старые игумены и митрополиты, и с каким иногда вкусом, с каким старанием!» Хотя искусство князя может найти практическое приложение лишь в канцелярии, оно раскрыто здесь в своих непосредственных связях со средневековым мирозерцанием. В образе Акакия Акакиевича эти связи отсечены (или, во всяком случае, не выговорены), тогда как в образе Мышкина — восстановлены, придавая ему ту нравственную силу и духовную укорененность, которые как бы редуцированы Гоголем в характере «абсурдного» писца.

Но каллиграфия у Мышкина не только возвращает свой прежний смысл, но и приобретает новый, «психологический», отсутствовавший в древней и средневековой цивилизациях и присущий именно культуре Нового времени. Воспроизведение чужого почерка для князя — это способ проникновения в дух того человека, чьей рукой был начертан подлинник.

«...Посмотрите, оно составляет ведь характер, и, право вся тут военно-писарская душа проглянула: разгуляться бы и хотелось, и талант просится, да воротник военный туго на крючок стянут, дисциплина и в почерке вышла, прелесть!» К такой характеристике вряд ли был бы способен Акакий Акакиевич, для которого красота букв безусловна и самодовлеюща; Мышкину же дорога и значима не столько сама буква, сколько тот, кто, выводя ее, вывел себя в ней. Не случайно, что в той же самой главе романа, сразу вслед за своими каллиграфическими упражнениями, в кабинете Епанчина князь впервые знакомится с фотографическим изображением Настасьи Филипповны и дает глубокое толкование ее характера исходя из ее внешности. А в пятой главе эту же пронизательность, способность читать по лицам, князь распространяет уже на все семейство Епанчиных. Таким образом, «единственный» талант Мышкина, проявившись сначала в каллиграфии, постепенно все глубже вторгается в самое существо событий, выявляет себя как зерно, из которого разрастаются весь идейный замысел романа и концепция его главного героя.

Страсть к переписыванию — точка соприкосновения Мышкина и Башмачкина, от которой оба героя движутся в противоположные стороны. Башмачкин изменяет своему призванию, своему служению, как только минимальная материя букв, которой он был предан, заменяется плотной, физически тяжелой и самодостаточной материей — шинелью, в которую герой хочет облечь себя, чтобы, так сказать, укрепиться в субстанциальности мира. Погруженный в мысли о шинели, «один раз, переписывая бумагу, он чуть было даже не сделал ошибки, так что почти вслух вскрикнул: “ух!” и перекрестился». Служба, точнее служение Акакия Акакиевича буквам свято, тогда как греза о шинели — словно наваждение дьявола.

Укажем в этой связи на интересную работу Е.А. Суркова, где обосновывается ориентация Гоголя в повести «Шинель» на жанр жития (в частности, в сопоставлении с «Житием Феодосия

Печерского)»¹. Житийный герой презирает блага мира сего и предпочитает быть облеченным в бедную, худую одежду. Такова обветшавшая шинель Акакия Акакиевича, из-за которой «его как-то особенно сильно стало пропекать в спину и плечо». Заметим, что в столь же непригодном одеянии предстает в самом начале романа и князь Мышкин, который «принужден был вынести на своей издрогшей спине всю сладость сырой ноябрьской русской ночи, к которой, очевидно, был не приготовлен». Худая одежда, наряду с рвением к переписыванью, дополняет житийный облик обоих героев. В самом деле, любовь к буквам как материи наиболее призрачной, эфемерной, естественно сочетается с пренебрежением к материи более насущной, той, в какую человек облекает свою плоть.

Признаки жития в повествовании об Акакии Акакиевиче — это и его благочестивые мать и кума, «женщина редких добродетелей», и старательный выбор имени из святцев, и композиционная последовательность, характерная для агиографии. Но этот канон в образе Башмачкина нарушается и переворачивается — во-первых, потому, что он предпочел созерцанию вечных букв (своего рода Платоновых идей) бренность земной оболочки, мирского блага, которое в наказание и как бы в подтверждение этой бренности было отнято у него; во-вторых, потому, что Акакий Акакиевич становится мстителем, в ответ на кару судьбы принимает собственные карательные меры (в облике привидения), что наводит уже на мысль о продаже души дьяволу. Оживление мертвеца (о чем уже говорилось) — достаточно традиционный мотив, который нередко встречается у самого Гоголя, например, в «Майской ночи, или Утопленнице», в «Вие», «Портрете» и, как правило, предполагает сделку с нечистой силой. «Лицо чиновника было бледно, как снег, и глядело совершенным мертвецом», изо рта его «пахнуло страшно могилою», привидение грозит пальцем и показывает кулак. Все эти жуткие подробности в эпилоге «Шинели» означают, что повесть, начатая в духе жития, постепенно обращается в его противоположность, в антижитие, историю морального и мистического падения. Герой, наделенный чертами подвижника, превращается в мстителя. Не просто человеческое подавляется и искажается

¹ Сурков Е.А. Тип героя и жанровое своеобразие повести Н.В. Гоголя «Шинель» // Типологический анализ литературного произведения. Кемерово: Изд-во Кемеровского гос. ун-та, 1982.

в Акакии Акакиевиче, переходя в бесчеловечное, но, в соответствии с его задатками и возможностями, искажается святое, уступая сатанинскому.

Что касается Мышкина, те же самые задатки «маленького человека»: бедная одежда и любовь к переписыванию — развиваются у него в сторону идеальную, «подвижническую». Если считать «Шинель» перевернутым житием, то Достоевский восстанавливает в своем герое средневековый канон святости, хотя, конечно, и обогащенный психологизмом и эстетикой «реализма в высшем смысле». «Идиот» — это житие XIX века, показатель возможности жития в той чиновно-буржуазной среде, где Гоголь демонстрирует его обесмысливание. От «маленького человека», опошленного подвижника, Достоевский движется к высоте «положительно прекрасного» героя. При этом Башмачкин, как точка отсчета, угадывается в Мышкине.

3

Достоевский всю свою жизнь «болел» Гоголем — так и не смог окончательно «вылечиться». Соотношение образов Мышкина и Башмачкина может быть прояснено обращением к работе Юрия Тынянова «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» (1921). Тынянов, как известно, установил, что Достоевский, стремясь освободиться от Гоголя, переносил некоторые его темы и образы в свои произведения с противоположным знаком — в духе пародического выверта. При этом пародия как «диалектическая игра приемом» вовсе не обязательно производит комический эффект — это лишь один из ее случаев. «Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия»¹.

Сам Тынянов подробно развил доказательство лишь одной части своего утверждения, показав, как возвышенный, патетический образ автора — самого Гоголя из «Выбранных мест из переписки с друзьями» — снижается, даже прямо окарικатуривается Достоевским в Фоме Опискине из «Села Степанчиково». Но из тыняновской теории вытекает и обратная возможность, заложенная в поэтике Достоевского: переведение «низкого» гоголевского героя в возвышенный регистр, из комического — в трагически-мистериальный. Это, видимо, и произошло с Башмачкиным, который

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1971. С. 226.

рядом последовательных трансформаций, пронизывающих все творчество Достоевского, был превращен в своего мистериального двойника-антипода — князя Мышкина.

Первая такая трансформация — образ Макара Девушкина из «Бедных людей», замечательный, в частности, тем, что в нем выговорено прямое отношение к гоголевскому прототипу. Эпизод чтения «Шинели» героем «Бедных людей» хорошо известен, напомним лишь главную претензию Девушкина к образу Башмачкина: дескать, взят слишком со стороны, в быту, в нужде, без проникновения в дух и положительные ценности маленькой жизни, которые для «бедного человека» на первом месте. Девушкин недоволен тем, что Гоголь слишком принизил своего героя, и хотел бы его приподнять: автор поступил бы по совести, если бы добавил, что Башмачкин «при всем этом... был добродетелен, хороший гражданин... никому зла не желал, верил в Бога...» Достоевский, конечно, иронизирует над тем, как его герой поучает великого писателя, — но вместе с тем и показывает, чем его «маленький человек» отличается от своего предшественника: активным нравственным самосознанием и самоопределением, хотя и в ограниченности интеллектуального кругозора¹.

Следующая трансформация этого характера на пути от Башмачкина к Мышкину — образ переписчика Васи Шумкова из повести Достоевского «Слабое сердце» (1848). Заметим, кстати, типологическое сходство всех этих фамилий, содержащих уменьшительный суффикс «к», — если в классицистических произведениях фамилия «говорила» непосредственно своим лексическим значением, то у Гоголя и Достоевского приобретает значение ее морфологическая (а часто и фонетическая) структура.

«К» — знак умаленного положения героев в мире, что вызывает к ним снисходительное или пренебрежительное, а в чутких сердцах — сострадательное отношение.

У Васи замечательный почерк — «во всем Петербурге не найдешь такого почерка». Но тут существенна не сама по себе материя букв, а идеальное начало в человеческом сердце, которое воспламеняется до того, что как бы сжигает эту материя. В центральном

¹ Эта же тенденция к возвышению, «романтизации» «маленького человека» прослеживается у других писателей 1840-х годов — А. Майкова, Я. Буткова. См. содержательную статью Ю. Манна «Путь к открытию характера» в сб. «Достоевский — художник и мыслитель» (М., 1972).

эпизоде повести Вася Шумков, не успевающий вовремя переписать бумаги своему любимому начальнику и благодетелю, ускоряет перо до такой степени, что начинает писать посуху, без чернил. «Он все писал. Вдруг Аркадий с ужасом заметил, что Вася водит по бумаге сухим пером, перевортыкает совсем белые страницы и спешит, спешит наполнить бумагу, как будто он делает отличнейшим и успешнейшим образом дело!.. Наконец я ускорил перо, — проговорил он...» Уже не простое послушание написанному водит Васиной рукой, но послушание зову собственного сердца, который далеко опережает медленное течение букв. Тут смирение как бы удваивается в своих требованиях к себе — не только приемлет сущий мир, но забегает в мир несуществующий, созданный собственной потребностью жертвы и самоотдачи. Идеальность эта еще так незрела и тороплива, что дает срыв в безумие.

Вася Шумков в одном отношении резко отличается от предшествующих «маленьких людей»: он молод, в связи с чем его «малость» приобретает принципиально новый смысл, характеризует не столько судьбу, сколько характер героя, склонного к самоумалению. Семен Вырин, Акакий Башмачкин, Макар Девушкин — люди пожилые и как бы завершенные: их смирение вылеплено судьбой. Движение от «маленького человека» к «положительно прекрасному» позволяет раскрыть смирение как добрую волю и жизненную установку героя, а не следствие его «сломанности». В отличие от других маленьких людей, у Шумкова все в жизни складывается хорошо — невероятно, слишком хорошо. На Вырина, Башмачкина, Девушкина сыпались удары судьбы. Вокруг Васи Шумкова, напротив, обстановка полнейшей идиллии: он всеми любим — невестой Лизой, другом Аркадием, начальником Юлианом Мастаковичем. Единственное, что мучит Васю и сводит с ума, — это чувство собственной недостойности. «Мое сердце так полно, так полно! Аркаша. Я недостойн этого счастья!.. За что мне, — говорил он голосом, полным заглушенных рыданий, — что я сделал такое, скажи мне!»

Сердце Акакия Акакиевича не выдержало распекания, которое устроило ему «значительное лицо». Сердце Васи Шумкова не выдержало благодарности, которую он питает к другому значительному лицу, своему благодетелю. Это сердце оказывается слабым не перед извержением чужого гнева, а перед напором собственной любви. Никто не унижает достоинства человека — он сам чувствует себя недостойным, малым, неспособным выполнить те нравственные

требования, которые предъявляет к себе. «...Вася чувствует себя виноватым сам перед собою...» — так объясняет Аркадий причины сумасшествия своего друга. Вася — все еще «маленький человек», но в ином смысле, чем Акакий Акакиевич: он мал уже не перед силой обстоятельств, а перед лицом вечности — бесконечной любви, соединяющей людей. Еще одна ступень: возрастание ума до размеров сердца, духа до величия души — и возникнет «положительно прекрасный» образ... Да ведь и Мышкин не выдерживает до конца своего подвижнического призвания и тоже сходит с ума. В этой малости всего человеческого перед лицом высших, сверхчеловеческих требований — новый и уже окончательный смысл той «малости», судьбу которой разделяют все перечисленные герои.

Даже и в Акакии Акакиевиче есть высота предназначения... Даже и в князе Мышкине есть неполнота свершения... Этим обозначены пределы: человек не может опуститься ниже своего величия и не может подняться выше своей малости.

Эта мера человеческого, видимо, и определяет взаимосвязь двух «пародий» (в тыняновском смысле), которыми Достоевский отозвался на творчество Гоголя. Там, где Гоголь хочет подняться выше человеческой меры, выставляя себя пророком и учителем человечества, — там этот патетический «пережим» комически обыгрывается и снижается Достоевским в образе Фомы Опискина. Там, где Гоголь опускает одного из своих персонажей ниже человеческой меры, выставляя его жизнь бессмысленной и ненужной, — там Достоевский восстанавливает этот крен в повышающихся образах Девушкина, Шумкова и, наконец, Мышкина. Достоевский благоговел перед «Шинелью» и с неизменной антипатией отзывался о «Выбранных местах из переписки с друзьями» как о книге, в которой автор «врал и паясничал»¹. Самый высокий и положительный образ зрелого гоголевского творчества — а это образ самого автора в избранной переписке — гротескно выворачивается в фигуре Опискина. По этой же причине ничтожнейший гоголевский персонаж, пройдя несколько этапов литературного развития, оборачивается (в духе тыняновского «пародийного выверта») трагически возвышенной фигурой князя Мышкина.

Можно предположить, что здесь перед нами нечто большее, чем драма творческих отношений двух писателей. Когда речь идет о таких писателях, как Достоевский и Гоголь, о таких образах, как

¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 т., т. 3. С. 503.

Башмачкин и Мышкин, в поле зрения невольно входит вся русская литература. Вряд ли в какой-либо другой литературе мира так коротка дистанция между ее полюсами, между самым ничтожным и самым величественным ее героями, которые представляют здесь вариацию одного типа. Как будто не целая литература перед нами, а одно богатое замыслом и переливами смыслов произведение в жанре трагической пародии: «нищий духом» перевоплощается в «князя Христа».

ФИГУРА ПОВТОРА: ФИЛОСОФ НИКОЛАЙ ФЕДОРОВ И ЕГО ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРОТОТИПЫ

В предыдущей главе было показано, как созданная Гоголем пародия на средневекового переписчика еще раз «пародийно» переворачивается у Достоевского, восходя от Башмачкина до Мышкина — самого «идеального» героя русской литературы. Мы рассмотрим далее метаморфозу этого важного для русской культуры типа «убогого праведника», который перерастает собственно литературные рамки и обретает черты исторической личности. Обычно говоря о жизненных аналогах того или иного литературного персонажа, имеют в виду его прототипов. Но бывает и наоборот: литературный образ как бы предшествует своему жизненному воплощению. Прежде чем зажечь самостоятельную жизнь, реальное лицо преломляется через «кристалл» литературного воображения — и потом уже отделяется от своего художественного прототипа и вступает в историю. Литературная основа, как правило, легко проглядывает в таких исторических лицах: не успев умереть, они уже становятся мифом, — подобно тому, как стали персонажами, еще не успев настоящему родиться.

Казалось бы, что может быть общего между Николаем Федоровичем Федоровым (1829—1903), великим мыслителем, родоначальником русского космизма, — и Акакием Акакиевичем Башмачкиным (1790-е? — 1830-е?), самым маленьким из «маленьких людей» русской литературы? Федоров задал масштаб космическим дерзаниям и теургическим опытам XX столетия, а может быть, даже третьего тысячелетия. Победа над смертью, воскрешение «праха отцов», овладение силами природы, расселение человечества по всей вселенной... Башмачкин же мало что видел дальше своих букв и редко произносил что-нибудь вразумительное, — ничтожный чиновник, переписчик чужих бумаг, «существо никому не дорогое, ни для кого не интересное»... С одной стороны, всеохватная «Философия общего дела», с другой — «этаково-то дело этакое» (один из любимых оборотов Акакия Акакиевича).

И тем не менее есть множество черточек, по видимости мелких и случайных, которые символически связывают великана и лилипута, а быть может, образуют и историческую преемственность одного типа, условно говоря, «переписчика», который в своем восхождении становится «воскресителем». Общее между ними — фигура повтора, столь значимая для русской культуры, которая и в XIX веке сохраняет черты средневековой «эстетики тождества» (термин Ю.М. Лотмана¹). Воскрешать — значит переписывать «во плоти», воспроизводить уже не символические начертания мыслей, а телесное бытие людей. Мы рассмотрим «повторы», окружающие фигуру мыслителя-пророка Н. Федорова, в нескольких планах: имя и запечатленное в нем отношение к предкам; культурно-бытовой этикет мыслителя по отношению к его литературным прототипам; «общее дело» воскрешения в связи с делом переписчика и библиотекаря; оживление мертвецов у Федорова и Гоголя и его демонический подтекст...

Данная глава только набрасывает эскизно те мотивы, которые по сути требуют гораздо более обстоятельного изложения. Хотелось бы особо подчеркнуть, что, рассматривая историческое лицо в ряду вымышленных персонажей, мы нисколько не принижаем его, а лишь пытаемся обнаружить общие культурные слагаемые «реальности» и «литературы». В этом смысле литературоведческий подход к историческим деятелям ничуть не менее (и не более) этически оправдан, чем выведение их как персонажей в литературном произведении.

1

В самом имени Николая Федоровича Федорова бросается в глаза двойное отчества-фамилии. Для Акакия Акакиевича не нашлось подходящего имени в святцах — пришлось дать ему имя отца. Для Николая Федоровича не нашлось фамилии и даже отчества, поскольку он был незаконнорожденным сыном князя Павла Ивановича Гагарина. Известно даже в точности, чье имя, какого Федора или Федорова, повторилось в отчестве и фамилии будущего философа: крестившего его священника Николая Федорова или крестного отца Федора Карловича Белявского². В любом случае

¹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 350—351.

² Семенова С. Николай Федоров. Творчество жизни. М.: Сов. писатель, 1990. С. 10—11.

механический повтор заполнил пустующее место родного, отцовского имени и фамилии.

Этот повтор вписан не только в имя, но и в профессию и в мировоззрение и Башмачкина, и Федорова. Башмачкин — переписчик, он буква в букву воспроизводит те бумаги, которые ложатся к нему на стол. Федоров — проповедник, посвятивший себя делу воскрешения предков в той же самой плоти, в какой они родились и умерли. Да и в мирской своей профессии, как библиотекарь при читальном зале Румянцевского музея, Федоров радел о сбережении и собирании всех букв, которые когда-либо вывела человеческая рука, и особое значение придавал карточке-аннотации. «Предсказывая разрушение, уничтожение, гибель книг, карточки не могут быть средством спасения их от такой гибели, но сами имеют больше шансов, чем книги, пережить разрушительную эпоху; если книги и погибнут, карточки останутся и дадут возможность вызвать из забвения то сочинение, к которому относятся, возратить его к жизни». Таким образом, весьма специальный библиографический вопрос в толковании Федорова внутренне связан с идеей всемирного воскрешения: карточка — зерно или след книги, по которому можно ее восстановить¹.

И Башмачкин, и Федоров не просто служили при буквах, но всей душой погружались в их идеально-фантастический мир, отдавались письменам и по долгу, и по любви. Акакий Акакиевич даже на досуге не находил ничего лучшего, как переписывать бумаги, и воображению его преподносились формы дорогих букв столь ярко, будто отпечатывались у него на лице. Николай Федорович

¹ Федоров Н.Ф. Что значит карточка, приложенная к книге? // Собр. соч. в 4 т. Т. 3. М.: Традиция, 1997. С. 228. Связь современного концептуализма с библиотечными карточками, с техникой повтора, с переписыванием и воскрешением, с проектами всеобщего архива и музея, с образом Башмачкина и с идеями Федорова прослеживается в творчестве Ильи Кабакова и Льва Рубинштейна. Так, метаинсталляция И. Кабакова «Дворец проектов» (Лондон, 1998; Нью-Йорк, 2000) не только включает раздел, посвященный федоровскому «Воскрешению всех умерших», но по тому же образцу формирует и еще шестьдесят четыре мироспасительных проекта в других разделах экспозиции, например «Генератор идей», «Машина универсального движения», «Оптимальный план тюрьмы», «Рай под потолком», «Универсальная система изображения всего», «Лечение воспоминаниями», «Общий язык с деревьями, камнями, зверями...», «Управление внешним миром» и т.д. Манера Л. Рубинштейна записывать свои тексты на библиотечные карточки также соотносима с федоровской идеей вселенского хранилища, музея слов и голосов.

усматривал в письме основу цивилизации и резко критиковал скоропись, стенографию, все «похотливые» формы письма, характерные для торопливого века прогресса (XIX-го). Влюбленный в красоту букв независимо от их смысла, он отстаивал самоценность медленного письма как священнодействия:

Занимаясь формами букв, буквально — буквоедством, эта наука (палеография) пользуется большим презрением у некоторых прогрессистов, а между тем формы букв говорят гораздо более слов, искреннее их; формы букв неподкупнее слов... Именно буквоедство и дает палеографии возможность определять характер эпох... Буквы готические и уставные, выводимые с глубоким благоговением, с любовью, даже с наслаждением, исполняемые как художественная работа, как молитва... Эти люди, переписчики, чаявшие блаженства в будущем, предвкушали его уже и в настоящем, находя удовольствие в самом труде¹ (здесь и далее выделено мною. — М.Э.).

Не только идея, но и сама интонация этого пассажа восходит к Гоголю, представляя глубокомысленную и высокоученую разработку башмачкинской темы:

Мало сказать: он служил ревностно, — нет, он служил с любовью. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты... Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало².

И уж конечно, переписчик не мог бы не согласиться с мыслителем, что «формы букв говорят гораздо более слов, искреннее их»: гоголевскому герою оттого и невыносимо трудно переставить глаголы из первого лица в третье, что он привык иметь дело с буквами, а не со словами, — с красотой чистых форм, а не с условностью и лицемерием значений.

У Башмачкина-переписчика и Федорова-библиотекаря одинаковое жалование — 400 рублей в год³. Они могли бы служить в одном

¹ Федоров Н.Ф. «Вопрос о братстве...» // Н.Ф. Федоров. Соч. М.: Мысль, 1982. С. 82. Все дальнейшие цитаты из Н.Ф. Федорова — по этому изданию.

² Гоголь Н.В. Шинель // Собр. соч. в 7 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 3. С. 116, 117. Далее все цитаты из Гоголя приводятся в тексте по этому изданию с указанием тома и страницы.

³ «Получая незначительное жалованье (менее 400 руб. в год), он отказывался от всякого повышения его» (Лосский Н.О. История русской философии.

присутственном месте, на равных должностях и по вечерам собираться на чаепитие у брата-чиновника. Но если дальше озирать это воображаемое присутственное место русской литературы, можно было бы заметить за соседним столом еще одну неожиданную фигуру — самого возвышенного, «положительно прекрасного» героя русской литературы — князя Льва Мышкина. Напомним, что генерал Епанчин за изящество почерка назначает Мышкину точно такое же жалованье, как у Башмачкина и Федорова. У всех троих — общая черта: духовидец и праведник Мышкин — такой же страстный любитель букв, как и маленький человек Башмачкин и великий мыслитель Федоров. «С чрезвычайным удовольствием и воодушевлением» Мышкин говорит о разных почерках, росчерках, шрифтах... «Дальше уже изящество не может идти, тут все прелесть, бисер, жемчуг... Этакой шрифт ни с чем не сравним, так даже, что можно влюбиться в него».

Как «святой присутственного места», «архивист-воскреситель», «библиотекарь-мессия» Н.Ф. Федоров, конечно, освящен и подготовлен Достоевским и возможен только после князя Мышкина, наследника средневековых переписчиков и древнерусской святости. Но и с Башмачкиным, прообразом всех кротких русских буквоедов-праведников, у Федорова тоже есть прямое родство. Оба прошли свой путь одиноко, не обзаведясь подругой жизни и не оставив потомства, ограничиваясь суровым поприщем в кругу сослуживцев и соратников. Оба были крайне неприветливы в быту, ели, одевались и спали Бог знает как, не замечая неудобств повседневной жизни. Вот еще параллельные места из двух житийных описаний:

Он не думал вовсе о своем платье... Сукно до того истерлось, что сквозило, и подкладка расплзлась (Гоголь о Башмачкине, 3:117, 119).

Федоров никогда не носил шубу...» (Лосский о Федорове, цит. изд. С. 104).

...Ходил зимой и летом в одном и том же стареньком пальто... Впечатление его значительных лет усугублялось одеждой, очень старой и ветхой» (Семенова о Федорове)¹.

М.: Высшая школа, 1991. С. 104); «Есть в Петербурге сильный враг всех, получающих четыреста рублей в год жалованья или около того. Враг этот не кто другой, как наш северный мороз...» (Гоголь Н.В., цит. изд. С. 118).

¹ Семенова С.Г. Н.Ф. Федоров и его философское наследие: Предисловие // Н.Ф. Федоров. Соч. М.: Мысль, 1982. С. 11, 12.

Приходя домой, он садился тот же час за стол, хлебая наскоро свои щи..., вовсе не замечая их вкуса, ел все это с мухами и со всем тем, что ни посылал Бог на ту пору» (Гоголь о Башмачкине, 3:117).

«Он занимал крошечную комнату... Его пища состояла из чая с черствыми булочками или соленой рыбы. Часто месяцами Федоров не употреблял горячую пищу» (Лосский о Федорове, цит. изд., с. 104).

И кончили они свою жизнь в литературном и биографическом сюжетах почти одинаково — простудой, подхваченной из-за непривычной для таких аскетов перемены одежды. Для Башмачкина, который уже сроднился со своей обветшавшей шинелью, роковой стала покупка новой. А для Федорова, привыкшего и зимой ходить без шубы, роковым стал день, когда в жестокий декабрьский мороз 1903 года друзья уговорили его надеть шубу. Федоров, видимо, перегревшись, заболел воспалением легких и скончался — подобно тому, как Башмачкин умер, схватив на петербургском морозе грудную жабу.

2

Житийный образ Н.Ф. Федорова, каким он запечатлелся в сознании современников, — это высшая эволюция того типа, который первоначально намечен Гоголем в «Шинели». Это Башмачкин, прошедший дальнейшую школу нравственного и религиозного самосознания у героев Достоевского. Связующее звено между Башмачкиным и Федоровым — князь Мышкин, в котором происходит повышение образа переписчика из канцелярской крысы до «князя Христа». Если Башмачкин — это сентиментально-юмористическая пародия на средневекового переписчика, послушника Божия, то в Мышкине происходит восстановление первообраза: пародия еще раз переворачивается, и из маленького человека, робкого переписчика опять восстает святой.

Теперь, после возвышающей литературной переработки у Достоевского, типу маленького человека-спасителя остается только сойти со страниц и зажечь своей собственной жизнью... не иначе, однако, как вступив поначалу, как и положено «персонажу», в переписку с самим автором. Как известно, Н.Ф. Федоров впервые стал излагать свои идеи всеобщего воскрешения, которые молча вынашивал на протяжении многих лет, в письме к Достоевскому. Начатое в 1878 году, оно дописывалось уже после смерти адресата

(1881), разрослось до 400 страниц и стало тем основным сочинением Федорова, которым и вошел он в историю философской мысли и святости: «Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т.е. немирного, состояния мира и о средствах к восстановлению родства. Записка от неученых к ученым, духовным и светским, к верующим и неверующим».

Обращаясь от образа жизни к образу мыслей, мы опять-таки находим разительное сходство: федоровский «вопрос о братстве» тоже был подсказан бьющим в сердце вопросом Акакия Акакиевича — вопросом ко всем, кто сильнее, веселее, учение, богаче его:

«Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» — и в этих проникающих словах звенели другие слова: «Я брат твой». И закрывал себя рукой бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья... (3:116).

Так и продолжают звенеть эти слова Акакия Акакиевича в сочинениях Федорова, вырастая в прокламацию ОБЩЕГО ДЕЛА: «Это вопрос о том, что нужно делать для выхода из небратского состояния. И в таком виде этот вопрос обязателен для всех сынов человеческих и тем более для крещеных во имя Бога всех отцов...»¹.

Оказывается, не только русская литература XIX века, по известному выражению Ф. Достоевского, вышла из гоголевской «Шинели», но в какой-то мере и русская философия, с ее видениями вселенского братства и отцовства, тоже продолжает договаривать обиду и жалобу Акакия Акакиевича.

Оба наши героя не знали своих отцов. Федоров в раннем детстве был увезен от отца и больше никогда не встречал его. Башмачкин родился уже после смерти своего отца — видимо, отчасти чудотворным способом, потому что и мать его во время родов, как отмечает Гоголь, была уже старуха (как библейская Сарра). Но, в отличие от Федорова, Башмачкин был законным сыном своего отца и не только носил его фамилию и отчество, но и повторил его имя. «Ну, уж я вижу, — сказала старуха, — что, видно, его такая судьба. Уж если так, пусть лучше будет он называться, как и отец его. Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий» (3:115). Удвоение имени символически обозначает то простое

¹ Федоров Н.Ф. Соч. С. 62.

обстоятельство, что дети продолжают собой и в себе жизнь своих родителей — и потому не столь обеспокоены бытием их праха вне себя, как это было в случае с Федоровым, носившим чужое отчество, лишенным имени родного отца и с детства от него отлученным. Воскрешение предков, которое для Федорова стало высшей и всеобщей задачей, для Башмачкина было данностью, потому что он сам, как сказано в Библии, в корень своих предков, по роду и подобию их. Он сам Акакий и сам Башмачкин, то есть носит ту же фамилию, что «и отец его, и дед... все совершенно Башмачкины...» (3:114). Так вопрос о пропавшем братстве, поднятый Акакием Акакиевичем, у Николая Федоровича переходит в вопрос о спасительном отцовстве.

Оба наши героя воспринимаются, пользуясь словами Н. Лосского, как «праведники, неканонизированные святые»¹, и их жизнь легко укладывается в жанр жития. Собственно, стилизацией жития, его иронической перелицовкой и является повесть Гоголя; а литература о Федорове прямо выстраивается по житийному канону. Но оба святые, как выясняется к эпилогу, мстительно грозят кулаком человечеству, в буквальном и фигуральном смысле снимающие шинели и шубы с богатых и знатных людей. Башмачкин — в своем посмертном бытии призрака, а Федоров — в своих посмертно опубликованных сочинениях, где пророк всеобщего воскресения клеймит ученых и богатых, а также прогресс, который якобы служит только отвлеченному знанию, бесполезной роскоши и чувственному комфорту. Как Башмачкин мстит эгоизму сильных и богатых мира сего, так и Федоров клеймит «праздность, как мать пороков, и солипсизм (или эгоизм), как отца преступлений» — все «ученое сословие... как порождение праздности... и индивидуализма»².

3

Смерть и ее преодоление составляют центральный мотив и гоголевской повести, и философской системы Н. Федорова. В обоих случаях посмертное существование — «повтор неповторимого» — мотивировано этически, необходимостью справедливости

¹ Лосский Н.О., цит. соч.. С. 103. Ср. впечатление о Федорове И.Л. Толстого (сына Л.Н. Толстого): «Если бывают святые, то они должны быть именно такие» (Мои воспоминания. М., 1969. С. 190).

² Федоров Н.Ф. Соч. С. 69.

и воздаяния. В случае с Башмачкиным действует закон загробного возмездия, по которому чиновник, лишившийся шинели, посмертно отнимает шинели у своих мучителей. У Н. Федорова тоже выступает фигура симметрии: мертвые отцы, давшие жизнь сыновьям, теперь должны принять ее из рук сыновей. Заметим, что развязка жизни маленького человека у Гоголя и развязка мировой истории у Федорова тоже зеркально симметричны: мертвый снимает одежду с живых — живые одевают мертвецов плотью. Но именно этот загробный триумф «этики тождества», перенесение повтора из этой жизни в другую как знак высшей правды-справедливости, придает новое измерение образу праведников, как будто у них появляются демонические двойники.

«...Рот мертвеца покривился и, пахнувши на него (значительное лицо) странно могилою, произнес такие речи: «А! так вот ты наконец! наконец я тебя того, поймал за воротник!..» (3:141). Удивителен и жуток этот мстительно-обличительный пафос призрака, — при кротко-праведной, тишайшей жизни, полной трудов и лишений, каллиграфических восторгов и мечтаний о братстве. Оживление мертвого тела — будь то изваяние, труп, кукла, механизм, картина — традиционный в литературе демонический мотив, который часто встречается у Гоголя и, как правило, предполагает сделку мертвеца с нечистой силой. В этот inferнальный ряд встает и бедный Акакий Акакиевич, чьим бесом-искусителем стал портной Петрович («одноглазый черт»), после встречи с которым Акакий Акакиевич, «вместо того чтобы идти домой, пошел совершенно в противную сторону, сам того не подозревая. Дорогою задел его всем нечистым своим боком трубочист и вычернил все плечо ему...» (3:123)¹. Жизнеописание

¹ Среди inferнальных намеков, окружающих образ портного в «Шинели», можно выделить следующие: в кухне Петровича, куда Акакий Акакиевич поднимается по «умашенной помоями» черной лестнице, «столько дыму..., что нельзя было видеть даже и самих тараканов» (3:120) — образ ритуальной нечистоты; кощунственное пьянство по всем церковным праздникам, «где только стоял в календаре крестик» (3:119); «кривой глаз и рябизна по всему лицу» (3:119); «изуродованный ноготь, толстый и крепкий, как у черепахи череп» (3:120) на большом пальце ноги, как будто рудимент чертова копыта; то, что по всякому шву новосшитой шинели Петрович «проходил собственными зубами, вытесняя ими разные фигуры» (3:126), как бы ставя печать; заключительный трюк — преподнося обнову Акакию Акакиевичу, Петрович «вынул шинель из носового платка» (3:127); уже проводив Акакия Акакиевича, портной забежал вновь на улицу, «обогнувши кривым переулком»

Акакия Акакиевича, начавшееся со сцен благочестивого крещения и смиренного служения героя, в эпилоге обращается в антижитие, в трагически-готический рассказ о наводящем ужас привидении, с огромным кулаком и кривым ртом.

Странное, двойщееся впечатление производит на духовно проницательных читателей и учение Н.Ф. Федорова, который стремится поднять мертвых из могилы силой знания, собиранием рассыпанного праха отцов по вселенной. «...Соловьев имел повод спросить, не будет ли это “оживлением трупов”? Есть у Федорова несомненный привкус какой-то некромантии, — замечает протоирей Георгий Флоровский, подчеркивая своеобразное смертобожие Федорова, его зачарованность смертью. — Остается неясным, кто умирает и кто воскресает, — тело или человек?.. О загробной жизни умерших Федоров едва упоминает. Он говорит больше о их могилах, об их могильном прахе»¹. Сходное опасение кощунственной подмены высказывал Бердяев: «Проект Федорова требует, чтобы жизнь человечества была сосредоточена на кладбищах, около праха отцов.... Трудно сказать, верил ли Федоров в бессмертие души. Когда он говорит о смерти и воскресении, то он все время имеет в виду тело, телесную смерть и телесное воскресение. Вопрос о судьбе души и духа им даже не поставлен»².

От маленького человека, поднявшегося на месть значительному лицу, и от великого мыслителя, поднявшегося на борьбу с силами природы, в «эпилоге» веет не примирением и не вечной жизнью души, а призраком и могилой, магией оживления трупов. Фигура повтора переходит в фигуру подмены. Именно окончательное торжество «повтора», его последний замогильный аккорд разрушает гармонию. В образе Мышкина кротость маленького человека достигает полноты духовного идеала, а в учении Федорова идет еще дальше: за предел литературы — в реальность, за предел жизни — в посмертие. Но, беря на себя дело Бога, человек не уберегается от подделки. Может быть, в каждом Акакии Акакиевиче скрыт свой

(З:127), чтобы полюбоваться еще раз на свое изделие; наконец, троекратное поминание черта в характеристике Петровича («осадились сивухой, одноглазый черт»), «охотник заламливать черт знает какие цены», «точно как будто его черт толкнул», З:120, 121, 124).

¹ *Прот. Флоровский Г.* Пути русского богословия (4-е изд). Париж: YMCA-PRESS, 1988. С. 324, 326.

² *Бердяев Н.* Религия воскрешения // *Бердяев Н.* Собр. соч. в 4 т. Т. 3. Типы религиозной мысли в России. Париж: YMCA-PRESS, 1989. С. 294, 296.

Николай Федорович — и только ждет своего часа, чтобы указать всем-всем сверкающий путь к могилам и звездам?

Одни мыслители считали федоровский проект всеобщего воскрешения воистину миротворительным: «...Со времени появления христианства Ваш “проект” есть первое движение вперед человеческого духа по пути Христову» (Вл. Соловьев)¹. Другие — тончайшим искушением из тех, каким дьявол подвергал Христа в пустыне: «В этом странном религиозно-техническом проекте хозяйство, техника, магия, эротика, искусство сочетаются в некий прелестный и жуткий синтез» (Г. Флоровский)².

Но как ни относиться к «общему делу» Федорова — несомненно, что в его основании лежит совсем маленькое дело Акакия Акакиевича. Потертая шинель. Петербургский мороз. И вопрос о братстве.

¹ Письмо Вл. Соловьева Н. Федорову 12 января 1882 г. // *Федоров Н.Ф. Собр. соч.* в 4 т. М.: Традиция, 1999. Т. 4. С. 629.

² *Флоровский Г.*, цит. соч. С. 326.

МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК В ФУТЛЯРЕ: СИНДРОМ БАШМАЧКИНА-БЕЛИКОВА

От гоголевского Башмачкина ведут разные линии литературной преемственности. Один путь — морально-религиозное восхождение от маленького человека к князю Мышкину. Другой путь — от кроткого переписчика к чеховскому «человеку в футляре».

Если повестью Н.В. Гоголя «Шинель» (1842) открывается век великого русского реализма, то рассказ А.П. Чехова «Человек в футляре» (1898) в известной мере подводит итог этому веку. Бросается в глаза сходство двух персонажей, хотя между ними вроде бы не должно быть ничего общего. Акакий Башмачкин всеми унижаем и обижаем, а чеховский Беликов, напротив, держит в страхе все местное общество. Но в основе обоих типов лежит какая-то «малость», выраженная и физическим обликом, и уменьшительным суффиксом в обеих фамилиях. Башмачкин — «низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат...» (Ш, 114)¹. Беликов — «маленький, скрюченный» (ЧФ, 285), носит темные очки и постоянно прячет лицо в воротник. И внешность их, и образ жизни — сама серость, стертость, бесцветность, боязливость, отчужденность от всей окружающей действительности. Оба стараются скрыться в иной, стерильно-отвлеченный мир, как в футляр, отгораживаясь им от современности. Оба как будто еще не родились на свет, не вступили в настоящую, взрослую жизнь, и поэтому главной заботой и темой их существования является вторичная материнская утроба — шинель, футляр, которые оберегали бы их от климатических и прочих превратностей внешнего мира.

Оба ведут воздержанный, почти монашеский образ жизни, замыкаясь, как в келье, в идеальном мире сущностей, вечных и чистых, как платонические идеи. Для Акакия Акакиевича это буквы, которым он служит как переписчик. «Вне этого переписыванья,

¹ Здесь и далее все цитаты из «Шинели» и «Человека в футляре» приводятся по следующим изданиям: *Гоголь Н.В.* Собр. соч. в 7 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1984; *Чехов А.П.* Собр. соч. в 12 т., т. 8. М.: ГИХЛ, 1962. Номера страниц указываются в тексте после соответствующих аббревиатур «Ш» и «ЧФ».

казалось, для него ничего не существовало.... Ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что делается и происходит всякий день на улице...» (Ш, 117). А Беликов находит себе прибежище в древнегреческом языке. «Действительность раздражала его, пугала, держала в постоянной тревоге, и, быть может, для того, чтобы оправдать эту свою робость, свое отвращение к настоящему, он всегда хвалил прошлое и то, чего никогда не было; и древние языки, которые он преподавал, были для него, в сущности, те же калоши и зонтик, куда он прятался от действительной жизни» (ЧФ, 281). Оба героя меняют мир людей на мир знаков, отрешенный от всего житейского, и находят в них почти чувственную усладу. В описании Беликова можно отметить почти дословное сходство с Башмачкиным, как будто Чехов изредка заглядывал в гоголевский текст. «О, как звучен, как прекрасен греческий язык! — говорил он [Беликов] со сладким выражением; и, как бы в доказательство своих слов, прищуривал глаза и, подняв палец, произносил: — Антропос!» Это вариация на тему «Шинели»: «Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых, если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами...» (Ш, 116). У Башмачкина «наслаждение выражалось» на лице — Беликов говорил «со сладким выражением». Им не хватает слов — и они передают свой восторг жестами: Башмачкин «подмигивал и помогал губами», Беликов «прищуривал глаза» и «поднимал палец».

В основе обоих произведений лежит и сходный предметный мотив, выраженный самими заглавиями — «Шинель» и «Человек в футляре». Футляр в виде башмачкинской шинели или беликовско-го теплого пальто на вате и физически, и символически ограждает героев от пугающего их мира. Оба существа предельно необщительные, асоциальные. Отсюда молчание и косноязычие Башмачкина, который обычно «ни одного слова не отвечал» на насмешки окружающих, если же по необходимости изъяснялся, то «такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения» (Ш, 121). Беликов, как учитель гимназии, выражается гладко, но предпочитает молчать, гнетуще действуя на окружающих. «Придет к учителю, сядет и молчит... Посидит эдак, молча, час-другой и уйдет... Ходить к нам и сидеть было для него тяжело...» (ЧФ, 282).

И Башмачкину, и Беликову тяжелее всего дается именно общение с людьми. «Никто не мог сказать, что когда-нибудь видел его

[Башмачкина] на каком-нибудь вечере» (Ш, 118); «...Было видно, что многолюдная гимназия, в которую он шел, была страшна, противна всему существу его и что идти рядом со мной ему, человеку по натуре одинокому, было тяжело» (ЧФ, 283). В обоих случаях речь идет о тяжелой форме социофобии. Это страх перед обществом, страх заводить дружеские, любовные, семейные, какие бы то ни было человеческие отношения. От этого недуга страдает множество «маленьких» людей во всем мире, желающих только одного — затвориться в своем футляре (например, в США к этой группе принадлежит 13% населения). В старину такой комплекс именовался мизантропией, поэтому слово «Антропос», сладостно произносимое мизантропом Беликовым, звучит в его устах как чеховская насмешка.

Социофобия включает ряд дополнительных фобий: энолофобию — страх толпы, агорафобию — страх открытых или многолюдных пространств, гетерофобию — страх существ противоположного пола. Беликова «даже и вообразить нельзя было женатым». Все его существо настолько бесполое и несообщительное, что знакомым даже в голову не приходит, «как вообще он относится к женщине, как он решает для себя этот насущный вопрос» (ЧФ, 285) О Башмачкине и говорить нечего: единственной подругой, которая согласилась пройти с ним жизненный путь, была все та же шинель. Лишь под старость (ему уже за 50) Башмачкин впервые видит — всего лишь на картинке — обнаженную женскую ногу, при этом усмехаясь «как вещи вовсе не знакомой, но о которой, однако же, все-таки у каждого человека сохраняется какое-то чутье» (Ш, 129). Сослуживцы смеются над Башмачкиным, спрашивая, когда же состоится его свадьба с квартирной хозяйкой, семидесятилетней старухой (Ш, 115). Беликов же вообще женской прислуги не держит из страха, чтобы о нем не подумали дурно. Так что диагноз «социофобия» и «гетерофобия» может быть поставлен обоим персонажам без особых затруднений.

Знаменательно, что чеховский рассказ открывается историей деревенской Мавры, которая годами сидит за печью и только по ночам выходит на улицу. Такая людобоязнь объясняется рассказчиком Буркиным как психический пережиток, атавизм. «Людей, одиноких по натуре, которые, как рак-отшельник или улитка, стараются уйти в свою скорлупу, на этом свете немало. Быть может, тут явление атавизма, возвращение к тому времени, когда предок

человека не был еще общественным животным и жил одиноко в своей берлоге...» (ЧФ, 280—281)¹.

Казалось бы, таким, как Мавра, совсем уж боязливым, забившимся в свой угол, можно только посочувствовать. Да и сам Беликов располагает к жалости. «— Какие есть нехорошие, злые люди! — проговорил он, и губы у него задрожали. Мне даже жалко его стало» (ЧФ, 288). Эта «тихая жалоба» Беликова перекликается со знаменитым «гуманным местом» «Шинели», с восклицанием Башмачкина: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?.. В нем слышалось что-то такое преклоняющее на жалость...» (Ш, 116). Это «жалостное» — башмачкинское в Беликове: им трудно приходится в этой жизни, и даже когда они сами внушают страх, они не перестают бояться.

Но суть в том, что этот «атавизм» имеет тенденцию возрождаться не только как патологическая черта личности, но и как социопатия целого общества, которое вдруг впадает в людобоязнь. При этом следует различать два вида социофобии: чисто страдательную — и деятельную, даже агрессивную. Парадокс в том, что социофобы, хотя и стараются избегать общения, вместе с тем могут быть социально очень активны. Свой страх общества они вносят в само общество, разлагая его изнутри, побуждая людей бояться друг друга. Маленький, робкий, жалкий Беликов, который постоянно боится «как бы чего не вышло», приобретает магическую власть над городом. «...Этот человек, ходивший всегда в калошах и с зонтиком, держал в руках всю гимназию целых пятнадцать лет! Да что гимназию? Весь город.... Под влиянием таких людей, как Беликов, за последние десять — пятнадцать лет в нашем городе стали бояться всего. Боятся громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать книги, бояться помогать бедным, учить грамоте...» (ЧФ, 282—283). В отличие от Мавры, которая прячется от людей за печью, Беликов не только забивается в свой футляр, но и загоняет в него других.

¹ Современная наука — этология человека — рассматривает социофобию не как атавизм, а как патологию (психопатию и социопатию). С эволюционной точки зрения, люди произошли от человекообразных обезьян, у которых уже была достаточно сложная социальная организация с многочисленными родственными и дружескими связями. Так что социофобия не считается в эволюционной психологии рецидивом какого-то досоциального образа жизни первобытного человека или его предков.

Истории двух шинельных, или футлярных, людей разворачиваются параллельно. Оба долго были верны своему аскетическому и «минимальному» образу жизни — Башмачкину уже за пятьдесят, Беликову далеко за сорок, а они все еще погружены в свои чернильно-бумажные прописи или древнегреческий язык. И только когда каждый из них решил обзавестись «подругой жизни», один в виде все той же шинели, другой в лице певучей и смешливой Вареньки, — с ними происходит внезапный и стремительный катаклизм. Выход в светскую жизнь, посещение вечеринки или театра выводит этих людей из равновесия и сталкивает с неведомыми им силами. Ночное ограбление Акакия Акакиевича, вдруг лишившегося своей новобрачной, своей шинели, перекликается со сценой, когда уже близкий к сладостным брачным узам Беликов изгоняется из дома невесты — терпит фиаско, которым «завершилось все: и сватовство и земное существование Беликова» (ЧФ, 291).

Заметим, что между нашими маленькими людьми и предметами их вожделений встают персонажи другого физического масштаба, воплощающие сильное мужское начало. «А ведь шинель-то моя!» — сказал один из них громовым голосом, схвативши его за воротник. Акакий Акакиевич хотел было уже закричать “караул”, как другой приставил ему к самому рту кулак величиною с чиновничью голову...» (Ш, 131). Коваленко, отнявший свою сестру Вареньку у Беликова, внешне похож на этих грабителей, отнявших шинель у Башмачкина: «с громадными руками, и по лицу видно, что говорит басом, и в самом деле, голос как из бочки: бу-бу-бу...» (ЧФ, 284). Ключевые детали опять совпадают: «громовый голос — «говорит басом, голос как из бочки»; «кулак величиною с голову» — «громадные руки».

Другая фигура «Шинели» того же превосходящего ряда — «значительное лицо». Генерал топает на Башмачкина ногою и повышает голос до такой степени, что тот обмер, затрясся и тут же упал бы на месте, если б его не подхватили сторожа. «Как сошел с лестницы, как вышел на улицу, ничего уж этого не помнил Акакий Акакиевич. Он не слышал ни рук ни ног. <...> ...Добрался он домой... весь распух и слег в постель» (Ш, 136). А Беликов даже не спустился по лестнице, а был спущен с нее разгневанным Коваленко и прогремел по ней всеми своими очками и калошами. «Уж он не слышал, что говорила Варенька, и ничего не видел. Вернувшись к себе домой, он прежде всего убрал со стола портрет, а потом лег и уже больше не вставал» (ЧФ, 291).

Почти одинаковая концовка обоих рассказов и жизненного пути героев: спуститься по лестнице, вернуться домой, слечь в постель и уже более не вставать — еще раз подчеркивает сходство двух сюжетов:

- пустая, бессобытийная жизнь маленького человека, расцвеченная только одним «знаковым» увлечением «не от мира сего»;
- попытка выйти в жизнь и стать «как все люди»;
- как месть за эту измену своему призванию, мгновенное потрясение и смерть, виновниками которой становятся «сильные», «большие» люди.

Правда, нужно вспомнить, что в эпилоге «Шинели» Башмачкина ждала за гробом еще другая, беспокойная судьба привидения, охотника за чужими шинелями, наводившего страх на город. Уже Гоголю чудилось что-то демоническое в образе смиреннейшего Башмачкина, и тема дьявольского соблазна, олицетворяемая «одноглазым чертом», портным Петровичем, проходит через всю повесть, увенчанная эпилогом, где все «житие маленького человека» переворачивается в антижитие, обнаруживает свою инфермальную изнанку. Но то, что у Гоголя — фантастическая притча о бедном чиновнике, незаметно для себя (а отчасти и читателя) вошедшем в романтические сношения с дьяволом, у Чехова становится содержанием реалистической, почти газетной, фельетонной прозы. Беликов не срывает шинелей с горожан, напротив, он всех их упаковывает в гробоподобный футляр собственного изготовления. В том и состояло художественное открытие Чехова, что в маленьком человеке, которого было принято по-христиански жалеть или гуманистически защищать от общественного гнета и неравенства, он обнаруживает социально опасный тип, который подравнивает всех под свою малость и превращает ее в знак гражданской благонадежности.

Наивысшего взлета этого тип достиг в следующем веке, в послереволюционном обществе. Вариация на тему Башмачкина-Беликова выпукло представлена Андреем Платоновым в образе Симона Сербинова в романе «Чевенгур» (1929). Сербинов — «маленький человек в футляре» ранней советской эпохи. Как и Башмачкин, он — письменный человек, его главный рабочий инструмент — ручка-самописка; «ты писарь, а не член партии» — определяет его настоящий боец, Копенкин¹. Как и для Беликова, для Сербинова

¹ Платонов А. Собр. соч. в 5 т. Т. 2. М.: Информпечать, 1998. С. 282. Далее ссылки на «Чевенгур», с номерами страниц, приводятся в тексте статьи по этому изданию.

очень важно иметь футляр, оболочку, в которой он, новорожденно-незрелый, «недорожженный», может спрятаться от жизни. Родная мать, собственно, и остается для него такой сберегающей утробой. Он «жил потому, что мать некогда и надолго загородила его своей нуждой в нем от других многих людей, которым Симон был вовсе не нужен. <...> Мать служила Симону защитой, обманом от всех чужих людей... Теперь эта изгородь упала... мать исчезла, и без нее все обнажилось» (276) Сербинов мучится одиночеством, он преисполнен «грустью скучного человека на свете», он «несчастный, замерший среди жизни человек» (270, 272).

И однако он ездит по стране и переустраивает жизнь масс, «чтобы добиться для партии точной правды из трудящейся жизни» (265). «Подобно некоторым изможденным революционерам, Сербинов не любил рабочего или деревенского человека, — он предпочитал иметь их в массе, а не в отдельности» (265). Здесь явно звучит мотив беликовского «Антропос!» — восхищение человеком вообще при боязливо-подозрительном отношении к живым окружающим людям. Буквы Сербинову ближе людей: он ведет книгу человеческих приходов и расходов, куда заносит имена даже случайных знакомых, всех, с кем ему довелось встретиться и расстаться. И вот, к концу своей жизни он «ничего не мог записать в свою книгу и лишь читал ее и видел, что все его прошлое пошло ему в ущерб: ни одного человека не осталось с ним на всю жизнь, ничья дружба не обратилась в надежную родственность» (283). Сам не умея быть счастливым, он наделен партийным полномочием строить «счастье для всех», но при этом терпеть не может счастливых людей. «...Счастливые были для него чужими, он их не любил и боялся» (266).

И вместе с тем Сербинова «вампирически» влечет к полнокровным и краснощеким. Чеховский Беликов неожиданно влюбился в полную свою противоположность, Вареньку, которая с избытком наделена чувством счастья: «новая Афродита... хохочет, поет, пляшет» (ЧФ, 285). Точно так же Сербинов влечется к Софье — «счастливой, одаренной какой-то освежающей жизнью женщине»: ее «излишнее дарование жизни» волнует его (265, 271). Варенька — «разбитная, шумная», и точно так же жизнь Софьи «раздавалась кругом как шум» (271). Наконец, для обоих тихонь-футлярщиков их знакомство с «шумной» женщиной послужило прологом к гибели, как будто сколь-нибудь глубокое соприкосновение с избытком жизни ломает механизм их самосохранения.

Удивительно, как устойчиво проходит от Гоголя через Чехова к Платонову, разделяясь интервалами совсем разных эпох, этот архетип, восходя от канцелярского переписчика через учителя мертвого языка к революционному писарю-уполномоченному.

Знаменательно, что одним из первых обратил внимание на сходство Башмачкина и Беликова В.И. Ленин, сопоставив их в присутствующей ему разоблачительной манере: «...Наши реакционеры, — а в том числе, конечно, и вся высшая бюрократия, — проявляют хорошее политическое чутье... Они подозрительно относятся ко всем, кто не похож на гоголевского Акакия Акакиевича или, употребляя более современное сравнение, на человека в футляре»¹. Эта удивительная литературная пронизательность первого коммунистического вождя к типу «футлярного» человека представляется тем менее случайной, что она обернется торжеством той же футлярной ментальности в деятельности второго вождя, строителя социализма в одной отдельно взятой стране.

Над XX столетием возвышается маленький человек, скроенный точно по мерке Акакия Акакиевича: «низенького роста, несколько рябоват... и с цветом лица что называется геморроидальным», — коротышка ростом 155 см, с желтым лицом в оспинах. Замурованный в несменяемую Шинель. И с инфантильной кличкой Сосо, словно бы имитирующей детский причмок и повтор «неприличного» слога в имени Акакий. Людобязанный вождь вожделюбивого народа. Как и продрогший переписчик прошлого столетия, он с молодости «приучился голодать по вечерам; но зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели» (Ш, 125) — а заодно и вечную идею будущей шеренги и казармы.

Есть отдаленное сходство у этого маленького человека, выкованного из стали, и с Сербиновым, в фамилии которого глухо звучит сталь («серп»). Редкое имя «Симон» встает в один ряд с другим библейским именем «Иосиф». Как ни странно, «Симон Сербинов» может восприниматься в контексте той эпохи, заикленной на одном человеке, как глухой, искаженный, скорее всего бессознательный отзвук гремящего имени «Иосиф Сталин». Это маленький Сталин, одинокий, футлярный, обратно уменьшенный до размеров Башмачкина-Беликова. (Правда, ему еще приданы

¹ Ленин В.И. Внутреннее обозрение (1901) // Ленин В.И. ПСС. Т. 5. С. 327; цит. в кн.: Чехов А.П. ПСС и писем в 30 т. Соч. в 18 т. М.: Наука, 1977. С. 377—378.

рефлексивность, томление души и другие свойства «лишнего человека».) Об этом социофобии исторического масштаба известно, что он был маниакально подозрителен, недоверчив и органически неспособен к дружеским, интимным, личным отношениям с людьми. Аналог беликовского футляра — кремлевский кабинет и кремлевская же дача, в путешествии между которыми проходила вся государственная жизнь «кремлевского горца». Редко и неохотно он отклонялся от своего излюбленного маршрута, который, при всех достижениях нового транспорта, был ненамного длиннее путей Башмачкина и Беликова из квартиры в канцелярию или гимназию — путей, от которых они тоже старались не отклоняться. Социофобия этого сверх-Беликова, однако, не помешала ему стать главой самого социалистического в мире государства, в основе которого лежала «отрицательная сплоченность» — страх каждого перед каждым.

Знаменательно, что сам И.В. Сталин любил пользоваться жупелом «человека в футляре», обращая его против своих политических оппонентов. «...Бывшие лидеры правой оппозиции... болеют той же болезнью, которой болел известный чеховский герой Беликов, учитель греческого языка, человек в футляре. Помните чеховский рассказ “Человек в футляре”?»¹ И дальше Сталин посвящает целую страницу своей речи на партийном съезде пересказу чеховского рассказа и обличению футлярищины правой оппозиции, предсказуемо вызывая у аудитории «общий смех и аплодисменты».

Если вдуматься в смысл радикальнейших версий коммунизма и всмотреться в характеры его вождей, включая самого основоположника Карла Маркса, бросаются в глаза черты активнейшей социофобии:

— ярко выраженная мизантропия, вражда к существующему обществу и грызня со всеми современниками, включая даже «товарищей» и сподвижников, которые по малейшему поводу обвиняются во всех грехах уклонизма и оппортунизма;

— подозрительность ко всем инакоживущим и инакомыслящим; страх бытия в его самочинности, стихийности, «счастливости», непредсказуемости, неупорядоченности («как бы чего не вышло»);

¹ Сталин И.В. Политический отчет ЦК 16-му съезду ВКП(б) (1930), Заключительное слово // Сталин И.В. Вопросы ленинизма. Изд. 9-е, доп. М.: Партийное изд-во, 1934. С. 575—576.

— умственная закрытость, неподвижность, однодумство, сосредоточенность на «Букве», «Шинели», «Футляре» или другой идефикс.

Та футлярность, которую коммунистические вожди обличают в маленьких людях, «мещанах», «обывателях», «бюрократах», «чиновниках», «мелких буржуях и буржуйчиках», в самих разоблачителях разрастается до наполеонических размеров, превращаясь в ментальность осажденной крепости.

Такие сверхсерьезные шутки подбрасывают нам история русской литературы и причудливая фантазия истории. Эта шутка не была бы понята во всей ее глубине, если бы между самым маленьким человеком XIX века и самым возвеличенным Сверхчеловеком XX-го не помещался их посредник, зачехоленный чеховский персонаж — маленький человек в футляре.

Раздел 3
Ирония гармонии

ДЕТСТВО И МИФ О ГАРМОНИИ

1

Кто-то из мыслителей сказал: по мере того как человечество взрослеет, оно молодеет. И духовных высот своих оно достигнет тогда, когда обретет счастливую легкость детства, его свободу от житейских нужд, его доверчивость и слиянность с миром. Но для этого нужно увидеть в детстве не начальную ступень развития, а всегда привлекательный образец, источник обновления.

В своей автобиографии «Поэзия и правда» Гете вспоминает, что во времена его детства (а родился он в 1749 году) не было книг, специально написанных о детях и для детей, — между тем ко времени создания автобиографии (1811—1833) таких книг появилось уже немало. Почему же именно в этот исторический промежуток (вторая половина XVIII — начало XIX вв.) возникла детская литература и каковы причины ее обособления от «нормальной», взрослой словесности?

Объяснение можно найти у самого Гете: «В те времена еще не существовали библиотеки для детей. Ведь и взрослым тогда был присущ детский склад мыслей, и они почитали за благо просто передавать потомству накопленные знания»¹. Для того чтобы разъяснить о детстве, нужно почувствовать бремя иного возраста. Классицизм еще бесконечно чужд поэзии детства — его интересует всеобщее, образцовое в людях, и детство предстает как возрастное отклонение от нормы (не-зрелость), так же как сумасшествие — психическое отклонение от нормы (не-разумие). У просветителей XVIII века намечается интерес к детству, но скорее, воспитательный, чем поэтический: в своих демократических устремлениях они стали писать не только для третьего сословия, выводя литературу за пределы аристократического, избранного круга, но и для детей (низших в возрастной иерархии), видя в них благодатную почву, на которой могут взойти достойные плоды разумности и добродетели. Именно просветители впервые стали издавать литературу для детей (в России это был Н.И. Новиков), где вполне «взрослое»

¹ Гете И.В. Из моей жизни. Поэзия и правда // Гете И.В. Собр. соч. в 10 т. М.: Худож. лит., 1976. Т. 3. С. 31.

научное и нравственное содержание излагалось в доступной дидактической, иллюстративной форме.

Само понятие детства как самоценной стадии духовного развития могло возникнуть только на почве сентиментально-романтического умозрения. Резко повзрослевшее на рубеже XIX—XX веков человечество, пережив французскую революцию и немецкий романтизм, утратило наивность самоуспокоенного разума и стало чувствительным к поэзии невозвратного детства. Возникла ностальгическая, элегическая дистанция по отношению к счастливому детству всего человечества, каждой нации и каждого индивида. Только романтизм почувствовал детство не как служебно-подготовительную фазу возрастного развития, но как драгоценный мир в себе. Все отношения между возрастными как бы перевернулись в романтической перспективе: если раньше детство воспринималось как недостаточная степень развития, то теперь, напротив, взрослость предстала как ущербная пора, утратившая непосредственность и чистоту. Подобный же переворот романтики совершили в области исторической, высоко оценив фольклор — младенческий лепет народов, к которому до них никто всерьез не прислушивался. Получилось так, что среди первых произведений, полюбившихся детям и свободных от просветительской назидательности, были сборники сказок (Арнима и Брентано, братьев Гримм, Гауфа, Андерсена и других), по сюжетам и стилю восходящих к народному творчеству. Детство человечества и детство личности одновременно получили права гражданства в литературе.

Коренной переворот, произведенный романтиками, не только определил новые формы литературы для детей, но и ввел тему детства в литературу для взрослых.

В России образ детства наделяется глубокой значимостью у романтичнейшего из писателей — Лермонтова. Для Пушкина в силу классичности его мирозерцания детство, как и старость, — это просто миг в круговороте времен: грустна, но одновременно и утешительна их смена. «Младенца ль милого ласкаю, уже я думаю: прости! Тебе я место уступаю: мне время тлеть, тебе цвести». Для Лермонтова невозможно это уравновешенное приятие будущего и прошлого, это добросердечное приветствие юных всходов на истлевающем прахе отцов. Лермонтовское время не вращается по кругу, но движется неуклонно по прямой, вызывая тоску о ничем не возместимых утратах. Мотив раннего постарения и увядания

души сопряжен с элегическим воспоминанием о детстве, которое представляется зыбким цветущим островком посреди пустынного моря жизни.

И если как-нибудь на миг удастся мне
Забиться, — памятью к недавней старине
Лечу я вольной, вольной птицей;
И вижу я себя ребенком; и кругом
Родные все места: высокий барский дом
И сад с разрушенной теплицей
(«Как часто, пестрою толпою окружен...»)

У Пушкина душевное расположение каждого возраста соответствует его физическому состоянию. «Блажен, кто смолоду был молод, блажен, кто вовремя созрел...» — при всем ироническом отношении автора к этому порядку вещей он остается именно порядком. У Лермонтова старение души опережает физический возраст: «Богаты мы едва не с колыбели ошибками отцов и поздним их умом», — и это трагическое несоответствие требует столь же резкого порыва назад, в утраченную гармонию детства. В творчестве Лермонтова свершается то внезапное и чрезвычайное повзросление человека, которое дано столь остро пережить только в молодости: Байрону — в Англии, Леопарди — в Италии. С лирическими героями их поэзии произошло как бы раздвоение личности: в тот момент, когда они почувствовали себя старше, они захотели стать моложе — постарение души и определило тягу к младенчеству. Таково свойство рефлексии вообще: чем дальше она отчуждает свой предмет, тем безудержнее и безуспешнее к нему стремится.

Тема детства вошла в русскую литературу как признак интенсивного самосознания личности и нации, отдалившихся от своих стихийных, бессознательных истоков — и обернувшихся к ним. Может быть, не случайно, что интерес к детству отчетливее всего выражен у тех русских писателей, которые наиболее преданы идее старины, почвы, патриархального уклада: у Аксакова, Достоевского, Толстого, Бунина... Поэзия прошлого вообще имеет неопределимое значение для развития личности и нации, отнюдь не меньшее, чем фантазия о будущем. Любовь к прошлому придает самозамкнутость и самооценность прожитой жизни, выступающей уже не как подступ к настоящему, но как цель в себе; сберегая прошлое, личность тем самым сохраняет непрерывность своего развития, целостность духовного бытия.

Новая тема не входит в литературу случайно и обособленно — она меняет всю ее органическую ткань, требует жанровой и стилиевой перестройки. В известном смысле детство, как самый дальний предел индивидуального прошлого, образует в литературе ту зону эпического сознания, которая была во многом размыта вторжением романа с его активной ориентацией на новое, настоящее. Личность, достигшая высшей остроты самосознания, ищет в своем прошлом нечто противоположное одинокому, разорванному настоящему. Детство и становится темой нового, если так можно выразиться, индивидуального эпоса о бытии личности в гармонии с собой и с миром.

2

Давно признано, что уже в первой повести Л. Толстого «Детство» сделаны многие из тех художественных открытий, которые впоследствии создали ему славу великого эпика и психолога. Но в какой степени эти открытия предопределены самим содержанием повести — мировосприятием ребенка? Не есть ли знаменитая «диалектика души», раскрываемая Толстым в персонажах, тот первичный, наиболее зыбкий и подвижный слой внутреннего бытия, который прозрачнее всего выражен в детях? Писатели до Толстого — Гоголь, Тургенев, Гончаров — как правило, ориентировались на тип взрослого человека с его сформированной, устойчивой индивидуальностью. Толстой первый в русской литературе взломал эти жесткие контуры «характера» и открыл за ними текучее, незастывающее вещество души — обнажил вечно детское, незрелое, что в глубине своей сохраняет всякий человек. Вот первая глава «Детства»: учитель Карл Иванович хлопает мух над головой маленького Николеньки, и тот, обиженный пренебрежением к себе, думает: какой противный человек Карл Иванович! «И халат, и шапочка, и кисточка — какие противные!» Но через минуту в голосе учителя слышится столько доброты и участия, что «теперь, напротив, все это казалось мне чрезвычайно милым, и даже кисточка казалась явным доказательством его доброты». Внутренняя подвижность чувства, легко переходящего от отрицания к утверждению, от целого к частному, — типичнейшая примета детства. И когда впоследствии Наташа Ростова будет определять Пьера как «синего» и «квадратного», а Анна Каренина начинает испытывать отвращение к мужу, вдруг заметив его оттопыренные

уши, то в этих чрезвычайно «толстовских» подробностях будет сквозить та слитность, «слипчивость» мировосприятия («синэстезия», «ассоциативность»), которая изначально и естественно присуща ребенку. В самых любимых, наиболее близких Толстому персонажах обязательно есть что-то детское, самые же нелюбимые — те, что утратили живость и восприимчивость, утвердились во взрослых стереотипах мышления (Берг, Друбецкой и другие).

Эпичность толстовского творчества тоже во многом обусловлена проникновением в глубины детского сознания, где все пронизано всем. В «Детстве» нет никакого определенного сюжета, линии «персональной» судьбы. Детство не подчиняется «линии», оно живет разнонаправленно, многомерно, жадно соприкасаясь со всем, что его окружает. Из детской, где господствует Карл Иванович, мы попадаем вслед за Николенькой в гостиную, к маман, затем в кабинет, к отцу, потом в классы, на охоту, на игры, на танцы... Тут отсутствует целенаправленная последовательность действий, характерная для романа, — скорее действие разбросано вширь, расходится радиусами от центра, куда помещен пытливый ко всему Николенька; и в результате возникает та же эпическая картина, что и в «Войне и мире», только несравненно меньшего масштаба. Детство по природе своей центробежно, рассеянно, всеотзывчиво — такова и эпопея, которая смотрит на мир глазами народов-детей (пребывающих во младенчестве).

Не случайно именно у Толстого впервые в русской литературе выразились психологические особенности ребенка и одновременно народа как единого целого. Преодоление Толстым стереотипа «взрослого индивида» шло сразу в двух направлениях: от взрослого — к детскому и от индивидуального — к общенародному. Толстой настойчиво возвращает своих героев к стихийной, природной первооснове их существования — потому-то ребенок и народ (начала всех начал) оказываются для него подлинными и первичными реальностями, на которые наслаиваются мифы взрослого сознания: миф о разуме, по законам которого будто бы устроена действительность; миф о личности, волей которой будто бы управляется история. Весь очистительный и разоблачительный пафос толстовского творчества направлен как раз против лжи обособленного, престижно-элитарного существования. Вообще в своей критике рассудочно-эгоистического от лица детского, наивного Толстой наследует руссоистски окрашенному романтизму (отсюда и прием остранения — введение образа профана,

по-детски все воспринимающего). А в диалектике сознательного и бессознательного, взрослого и детского в душе человека Толстой превосходит романтиков и делает величайший шаг к новому искусству, искусству XX века.

Толстовские традиции очень ощутимы в мировой литературе нашего столетия, изображающей инфантильное сознание, например у Пруста и Фолкнера, но у них момент бессознательного выступает во всей своей чистоте, лишаясь критического соотнесения с миром прозаически-сознательным. У Пруста постоянно накладываются друг на друга образы детства и сновидения — так что мир предстает как бы вдвойне размытым, погруженным в зыбкую ткань метафорических ассоциаций и полувоспоминаний-полугрез — это сознание еще не вполне родившееся, «остановившееся в нерешительности на пороге форм и времен». Между детским и сонным состояниями души есть глубочайшее родство: «я» не отделяется от мира. Закономерно, что младенец большую часть времени проводит во сне, отчего вспомнить свои первые годы так же трудно, как сон после пробуждения. У Толстого бессознательное составляет подспудную, хотя и самую чувствительную ткань душевной жизни, — у Пруста оно извлекается из-под спуда и разворачивается на всем протяжении огромного повествования как единственно достоверная реальность. Предметы даны в зыбком состоянии — как эфемерные «выдыхания» души. Этот важнейший шаг в художественной эволюции XX века. Если продолжить и развить лермонтовскую метафору: детство — блаженный остров среди пустынного океана, то у Толстого детство — это уже скорее сам океан, из которого выступают отдельные островки взрослого сознания; у Пруста же почти не остается и самих островков — они уходят в разверзшуюся пучину.

3

В XX веке детство из конкретной темы литературы все более превращается в способ мировосприятия. Романтики искали убежища в отдаленности, «нездешности» детства; век спустя писатели стали исходить из детства как из ближайшей и естественнейшей предпосылки творчества. Происходит тотальная инфантилизация поэтического языка. Вот что писал Ю. Тынянов о Пастернаке в статье «Промежуток»: «Своеобразие языка Пастернака в том, что его трудный язык точнее точного, — это интимный разговор, разговор

в детской. (Детская нужна Пастернаку в стихах для того же, для чего она была нужна Льву Толстому в прозе.)»¹. В творчестве А. Белого, В. Хлебникова, Б. Пастернака, А. Платонова, Ю. Олеши и других продолжается та революция в изображении мира глазами ребенка, которая была начата в русской литературе Л. Толстым.

Собственно, это явление не узколитературное, но общехудожественное. Вся живопись XX века — Пикассо, Шагал, Кандинский, Матисс, Модильяни — многим обязана «наиву» детства как «поворота зрения» (Тынянов). Исчезает прямая перспектива, предполагавшая некую отграниченную и резко индивидуализированную (взрослую) точку восприятия, и воцаряется то смешение разных планов и проекций бытия, которое свойственно детским рисункам. На них сразу видно и то, что было вчера, и то, что будет завтра. Из щели дома вылезает мышь размером больше самого дома. Похоже мы видим у Пикассо — ноги бегущего человека парят в воздухе отдельно от него; у Шагала — за мордой грустной лошади прячется маленькая деревенская улочка. Если качели отражаются в трюмо, то это значит, что «к качелям бежит трюмо» (Пастернак): относительность точки отсчета, о которой учит эйнштейновская физика, присуща детскому восприятию.

В «Детстве Люверс» Пастернака вещи даны на каких-то дрожащих и расплывающихся гранях своих, в них нет даже четкости прустовских ассоциативных сцеплений — тут не что-то связано с чем-то, а все со всем, без ограничения, «чем случайней, тем вернее». Детский размыв усугубляется еще болезненным, так же как у Пруста — сновидческим. Люверс болеет, лампы вспухают и лопаются у нее над головой, потолок обматывает пространство марлей. Болезнь имеет особое отношение к детству — Пастернак находит в ней новый симптом той открытости, текучести, стихийности, которую Толстой искал в душе народной, а Пруст — в душе грезящей. Болезнь разбивает сложившуюся форму тела и души, расслабляет, возвращает к незавершенности, позволяет окунуться в зародышевую субстанцию жизни — и Люверс, подобно многим детям, не противится, но отдается болезни, испытывает сладость ненапряженного существования в сплошной слитности с миром, незащищенности от него (что, собственно, на языке взрослых

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 184.

и называется болезнью). Ребенка постоянно подвигают на что-то: учение, внимание, послушание, терпение; болезнь же возвращает ему все права детства, теплую опеку и близость родителей, помогает скинуть оковы насильственной взрослости — стать собой. Поэзия болезни входит в ряд тех же облагороженных романтизмом отклонений от «классической» нормы, что и младенчество, сон.

Еще более крайнюю, уже предельную форму инфантилизация всего сущего приобретает у Фолкнера — в той части «Шума и ярости», где повествование ведется от лица Бенджи, тридцатитрехлетнего мужчины, чье развитие осталось на уровне трехлетнего ребенка. Бенджи настолько наглухо замкнут в глубинах своего существа, что не имеет выхода к людям. Этот образ иронически демонстрирует романтический идеал в действии: вот он — древний призыв «будьте как дети». Неповзрослевшее, вернее, переросшее себя детство оказывается столь же ущербным, как и утратившая детство взрослость, воплощенная в образе старшего брата Бенджи, обывательски благоразумного Джейсона. Вся трагическая напряженность романа — в разорванности тех полюсов, которые должны были бы совместиться в живой душе: полюсов детской непосредственности и взрослой искусственности. В фолкнеровском образе детства, деградировавшего в безумие, романтическая традиция, доведенная до логического предела, отрицает себя.

4

Романтическая концепция детства начинает пересматриваться уже в XIX веке, глубже всего — у Достоевского. Казалось бы, Достоевский доводит до крайнего патетического напряжения романтический образ невинного, безгрешного детства, когда устами Ивана Карамазова отвергает всю мировую гармонию, если куплена она ценою хотя бы одной слезинки ребенка. К тому времени тема детских страданий была в литературе не нова: Гюго в «Отверженных», Диккенс в «Оливере Твисте», Гринвуд в «Маленьком оборвыше» изображали кульминацию социальной и всякой прочей несправедливости именно в бедствиях ни в чем не повинного ребенка. Образ «маленького человека», чьи незаслуженные страдания вызывают горячее чувство протеста, — этот образ, чрезвычайно популярный в литературе критического реализма, получал особую убедительность, если человек оказывался маленьким в прямом значении слова — ребенком.

Но у Достоевского дети не просто обижены судьбою, не просто жертвы всеобщей несправедливости — они жертвы избирательной и сладострастной жестокости, которую детство и привлекает к себе особенно. «...Есть особенное свойство у многих в человечестве — это любовь к истязанию детей, но одних детей... Тут именно незащищенность-то этих созданий и соблазняет мучителей, ангельская доверчивость дитяти, которому некуда деться и не к кому идти, — вот это-то и распалает гадкую кровь истязателя» («Братья Карамазовы»). Детство у Достоевского окружено ореолом не умиления, но похотливых страстей: родители истязают свою пятилетнюю дочь и запирают на ночь в отхожее место, генерал загравливает охотничьими псами дворового мальчика, Свидригайлов и Ставрогин совращают малолетних девочек...

Главное же — ребенок не остается святым мучеником, в нем пробуждается собственная безудержная склонность ко злу. Вспомним последний сон Свидригайлова, где является ему маленькая девочка, убежавшая от дурных родителей, и в ответ на отечески нежную заботу о себе пытается соблазнить его. Есть что-то гнетуще страшное в том, как черты гиблого, закоренелого разврата проступают в облике крохотной девчушки. Вещи перерождаются в своей основе, все отношения переворачиваются: зло, посеянное Свидригайловым в детских душах, теперь преследует и настигает его самого — после этого-то сна Свидригайлов и кончает с собой. Или — уже не во сне — озлобленный мальчик Илюша Снегирев, который забрасывает камнями ни в чем не повинного перед ним Алешу Карамазова. Опять все переворачивается: не взрослый мучит невинное дитя, а мальчик, разъяренный бездействием доброго Алеши, бросает ему камень в спину, потом в лицо и наконец, озлившись, «как зверенок», впивается ему зубами в палец. Это специфически детская, отчаянная и бессмысленная жестокость. Лиза Хохлакова, сама почти ребенок, рисует перед Алешей воображаемую картину, как она с наслаждением распинала бы младенца, обрезала ему пальчики, а сама при этом кушала бы компотик. Это двусмысленный образ: тут ребенок выступает в ипостаси мученика и мучителя, распинаемого и распинающего.

В «Легенде о Тиле Уленшпигеле» Шарля де Костера рассказывается о детстве короля-инквизитора Филиппа — он сызмальства любил мучить животных. Но эта натура с возрастом не изменится, только обширнее проявит себя, жестокость к насекомым распространится на людей. У Достоевского же дети чисты какою-то

особою, неповторимую чистотою, но и жестоки своею нерассуждающей жестокостью, «...порознь ангелы божии, а вместе, особенно в школах, весьма часто безжалостны», — говорит капитан Снегирев о школьниках, травивших его сына. Ребенок у Достоевского — и традиционный христианский символ святости, и существо демоническое, готовое попать все христианские святыни. В нем абсолютнее, чем во взрослом, выражены полюса человеческой нравственности — божественное и сатанинское.

Высший идеал Достоевского — взрослый, сохранивший в себе черты детской невинности, непосредственности, но прибавивший к ним опыт нравственного сознания. Лишь добрый авторитет и старшинство Алеши перерождают Илюшу и прочих мальчиков, обращая их от отчаянной, истребительной вражды ко взаимному умилению, братству и чувству общей судьбы. Точно так же в «Идиоте» злые дети, дразнившие Мари, примиряются и делаются лучшими ее друзьями по душевному почину князя Мышкина, который «сам совершенный ребенок», но только по-взрослому умудренный в отличении добра от зла.

Ребенок донравствен, он, по выражению Достоевского, яблока еще не съел, добра и зла не различает, потому-то он абсолютно добр и абсолютно зол одновременно — имморален. В XX веке у некоторых западных писателей эта трактовка часто заостряется в сторону антиморальности детства: двузначность снова сменяется однозначностью, но уже противоположного свойства.

Уильям Голдинг показал в «Повелителе мух», как легко ребенок утрачивает привитые ему правила нравственности и превращается в существо дикое и разнузданное, поклоняющееся свиной голове, и в ее образе — самому Вельзевулу, «повелителю мух». Заметим, что робинзоада детей заканчивается прямо противоположно тому, чем кончились приключения самого Робинзона на необитаемом острове. Очутившись вне общества, он собственными силами реконструирует его практические и моральные заповеди и создает вполне зрелую человеческую цивилизацию, приобщая к ней и местного дикаря Пятницу. Дети же у Голдинга, напротив, деградируют до дикарского состояния. Самое близкое природе — детство, вернувшись назад, в природу, оказывается экспериментом по разрушению всего человеческого.

5

В западном искусстве XX века вообще популярен мотив дегуманизации детства. Получается, что ребенок не есть полный, изначальный, высший человек, как думали романтики, а не-человек, некая чужеродная и даже враждебная человечеству, как бы инопланетная цивилизация. Симптоматичны рассказы Р. Брэдбери «Вельд» и «Урочный час», где дети с планомерной жестокостью убивают своих родителей. Интерес к детям хорошо согласуется с эстетикой таинственного и ужасного. XX век с особенной остротой осознал одинокое бытие человека в космосе, среди чуждых и непроницаемых для него форм материи. У Лема появляется Солярис, мыслящий океан, намерения которого в отношении человека страшны и неясны. Хичкок в «Птицах» с методичной и пугающей последовательностью показывает нападение на людей птиц, имеющих свой, противоположный человеческому разум.

Среди всех этих бесчисленных форм иноположной нам жизни, выходцев чуждого пространства и времени, дети, может быть, страшнее всего, ибо они порождены нами, вроде бы всецело зависят от нас, но по внутреннему складу совершенно для нас непроницаемы. О чем думают дети — этого мы никогда по-настоящему не узнаем, потому что они не выражают себя на нашем языке, они пришельцы из неведомого мира. У Брэдбери дети, играющие в странную игру под названием «вторжение», не принимают в свою компанию никого старше девяти лет — это уже «предатели», «взрослые», они переняли «человеческий» склад мышления. Родителям непонятно, с чем это так увлеченно возятся дети, но постепенно их приготовления начинают внушать настоящий страх. Кьеркегор говорил, что невинность всегда чего-то страшится. Взрослые как раз и оказываются невинными перед лицом что-то знающих и замышляющих недоброе детей. В результате инопланетная цивилизация вторгается в жизнь человечества и завоевывает власть через детей, через их воображение: «...Они все не могли придумать, как заставить Землю врасплох, и как найти помощников... А потом в один прекрасный день... они подумали о детях!.. Взрослые вечно заняты, они не заглядывают под розовые кусты и не шарят в траве». Инопланетная цивилизация оказывается у Брэдбери чем-то вроде метафоры детства, которое столь же таинственно и непредсказуемо в своих замыслах, столь же коварно и безжалостно.

В 1970-е годы большой популярностью стала пользоваться серия произведений (в основном киноискусства, но и литературы тоже), повествующих о вселении дьявола в тело и душу ребенка или в чрево беременной женщины. «Ребенок Розмари» Р. Поланского и роман У. Блатти «Изгоняющий дьявола», по которому был снят знаменитый фильм, положили начало целому потоку фильмов, развивающих тему детского сатанизма. Если романтики умилялись детским годам Христа и вспоминали его вечное «будьте как дети», то полтора века спустя детство все чаще связывают с мифом о пришествии Антихриста (Ричард Доннер, «Предзнаменование»). Кажется, что в определенной части западной культуры тема детства уже прошла по крайней мере один цикл своего развития — от романтической умиленности к мистическому страху и трепету, от освящения к проклятию, от идиллии к фильму «ужасов».

6

Образы, созданные Л. Толстым и Достоевским, очерчивают основные линии становления детской темы в мировой литературе. Но в русской литературе, как и во всякой другой, сложился свой, национально окрашенный образ детства, для которого специфическим можно считать углубленный интерес к обжитому миру природы и вещей. Зачинателем этой традиции был С.Т. Аксаков, а продолжателями — Бунин, А.Н. Толстой, Пришвин, Катаев, Пастуковский...

Достаточно сравнить названия глав в «Детстве» Л. Толстого и «Детских годах Багрова-внука» С.Т. Аксакова, чтобы почувствовать разницу между социально-психологическим и, условно говоря, натурно-колористическим образами детства. В одном случае — обилие портретов, в другом — пейзажей. У Толстого: «Учитель Карл Иванович», «Мама», «Папа», «Охота», «Игры», «Что-то вроде первой любви», «Разлука», «Ивины», «Горе». У Аксакова: «Дорога до Парашина», «Парашино», «Зимняя дорога в Багрово», «Багрово зимой», «Первая весна в деревне», «Летняя поездка в Чурасово». Главный интерес толстовского Николеньки — люди и отношения между ними. Для аксаковского Сережи на первом плане выступает, напротив, природа: времена года и места проживания составляют для него самые существенные стороны жизни. Географические названия столь же характерны для аксаковской повести, как для толстовской — фамилии и имена; деление на главы в одном случае

определяется переездом героя на новое место, в другом — знакомством с новым лицом. Самое актуальное для Николеньки — это процесс социализации, тогда как мир Сережи кажется незаселенным, словно мы путешествуем по глухим местам, где человек остается наедине с природой (родители — ее часть).

Знаменательно, что героем своего «Детства» Толстой делает десятилетнего мальчика, Аксаков же доводит повествование о жизни Багрова-внука до девяти лет — дальше, по его словам, начинается отрочество. Это разница не просто словоупотреблений, но целых художественных концепций детства. Внутренняя жизнь Сережи Багрова настолько ясна и прозрачна, не отягощена сознанием собственной отдельности и значимости, что в ней четко и легко обрисовываются контуры внешнего мира — вещей, каковы они есть. Ребенок — это человек до грехопадения, тот человек, который нарицал имена всем вещам и животным, приходившим к нему, — и прелесть аксаковского повествования именно в том, что мир вещей и природы дан здесь в той незамутненности, какую позволяет только младенческое видение.

До Аксакова, пожалуй, только Гоголь был столь же внимателен к вещам. Но у Гоголя они грандиозно разрастаются и поработают человека — свидетельствуют о вещеподобии людей, омертвелости их душ. У Аксакова же вещи соразмерны человеку и как бы оживлены, согреты его присутствием. У Гоголя — «мертвые души», у Аксакова — живые вещи; и разница эта во многом обусловлена тем, что в одном случае предметность характеризует застывший, отвердевший мир взрослого человека, а в другом случае — сочувствие и вовлеченность ребенка во все, что его окружает. Радость разжигания костра; жалость к крошечному слепому щенку; прелесть собирания разноцветных камушков на берегу — тут каждый предмет вызывает сообразное ему воодушевление. Вообще преимущественный интерес к вещам, а не к людям обычно кажется нравственно предосудительным, и есть лишь одна пора, когда эта привилегия вещей оправдана, — младенчество, устанавливающее с ними не утилитарный, но магический контакт. Вещи в младенчестве — это особенно добрые, послушные, расположенные к нам души, свободные от человеческой раздражительности, неискренности — и у Аксакова впервые, быть может, во всей русской литературе раскрыта теплота и родственность взаимоотношений человека и вещи. Сережа столь же чувствителен к малейшим оттенкам и граням в облике незнакомых ему предметов, столь же

внимательно и трепетно знакомится с ними, как Николенька — с незнакомыми людьми. Вот описание того, как горит лучина:

...обгоревший, обуглившийся конец лучины то загибался крючком в сторону, то падал, треща, и звеня, и ломаясь; иногда вдруг лучина начинала шипеть, и струйка серого дыма начинала бить, как струйка воды из фонтанчика, вправо или влево... Все это меня очень занимало, и мне было досадно, когда принесли дорожную свечу и погасили лучину.

Так обстоятельно и самоценно, безо всякого этического или психологического вывода, с проникновением в чистую поэтическую форму вещей может воспринимать мир только ребенок... или художник. Бунин говорил однажды, что ему очень хочется описать мокрую веревочку от самовара — не сам самовар и не того, кто его подает, а одну только мокрую веревочку. Эта пристальная «узость» взгляда естественно присуща ребенку, воспринимающему мир по малым частям, но наделяющему каждую из них величиной, достоинством и самоценностью целого. Как ни странно это может показаться, но эстетизм, любование вещью как таковой, трактуемое обычно как свойство высокообрафинированного и даже упадочно-го сознания, вовсе не чуждо младенчеству, которому важна не скрытая причина и предназначение вещи, но ее данность — вид, форма, цвет. Лишь впоследствии взрослый опыт научит ребенка, что значима функциональная нагрузка предмета, его «польза», что внешность может быть обманчивой и нужно копаться в глубь и корень явлений — но вначале он доверяет видимому и любит его, как бы следуя парадоксальному изречению О. Уайльда о том, что глубоко судить о вещи нужно по ее поверхности, «тайна мира — в видимом, а не сокровенном». Не обусловлено ли возрастание эстетизма в некоторых направлениях искусства XX века именно возвращением к младенческому (внеэтическому и внеутилитарному) видению мира? Опыт некоторых крупных русских писателей — Бунина, Набокова, отчасти Олеси и Катаева — убеждает в этом. То, с какой свежестью и блеском выглядит вещный мир в их произведениях, во многом связано с их углубленным интересом к детскому восприятию.

Есть еще одно общее свойство у произведений о детстве, созданных в русле аксаковской традиции, — определить его можно как чувство родины. У Аксакова это чувство бодрое и умиленное,

у Бунина (в «Жизни Арсеньева») — трагическое, сопряженное с пожизненной утратой родины, но так или иначе эта кровная связь с землей, с природой, с предками существенна для обоих гораздо более, чем связь с современниками. Горизонтальные связи (со средой, со временем) в младенчестве слабее связей вертикальных (с родовым наследием, с почвой), и потому изначальное чувство родины обычно сопровождается сладостным, хотя и грустным чувством одиночества. Нет вокруг людей — есть только бесконечные «глубина неба, даль полей». Бунин пишет о детстве: «...все же люди были, какая-то жизнь все же шла... Почему же остались в моей памяти только минуты полного одиночества?» Именно в них, в этих минутах, выразилась сокровенная сущность детства, которую можно определить словами Бунина: «Какая благословенная пустынноность!». Чувствуешь себя одним-единственным на целом свете — а как иначе можно себя чувствовать, выйдя в одиночку из неведомой тьмы и тесноты в пустой, распахнутый земной простор; но именно благодаря одиночеству особенно крепко и навсегда рднишься с тем немногим, единственным, что тебя окружает: с этой степью, этим косогором, этой линией горизонта, подобной которой не встретишь больше нигде.

7

Что же специфически русского есть во всем этом литературном образе детства? Очевидно, что это усадебное, деревенское детство, воссозданное с тонкостью мироощущения, свойственной XIX веку, — эти условия не повторились ни в одной другой стране, ведь в Европе XIX век проходил под знаком города и буржуазного уклада жизни, а предшествующие, «аристократические» века во все не знали интереса к детству. Поэтому так характерен именно для русской литературы жанр «аксаковской повести о детстве», ощущение родственности человека с вещами, обжитыми предками, с землей, сужденной навек. Все это совершенно отсутствует в образе «буржуазного», или «городского», детства, типичный облик которого воссоздает Диккенс в «Оливере Твисте»: маленький человечек, со всех сторон шпыняемый взрослыми, весь в синяках от физических и моральных ушибов. А если это детство сравнительно благополучное, как у Давида Копперфилда, то оно все-таки страшно тягучестью и однообразием будней, вызволить из которых может только повзросление и право распоряжаться собой.

Казенная школа, где муштруют учеников, подгоняя их под заданный стандарт; холодный дом, где жестоко следят за благонаравием сына, за тем, чтобы он вел себя, как добропорядочный джентльмен, лишенный эмоций, — детство в таких условиях оказывается не только перелицованной взрослостью, но гораздо ущербнее, чем настоящая взрослость, которая по крайней мере сознательно следует тем своим излюбленным догмам, которые насильственно вколачивают в ребенка.

В «Дневнике писателя» Достоевского есть рассуждение, озаглавленное «Земля и дети», — о том, как страшно и уродливо детство, лишенное произрастания на своей земле. «У миллионов нищих земли нет, во Франции особенно, где слишком уж, и без того, малоземельно, — вот им и негде родить детей, они и принуждены родить в подвалах, и не детей, а Гаврошей, из которых половина не может назвать своего отца, а еще половина так, может, и матери. Дети должны родиться на земле, а не на мостовой... Можно жить потом на мостовой, но родиться и всходить нация, в огромном большинстве своем, должна на земле, на почве, на которой хлеб и деревья растут»¹. Эта мысль запечатлена почти во всех русских книгах о детстве — как дворянском (Аксаков, Бунин), так и крестьянском (Некрасов, Никитин). Детство есть начало жизни, но тогда и все в нем и вокруг него должно начинаться с начала, а значит — с земли, с ее запахов, с ее цветов. Счастье и своеобразие России Достоевский видит в том, что здесь на всех детей земли хватит, а значит, есть и духовное обеспечение всего будущего человечества запасом первых, органических, животворящих впечатлений. Ничего не может быть роднее восприятию ребенка, чем явления, детские в самой основе своей, не сделанные специально игрушки, но восход и закат солнца, полет жука, молчание полей — все то, что уже лежит в бездне его бессознательной памяти.

Среди детских воспоминаний Аксакова, Толстого, Лескова, Бунина игрушки занимают ничтожное место: это подделки, за которыми скрывается натужное усилие технического разума подменить природу, это как бы троянский конь, за которым прячется взрослый мир, стремясь незаметно ворваться в обитель детства и покорить ее. Игрушки изобретаются для детей, но изобретаются взрослыми; все эти шарики, паровозы, автомобили, лопатки,

¹ Достоевский Ф.М. Дневник писателя 1876 г. // Ф.М. Достоевский. ПСС в 30 т. Л.: Наука, 1981. Т. 23. С. 95, 96.

пистолеты — все упрощенные подобию индустриальной цивилизации. Правильным геометризмом и заданной функциональностью своих форм игрушки уже включают ребенка в систему утилитарных и технических идей: шарик — катать, лопатка — копать, пистолет — стрелять...

Но что делать с жуком или с озером — этого никто не подскажет, тут непредусмотренное общение равных в своей самобытности существ... «...Все молчит, только порой загудит, угрюмо зажужжит запутавшийся в колосьях хлебный рыжий жучок. Я освобождаю его и с жадностью, с удивленьем разглядываю: что это такое, кто он, этот рыжий жук, где он живет, куда и зачем летел, что он думает и чувствует?» Крохотный, минутный эпизод — но сколько чувств и познаний в нем заключено благодаря тому, что живое соприкоснулось с живым. Оливеру Твисту одна бы такая минута с жуком — и он бы воистину приобщился к детству. Но Оливер о жуке и не думает (это изначальное, природа — уже вне его духовной досягаемости), ему и об игрушке приходится мечтать, попавшему с рождения в рабочий дом, где механика — самая настоящая, не игрушечная, скорее фабричная.

8

Оливер Твист — не единственный вариант детства, прошедшего на мостовой. Вот, казалось бы, противоположный пример: маленький Жан-Поль, воспитанный под благополучным семейным кровом, — автобиографический герой книги Ж.-П. Сартра «Слова». Конечно, наличие или отсутствие крыши над головой — вопрос важный, разделяющий бедность и богатство. Но не менее важен вопрос о том, есть ли живая почва под ногами, — тут детство разделяется на здоровое и больное, естественное и сконструированное. Жан-Поль живет в полном буржуазном достатке. Оливер Твист нищенствует, как люмпен-пролетарий. Но и Жан-Поль тоже может быть причислен к детям, которые, по словам Достоевского, выросли на мостовой. Только вымощена она не булыжником, не асфальтом, а мощными блоками интеллектуальных понятий.

«Платоник в силу обстоятельств, я шел от знания к предмету: идея казалась мне материальной самой вещи, потому что первой давалась мне в руки и давалась как сама вещь. Мир впервые открылся мне через книги, разжеванный, классифицированный, разграфленный, осмысленный... Вот откуда взялся во мне тот

идеализм, на борьбу с которым я ухлопал три десятилетия»¹. Для Сартра собственное детство, которое он называет типически буржуазным, полно ужасной неестественности: суть его составляют слова (отсюда название книги), употребляемые в двух функциях: чтения и письма (названия двух ее разделов). Ребенок лишен собственной опоры в реальном мире — за него все делают другие, он искусственно отгорожен от действительности и погружен в мир чистых вымыслов. Такова сартровская концепция, усматривающая в детстве питательную почву буржуазного «идеалистического» мировоззрения, которое долго приходится преодолевать, дабы в зрелости обрести наконец мужественное соприкосновение с реальностью.

Но Сартр постоянно впадает в противоречие с собой: борясь с идеализмом, он отрицает и то, что может служить изначальным его опровержением, — материально данную и этически закрепленную необходимость, связующую сына с отцом. Чувство наследственной полнокровности бытия, что так превосходно выражено у Бунина: «...разве не радость чувствовать свою связь, соучастие с «отцы и братии наши, други и сродники?..» — это чувство природных и родовых корней как раз и дает человеку возможность погрузиться в плоть мира и тем самым не допустить увлечения призраками идеализирующего сознания. Но это чувство решительно противно Сартру: одним из самых освободительных фактов своей биографии он считает раннюю смерть отца.

Хороших отцов не бывает — таков закон; мужчины тут ни при чем — прогнали узы отцовства. Сделать ребенка — к вашим услугам; иметь детей — за какие грехи? Останься мой отец в живых, он повис бы на мне всей своей тяжестью и раздавил бы меня. По счастью, я лишился его в младенчестве. В толпе Энеев, несущих на плечах своих Анхизов, я странствую в одиночку и ненавижу производителей, всю жизнь незримо сидящих на шее родных детей².

Стоило ли тратить тридцать лет жизни на борьбу с детским идеализмом, чтобы в конце концов с радостью обрезать ту пуповину, благодаря которой детство является чем-то большим, чем «чтение» и «письмо», чем-то несводимым к «книге», бытием в недрах бытия, действительностью превыше «слов»? Когда Сартру было уже

¹ Сартр Ж.-П. Слова. М.: Прогресс, 1966. С. 49.

² Там же. С. 29.

тридцать лет, то есть борьба с идеализмом успешно закончилась, его «друзья удивлялись: “Можно подумать, что у вас не было ни родителей, ни детства”... мне это льстило»¹. Какой странный «не-идеализм» — ощущение себя ни в чем не укорененным, пришедшим ниоткуда! Герой сартровской автобиографии, как и автор ее, — дитя интеллектуальной мостовой. Половина из этих бедных Гаврошей не знает своего отца, писал Достоевский о детях французских пролетариев. Жан-Поль Сартр и не хочет его знать — он мог бы с достоинством сказать о себе, что не выброшен на мостовую, но сам выбрал ее.

9

От европейского варианта безотцовщины заметно отличается американский. Гекльберри Финн, герой знаменитых книг Марка Твена, такой же беспризорный выкидыш неблагополучного семейства, как и Оливер Твист. Но вот разница: Оливер, намыкавшись, с умилением и благодарностью принимает домашний уют и родительское попечение, какое предлагает ему мистер Браунлоу; Гек же всячески отбояривается от забот вдовы Дуглас и тети Салли, которые поочередно собираются его усыновить и воспитывать. «Мне у нее в доме жилось неважно: уж очень она донимала всякими порядками и приличиями — просто невозможно было терпеть. В конце концов я взял да и удрал. Надел опять свои старые лохмотья... радуюсь вольному житью». Если англичанин Диккенс поэтизирует семейную идиллию детства, то американец Марк Твен — романтику странствий и приключений, радость бездомности. Для героев Диккенса «холодный дом» невыносим потому, что он холодный, утративший теплоту родства и воздвигнутый на фундаменте деловой целесообразности; для героев Марка Твена родной кров — замкнутое пространство, слишком тесное для их дерзкой предприимчивости. Если Оливер не может без слез умиления и жалости вспомнить о своей умершей матери, то Гек своего живого отца люто ненавидит и желает ему кончины. Там, где для Оливера — утрата почвы и ужас бездомности, там для Гекльберри — радость скитальчества, влечение в даль необозримой страны. Детство Тома Сойера и Гекльберри Финна по-своему не менее счастливо, чем детство Николеньки Иртеньева и Сережи

¹ Там же. С. 164.

Багрова, только строится оно на противоположных основаниях: у русских детей — на глубоком чувстве земли, рода и дома, у американских — на полной свободе действия и фантазии.

Эту разницу легко проследить по отношению к вещам: для Багрова они интересны сами по себе — формой, свойствами, проявлениями; для Тома же Сойлера важны прежде всего их применение и меновая стоимость. Дохлая кошка меняется на синий билетик и бычий пузырь; стеклянная пробка от графина — на право красить забор и т.п. Тут важна количественная и целевая характеристика вещи, а не ее физическое устройство, «натура». Вещь лишается своей предметной данности, неподвижности, чувственно значимого присутствия — превращается в товар, пускается в свободный оборот. Тут не покой созерцания, но целенаправленность действия.

Та же разница и в первых любовных переживаниях: Николенька дрожит, млеет, пугается сам себя, ревнует ко всем окружающим и еще неведомо к кому, а Том, влюбившись в Бекки, тут же на уроке пишет ей на доске «я тебя люблю», а на перемене скрепляет «помолвку» быстрым поцелуем. Кажется, что у твеновских героев все их поступки не опосредованы внутренним переживанием, тогда как у толстовского переживание часто перегорает внутри, не дойдя до внешнего выражения — поступка. Толстовский герой душевно подвижнее любого взрослого, в нем не прервана связь с бессознательным, с морем тайных, невыразимых ощущений. Твеновский герой в поведении подвижнее любого взрослого, для него нет преград, установленных законом или приличием, он прирожденный нонконформист. «Парадоксы поведения» у твеновских мальчиков выражены не менее ярко, чем у толстовского — «диалектика души»: в обоих обозначены выходы за пределы «взрослой индивидуальности», хотя и в разных направлениях. Николенька и Сережа более чувствительны, а Том и Гек более деятельны, чем обычные взрослые, и оба эти качества, одинаково обаятельные, суть проявления детской органичности, живой и чистой природы.

Так уже с детства, а может быть особенно ярко именно в нем, начинается различие национальных психологических типов. Притом и русский и американский варианты отличаются от европейского, где во многом уже утрачено чувство почвы, но не обретено чувство дороги, где разрыв родства и потеря дома болезненны, а не радостны, где фантазия играет раскованно и смело, но остается запертой в теснине ума, не прорываясь в реальность (как у сартровского Жан-Поля

или у манновского Тонио Крегера). В общем, все почвенные, родственные и домашние узы, столь пленительные и определяющие для русского детства, оказываются трагически надорванными и распавшимися в европейском мире, для американского же подростка, вдохновляемого новизной, исторической необремененностью собственной страны, сам распад этих уз полон соблазна и, отрезая прошлое, увлекает в неведомое будущее. Вслед за Марком Твенем и другие американские писатели — Хемингуэй (в рассказах о Нике Адамсе), Фолкнер, Т. Вулф («Взгляни на дом свой, ангел»), Сэлинджер («Над пропастью во ржи») — подчеркивают в детстве силу естественности, но не созерцательной, а действенной, нетерпимой к фальши, отвергающей конформизм.

10

В советской литературе тема детства была наделена особым значением. Человечество делилось по классово-социальным и идеологическим признакам, и только ребенку, по крайней мере младенцу, было позволено остаться человеком вообще, воплощением чистой, внеклассовой человечности. Знаменательна развязка шолоховского «Тихого Дона»: Григорий Мелехов, опустошенный классовой борьбой, где он занимал враждебные самому себе позиции, возвращается в родной хутор — и сын, плохо его узнающий, слабо откликающийся на его ласки, большее всего напоминает ему о поломанной и уже обреченной жизни, в которой крестьянину не суждено воссоединиться с землей, а отцу со своим сыном.

Образ сиротства, часто возникающий у М. Шолохова (и в «Донских рассказах», и в «Судьбе человека»), символизирует коллизии в судьбах целой страны, рвущей со своим родовым прошлым. История, вторгаясь в жизни людей, отчуждает их от почвы, в которой они веками были укоренены, — от земли, от семьи. Такова роль войны в судьбах Мишатки, Ванюшки и других шолоховских детей: они вырастают вне того целого, куда ребенок обычно чувствует себя тесно включенным, — вне домашних традиций, вне прочного быта, вне круговой семейной поруки. В «Судьбе человека» чудо восстановленной родовой связи состоит в том, что обрели друг друга два одиноких человека, для которых сиротство стало трагическим шагом на пути к новому, сотворенному сыновству и отцовству.

С иной точки зрения подходит к этой теме А.С. Макаренко. Его беспризорики революции и войны выбросили из семейных

гнезд на каменные мостовые. Особенность макаренковского подхода к детям — и в его педагогической практике, и в литературе — состояла в попытке заменить разорванные связи человека со своим прошлым связями с окружающим его коллективом сверстников. Это другой путь замены сыновства и отцовства — не усыновлением, а братством безотцовщины. Советская литература в 1920—30-е годы исследует возможности замены семьи обществом: как может ребенок развиваться в полноценного человека без ощущения своей зависимости от чего-то единственного, абсолютного, предсущего. С низвержением власти прошлого всецело детерминирующим фактором становится настоящее, тогда как суть морали состоит в приверженности чему-то абсолютному, пребывающему — как род всегда пребывает в своих порождениях. В «Педагогической поэме» Макаренко показано, какие труднейшие проблемы ставит «бессемейное воспитание», бросающее ребенка в мир подвижных общественных отношений, прежде чем он успевает сформироваться как родовое существо. Зато у ребенка, воспитанного коллективом, не возникает впоследствии и значительных трений с ним. В России XIX века существовал резкий зазор между жизнью ребенка в дворянской семье — привольной, ласковой, доверительной — и жизнью взрослого в обществе, где он сталкивался с бессердечием, формализмом, казенностью. Толстой в автобиографической трилогии показывает, как Николенька постепенно вступает из безмятежного мира детства во взрослый мир, где ему приходится уже чувствовать себя чуждым, ненужным — стыдиться себя. В целом про литературу можно сказать, что ребенок в ней живет идиллически, взрослый — трагически.

У Макаренко — наоборот. Трагично детство, лишенное своих крепких, оберегающих устоев, детство, проведенное среди чужих людей, хотя бы и доброжелательных, но не любящих в тебе единственного, своего. Зато постепенно, через усвоение норм коллективной жизни, из таких детей вырастают «здоровые» члены общества, чувствующие себя в нем вполне своими, разделяющие его идеи и цели. У Макаренко человек идет от трагического детства к безболезненной, «бесконфликтной», общественно полезной зрелости путем, прямо противоположным Николеньке Иртеневу. Своеобразие макаренковских беспризорников (в отличие, например, от диккенсовских) в том, что их оторванность от родовых устоев не исключительное явление, вступающее в противоречие с нравственными нормами общества, а явление массовое,

в котором выражает себя дух самого послереволюционного общества, порвавшего со своим прошлым.

Ослабление родового уклада резко повлияло и на другой аспект детской тематики в литературе — приключенческий. В русской литературе XIX века не было ничего подобного твеновским повестям о Томе Сойере и Геке Финне: эти образы родились на специфически американской почве, где царит дух бродяжничества и вольного предпринимательства, не принятый в Старом Свете. Если ребенок и бродяжничает в русской литературе, как автобиографический герой Горького, то не от счастливого, а глубоко ущемленного и опранныго детства, загнанного «в люди». Благополучные же дети пользовались любовью и лаской и лишь изредка строили планы романтического бегства в Америку, где их ожидала бы вольная жизнь твеновских озорников («Мальчики» Чехова). В советской литературе 1920—30-х годов все большее место занимает повествование твеновского типа — о мальчиках-сорванцах, неумных в своей предприимчивости, дерзких, раскованных, отважных. Аксаковский герой открыто признается в своей детской трусости — такому мальчику не нашлось бы места на страницах гайдаровских произведений, во всяком случае среди положительных персонажей. Для Сережи Багрова главными и нравственно определяющими были доброта, кротость, чувствительность, любовь к родителям. Для гайдаровского Тимура или катаевского Гаврика все это маловажно, а подчас даже и презираемо, как и для Гекльберри Финна. Главное — отвага, жажда неизведанного, презрение к опасностям, готовность к любым испытаниям. Достаточно сравнить два основных детских образа катаевской повести «Белеет парус одинокий», чтобы заметить разницу между интеллигентным мальчиком Петей Бачеем, воспитанным в строгих и добрых традициях, и Гавриком, решительным и задорным отпрыском одесских улиц. Все обаяние и моральный приоритет на стороне Гаврика, которому Петя учится подражать, хотя у него и не слишком хорошо получается: мешают семейные предрассудки, страх за родителей.

Твеновские мальчики «говорили друг другу, что скорее согласились бы сделаться на один год разбойниками в Шервудском лесу, чем президентами Соединенных Штатов на всю жизнь». Отличие советской приключенческой повести от американской в том, что Тимура, Гаврика, героев А. Фадеева, В. Каверина и других не увлекает разбойничья вольница, они не противостоят взрослым как классу, не оспаривают всех законов здравого рассудка. Обаяние

и преимущество этих мальчиков перед сверстниками именно в их ранней взрослости, сознательности, рассудительности. Если у писателей XIX века (Л. Толстого, Достоевского) лучшие взрослые персонажи наделены детскостью, то у писателей 1920—30-х годов самые положительные детские персонажи поражают взрослостью. «Вы ужасный ребенок» — в устах Алеши Карамазова это величайший комплимент. Новая же эпоха рассуждает иначе: «Не такое нынче время, чтобы нянчиться с тобой» («Двенадцать» Блока).

Романтический идеал «невинного и беззаботного детства» опровергается в советской литературе 1920—30-х годов, так же как и в современной ей западной, но с противоположных позиций. С точки зрения фрейдизма, дитя вовсе не невинно, у него обнаруживаются сексуальность, элементы садизма, Эдипов комплекс, «семейный комплекс» — ревность и зависть к младшим братьям и сестрам, и т.д. Фрейд опроверг романтические вымыслы об ангелизме ребенка и создал основу для нового мифа о детском демонизме. В противоположность Фрейду, крупнейший советский психолог 1920—30-х годов Л.С. Выготский рассматривал ребенка как существо глубоко социальное, каждое психическое движение которого имеет аналог в социальной коммуникации с партнером, представляя собой как бы «интериоризированную» речь. В сущности, психологическая концепция Выготского есть теоретическое обоснование и научная параллель тем образам взрослого, сознательного и общественно вовлеченного детства, которые становятся популярны в первые десятилетия советской литературы — у Макаренко, Гайдара, Катаева и других.

11

Однако уже в 1940—1950-е годы в произведениях М. Пришвина, К. Паустовского возникает иной образ детства, скорее сентиментальный, чем героический. Ребенок тут окружен реальностью природы и атмосферой сказки, и в нем любовно отмечены и осязаны как раз черты наивности, высокой простоты, детскости. Начиная с Пришвина, природа играет все более активную роль в повествовании о детях, которые раньше изображались советской литературой почти исключительно в рамках общества, коллектива. Надо сказать, что и в американской литературе — у Хемингуэя, Фолкнера, Т. Вулфа — образ детства нерасторжимо сплавляется с образом природы; в этом можно усмотреть почвенническую

тенденцию, противостоящую всеобщей урбанизации литературы в первые десятилетия XX века. Но характерно, что у Фолкнера, как отчасти и у Хемингуэя, подросток включается в переживание природы преимущественно через охоту или рыбную ловлю. В пришвинской и вообще русской традиции предстояние природы ребенку показано в ином аспекте: не животном, а неорганическом и растительном. Вспомним «Корабельную чашу», «Осудареву дорогу»: природа здесь добрая, распахнутая, ребенок чувствует себя в ней счастливо растворенным, принятым без остатка, тогда как в американской традиции природа — скорее арена для состязания воли и испытания жизнеспособности. Сравним «Моби Дика» Мелвилла или «Любовь к жизни» Дж. Лондона, где человек сталкивается с хищной волей зверя, — и «Записки охотника» Тургенева, где от самой охоты, то есть борьбы не на жизнь, а на смерть, не остается ровным счетом ничего — охотничий мотив растворяется в пейзажном, в рассеянном и прекраснотушном созерцании природы. Охота похожа скорее на прогулку, удовольствие которой состоит в слиянии с природой, а не в победе над ней.

Для советской литературы 1950—1970-х годов характерен образ ребенка в рамках семейного портрета. Может быть, первый опыт такого рода проделала Вера Панова еще в середине 50-х годов в повести «Сережа», принятой тогда с удивляющей теперь восторженностью. Сережа не совершает никаких подвигов, не помогает взрослым в труде и боях, не приносит никакой общественной пользы — он играет во дворе, собирает марки и нелепейшим образом делает себе татуировку. Все эти заботы и события детской жизни затрагивают очень тесный семейный круг и ничего не значат за его пределами. Но сама теснота этих отношений, то, что мама для Сережи просто мама, душевно близкое, сопереживающее существо, — все это было ново в середине 1950-х и оказалось важно для последующих десятилетий.

Разумеется, это не просто возрождение того типа детства, которое пленяет нас в повествованиях Аксакова и Бунина. Аксаковский Сережа жил в родовом поместье своих предков, через все окружающие вещи он впитывал в себя дух старины — родители были только ближним, передним планом этой отступающей в непроглядную глубь наследственности. У пановского Сережи все вещи новые, фабричные, точно такие же, как и у его сверстников, и живет он в таком же доме, и едва ли он знает что-либо про своих прадедов, про их судьбы в России — у него есть только мама

и отчим. И вот этой замкнутостью родовых отношений на самых близких людях многое объясняется в позднесоветском детстве и его литературных воплощениях.

К концу 1960-х — началу 70-х проблема взаимосвязи родителей и детей глубоко укоренилась в литературе, став в каком-то смысле ее нравственным центром. Отчасти это обусловлено тем, что писатели среднего поколения, творчески наиболее продуктивные, к этому времени окончательно выросли из «звездных мальчиков» и сами стали отцами, обрели новый жизненный опыт, потребовавший художественного воплощения. Но главное — повзрослело само общество, ощущавшее себя в конце 1950-х все еще очень юным, безоглядно устремленным в коммунистическое будущее. Из литературы конца 1960—70-х годов постепенно исчезает романтика скитальчества, странничества, неустроенности, гриновские «алые паруса» и хемингуэевские «мужчины без женщины», — их заменяет поэзия домашнего очага. Показательна в этом смысле эволюция Юрия Казакова: в собрании его рассказов только два помечены 1970-ми годами и оба — о детстве, о доме. В 1950—60-е годы Казаков любил писать о бродягах, гонимых неведомо куда ветром странничества, о прелести и опасностях кочевой жизни. «Хорошо ехать ночью в поезде!.. Стучат колеса, и ты едешь навстречу новому, неизвестному...» — это из рассказа «Легкая жизнь».

А в рассказе «Свечечка» (1973) Казаков с тою же приподнятою интонацией провозглашает: «Это, малыш, понимаешь, хорошо, когда есть у тебя дом, в котором ты вырос». Тяга к оседлости, укорененности столь велика, что казаковскому лирическому герою, у которого есть свой дом, не хватает отцовского, дедовского дома — родства, уходящего в глубь поколений. Именно сын пробуждает в нем тягу к предкам: ведь сам он, дав жизнь Алеше, становится в их ряд. В отцовстве по-новому проявляет себя чувство рода: некогда уязвленное и почти отринутое революцией, оно теперь восстановилось, но стало очень личностным и обращенным скорее вперед, чем назад, — к детям, а не предкам. Ребенок становится нравственным центром семьи, в нем — надежда на приобщение к такой истине в ее истоках, которая раньше черпалась в заветах старины. И потому у отца к ребенку такое же отношение духовной зависимости и пиетета, как прежде — у ребенка к отцу. Герой Казакова в детстве не имел своего духовного и физического пристанища, он воспитывался не семьей, а войной; отсюда — жадное внимание к своему ребенку, к его опыту, наиболее первичному,

являющему как бы исконный лик рода, который нельзя уже разглядеть в прошлом, во мгле немирных времен. Исторический опыт сиротства сказывается в том, что полнота и святость родовой жизни ощутима скорее в детях, чем в дедах, отнятых коллизиями минувших десятилетий.

Читая последние рассказы Казакова «Свечечка» и «Во сне ты горько плакал», временами испытываешь радостное узнавание: уж не вернулась ли спустя почти два столетия, претерпев множество отрицаний и превращений, та самая первичная, романтическая интуиция детства, которая и ввела эту тему в литературу? У Ю. Казакова, у Ч. Айтматова в «Белом пароходе» детство снова восстановлено в преимуществе перед взрослостью, снова открыта в нем напутствующая святость и чистота. Казаков знает сам, к какой великой и древней традиции приобщается, и не стесняется писать об этом, обращаясь к маленькому сыну: «И опять с тоской думал, что ты мудрее меня, что ты знаешь нечто такое, что и я знал когда-то, а теперь забыл, забыл... Что и все-то на свете сотворено затем только, чтобы на него взглянули глаза ребенка! Что царствие божие принадлежит тебе! Не теперь сказаны эти слова, но, значит, и тысячи лет назад ощущалось загадочное превосходство детей? Что же возвышало их над нами? Невинность или некое высшее знание, пропадающее с возрастом?» Кажется, весь комплекс романтических мотивов воспроизведен у Казакова: и невинность младенца, и его превосходство над взрослым, и невозможность вновь обрести его взгляд на мир, и даже то, что, когда он сладко улыбается во сне, его «ангелы забавляют».

Но есть и нечто другое, чего не знал романтизм, и это можно определить как тяжелое, многострадальное отцовское чувство: не только умиление детству, но и чувствительность к его болям, его необъяснимым и незаслуженным обидам. Ребенок у Казакова — существо невинное, чистое, но вместе с тем и глубоко страдающее, горько плачущее во сне; этого не ведает романтический стереотип, отчужденно любующийся детством как чем-то недостижимым и безмятежным.

В замечательном рассказе Юрия Казакова «Во сне ты горько плакал» связаны напрямую два «недуга бытия»: детский и взрослый. Друг рассказчика, талантливый, трудолюбивый, преуспевающий писатель (Дмитрий Голубков), необъяснимо для окружающих кончает с собой. Сын рассказчика, маленький Алеша, беспричинно плачет во сне после счастливо проведенного дня:

Слезы твои текли так обильно, что подушка быстро намокала. Ты всхлипывал горько, с отчаянной безнадежностью. Совсем не так ты плакал, когда ушибался или капризничал. Тогда ты просто ревел. А теперь — будто оплакивал что-то навсегда ушедшее... Что успел узнать ты на свете, кроме тихого счастья жизни, чтобы так горько плакать во сне?

Проснувшись после этого необъяснимого плача, Алеша странно меняется, как будто переходит в иной возраст, — а всего ему полтора года:

Я вдруг понял, что с тобой что-то произошло: ты не стучал ножкой по столу, не смеялся, не говорил “скорей!” — ты смотрел на меня серьезно, пристально и молчал! Я чувствовал, как ты уходишь от меня, душа твоя, слитая до сих пор с моей, теперь далеко и с каждым годом будет все отдаляться, отдаляться, что ты уже не я, не мое продолжение и моей душе никогда не догнать тебя, ты уйдешь навсегда. В твоём глубоком, недетском взгляде видел я твою, покидающую меня душу, она смотрела на меня с состраданием, она прощалась со мною навеки!

Невидимое горе и тревога заставляют плакать во сне маленького мальчика, переживающего духовное отторжение «я» от начальной слитности с бытием. И эта же болезнь бытия толкает к необъяснимому самоубийству взрослого, сильного и, казалось бы, счастливого человека.

12

Откуда же тогда представление о детстве как о самой яркой, ослепительной поре? Лев Толстой и Сергей Аксаков, Иван Бунин и Владимир Набоков... Разве ощущения счастья, самозабвение, огромность и непосредственность впечатлений, которые преобладают в их воспоминаниях, не составляют сущность детства? Но может быть, их писательский взгляд направлен туда, а не оттуда? Одно дело — глядеть на свет, другое — из света: все кажется темнее. Для взрослых детство — утраченное самозабвение, для детей — приобретаемое самосознание. И когда Бунин пытается взглянуть оттуда, глазами ребенка, у него вырывается скорбный взглас:

Каждое младенчество печально: скуден тихий мир, в котором грезит жизнью еще не совсем пробудившаяся для жизни, всем и всему еще чуждая, робкая и нежная душа. Золотое, счастливое время! Нет, это время несчастное, болезненно-чувствительное, жалкое.

Конечно, взрослые видят в детстве прежде всего то, из чего они сами уже выросли: умилительную наивность, невинность и целомудрие. Сами же дети постоянно ощущают потерю и дробление своей цельности, раздвижение и враждебность пространства, раньше любовно их облекавшего. Ребенок постоянно покидает обжитый им накануне мир и переселяется в другой. Преведная, бессознательная связь с мирозданием слабеет, новая, сознательная, еще зыбка и не обеспечивает уверенности, уюта. Детство — это глушь, заброшенность, стремительное выпадение в пустоту, тысячи внешних раздражителей, на которые неизвестно как ответить, и тысячи внутренних побуждений, которые неизвестно как утолить. Это время величайшей растерянности и одиночества, гигантского, ни с чем последующим не сравнимого отчуждения.

Взрослый человек может чувствовать себя чуждым тому или иному — каким-то обычаям, людям, природе; если же он чужд всему, то это состояние, ведущее к самоубийству. Ребенок же в таком состоянии начинает жить: он в первые годы проходит ту страшную полосу отчуждения, которая способна сломать взрослого, закаленного человека. Созревая, он обретает новые берег и пристань — в сознании, твердо сомкнувшемся с явью. Для взрослого они соединяются вновь — в сознательном действии, умения приспособлять свое «я» к обстоятельствам и приспособлять их к себе. Но детство, исторгнутое из сна и не достигшее яви, повисшее, как шаткий мостик между двумя бесконечностями, — как может оно быть счастливым? Если взрослые тоскуют по детству с его цельностью, то как же оно само должно тосковать, утрачивая ее так стремительно, не по годам, а по дням и часам!

Сопричастность глубинному детству, попытка догнать и сблизиться с ним даже в моменты его ухода — в этом духовная правда литературы, стоящая выше и отчужденного любования детством, и отчужденного страха перед ним.

ОСТРАНЕНИЕ ЛЬВА ТОЛСТОГО

Как известно, остранение — это художественный прием, суть которого — представить странным, необычным то, что в повседневной жизни кажется привычным и очевидным. Остранение затрудняет и освежает наше мировосприятие, побуждая увидеть вещи заново, как бы впервые. Виктор Шкловский, объяснивший принцип остранения в статье «Искусство как прием» (1919), которая стала манифестом формальной школы в литературоведении, иллюстрирует его прежде всего произведениями Льва Толстого, насчитывая сотни случаев использования этого приема. В самом деле, Толстой — великий остранитель: достаточно вспомнить знаменитую сцену оперы, переданной через наивное восприятие Наташи Ростовской...

Но остранение может использоваться не только как литературный, но и как литературоведческий прием. Подобно тому, как писатель остраняет жизнь своих персонажей, так критик может остранять самого писателя и его творчество, чтобы читатель свежими глазами увидел то, что уже примелькалось, сложилось в литературный канон. Пример критического остранения — очерк самого Л. Толстого «О Шекспире и о драме», где, например, сюжет «Короля Лира» излагается так, чтобы заострить странность и несообразность этой пьесы. «Как ни нелепа она представляется в моем пересказе, который я старался сделать как можно беспристрастнее, смело скажу, что в подлиннике она еще много нелепее»¹. Работа Д. Писарева «Пушкин и Белинский», статьи К. Чуковского о писателях-современниках (Мережковском, Андрееве, Сологубе), книга А. Синаевского (А. Терца) «Прогулки с Пушкиным» тоже могут рассматриваться как примеры критического остранения, цель которого — выставить нелепое в произведениях, воспринимаемых обычно как «энциклопедия русской жизни», как образцы художественной логики, глубокого трагизма и т.п. Само остранение при этом имеет двойной эффект: с одной стороны, стирает с произведения хрестоматийный глянец, вводит в фамильярный, порой смеховой контакт с критической мыслью; с другой — заостряет

¹ <http://www.klassika.ru/read.html?proza/tolstoj/shakespeare.txt&page=4>.

в нем черты, противоречащие замыслу писателя, и позволяет заново его прочитать, деавтоматизировать его восприятие. Так что даже Шекспир, издевательски перечитанный Толстым, или Пушкин — Писаревым, выигрывают в многозначности от такого непочтительного обращения.

Поскольку величайшим мастером остранения был Л. Толстой, то естественно и к нему самому применить этот излюбленный им прием, а также рассмотреть, как и с какой целью он им пользуется, т.е. произвести своего рода остранение остранения.

* * *

У Л. Толстого есть два перекликающихся повествования о человеческой жизни во всей ее протяженности — и о том, как растрачивается или, напротив, приумножается ее смысл. Заканчиваются они почти одинаковыми словами:

Он втянул в себя воздух, остановился на половине вдоха, потянулся и умер («Смерть Ивана Ильича»).

Только просил пить и все чему-то удивлялся. Удивился чему-то, потянулся и помер («Алеша Горшок»).

В момент смерти герои тянутся к чему-то, и их жизнь, благодаря смерти, предстает во всей своей протяженности, как одно целое. Потягиваются младенцы. Потягивается человек после пробуждения. «Потягиваться» — знак перехода в другое состояние бытия. В данном случае это последний жест жизни, знак пробуждения или нового рождения, о котором нам ничего не дано знать.

Однако общность финала только подчеркивает глубинную разность двух сочинений. Если «Смерть Ивана Ильича» (1882—1886) — одно из первых художественных произведений, написанных Л. Толстым после его духовного переворота, то «Алеша Горшок» (1905) — одно из последних. И если в первом Толстой беспощадно разоблачает общественную мораль, то второе задумано как поучительное воплощение нравственного идеала. Герои этих повествований прямо противоположны друг другу в системе толстовского «мегатекста» (совокупности всего им сочиненного). «Смерть Ивана Ильича» — история пустой, «неживой» жизни человека, внешне наполненной важным государственным смыслом и согласованной с общепринятой системой ценностей и обычаев.

Единственный положительный образ повести — слуга Герасим, который не рассуждая, а из чувства смирения и побуждений совести ухаживает за Иваном Ильичом и выполняет его предсмертные пожелания. Развитие этого образа — в коротком рассказе «Алеша Горшок», где жизнь слуги выступает как образец такого же христианского смирения и нерассуждающей добродетели.

Мне представляется, что эти повествования не только не выполняют цель, поставленную автором, но скорее служат опровержению тех самых идей, которые пытался воплотить в них Л. Толстой и которые выражены в параллельно написанных им религиозно-публицистических сочинениях. Грубо говоря, Толстой-художник остраивает Толстого-проповедника, выставляет условность и надуманность его мировоззрения, что «от обратного» подтверждает жизненную правду этих произведений, содержащих некий код самоопровержения.

1. «Смерть Ивана Ильича»

Эта повесть — самое горькое и трезвое постижение человеческой жизни, которая раскрывается в своей ужасающей, кричащей пустоте. Ничего в ней нет настоящего, кроме детства, все остальное — ложь и притворство. Начинается повесть с конца, с эпилога, где сослуживцы и приятели Ивана Ильича узнают о его смерти из газеты, и первая мысль, которая занимает их, — к каким карьерным перемещениям это приведет. Вместо того чтобы испытать скорбь и помыслить о собственном конце, они только радуются, что это случилось не с ними. Сам ИИ, покоящийся во гробе, производит единственно достойное впечатление состоявшейся личности среди этих мельтешащих людей, целиком поглощенных тщеславием и заботой о мелких удовольствиях. «...Как у всех мертвецов, лицо его было красивее, главное — значительнее, чем оно было у живого. На лице было выражение того, что то, что нужно было сделать, сделано, и сделано правильно».

Но уже со второй главы выясняется, что и собственная жизнь ИИ подчинялась тем же правилам подмены, и он был точно таким же манекеном, как и пережившие его приятели. Само заглавие «Смерть Ивана Ильича» начинает менять свой смысл: оно относится не к той смерти, которая ждет его в конце, а к самой его жизни. «И эта мертвая служба, эти заботы о деньгах, и так год, и два, и десять, и двадцать — и все то же. И что дальше, то мертвее...

В общественном мнении я шел на гору, и ровно настолько из-под меня уходила жизнь... И вот готово, умирай!» (Сокращение «ИИ» дополнительно позволяет подчеркнуть механичность и повторяемость жизни Ивана Ильича в изображении Толстого: вся она состоит из этих «и... и... и...»: «и так год, и два, и десять, и двадцать — и все то же...»). Как будто не сам ИИ проживал эту жизнь, а она медленно изживала его, точнее того, кто носил его имя, но не был им, а был человеком *comme il faut*, исправно исполняющим ту роль, которая положена людям его происхождения и состояния. И только в конце, когда смерть приходит за ИИ, он, будто встрепенувшись, начинает видеть всю свою предыдущую жизнь как смерть — а значит, внутренне оживать и пробуждаться. «Смерть ИИ» переворачивает значения жизни и смерти и представляет как смерть то, что считается жизнью, и наоборот.

Но что, собственно, побуждает Толстого представлять жизнь ИИ и всего его круга как царство смерти? Почти за каждым толстовским обличением мы угадываем тот поворот событий и живые движения души, которые автор всячески пытается приумертвить, продемонстрировать их сделанность, неподлинность. Борьба живого и мертвого постоянно происходит в каждом человеке, и, как ни странно, Толстой гораздо более восприимчив к мертвому, охотно, если не сказать злорадно, изображает его торжество, трупную неподвижность и выморочность своих персонажей. В «Войне и мире» и в «Анне Карениной» есть персонажи внутренне омертвевшие, неспособные к движению и развитию, но есть и живые, полные энергии мысли и чувства. В «Смерти Ивана Ильича» остается место только мертвецам. Они не живут, а совершают кем-то придуманный, условный обряд «жизни», смысла которого они не понимают, но стараются от него не отступать, чтобы не выпасть за пределы своего круга.

Но что же такое настоящая жизнь, по контрасту с которой жизнь ИИ и его близких — мертвечина? Этого Толстой нам не сообщает. ИИ был влюблен в свою будущую жену, Прасковью Федоровну, но мы так никогда и не узнаем, в чем состояла эта влюбленность, какие поэтические чувства она навевала. У ИИ двое детей, и, наверное, он испытывал к ним отеческую нежность, но мы об этом тоже ничего не знаем. Давая общую характеристику ИИ, Толстой замечает, что это был «умный, живой, приятный и приличный человек», но остается непонятным, в чем состояла его умственная жизнь, о чем он размышлял, что читал, какие идеи

его привлекали и отталкивали. Он предстает как «общественное животное», следующее лишь инстинктам обогащения, карьеры и внешнего приличия. Мужское, отцовское, духовное, интеллектуальное остаются в нем непроявленными. Жизнь для него начинается, только когда вплотную приблизилась смерть, и лишь агония выводит его из того состояния апатии, или анестезии, в которой он пребывал большую часть своего 45-летнего существования.

Детство представляется Толстому самым полным средоточием жизни. Ближе всего к детству сын ИИ, но и он представлен безжизненным, причем эффект отчуждения возникает в самом взгляде писателя, фиксирующим только наиболее стереотипное. «...Показалась фигурка гимнастика-сына, ужасно похожего на Ивана Ильича. Это был маленький Иван Ильич, каким Петр Иванович помнил его в Правоведении. Глаза у него были и заплаканные и такие, какие бывают у нечистых мальчиков в тринадцать — четырнадцать лет». Из всего, что можно сказать о мальчике, отмечено лишь то, что он гимназист и что он уже нечист, т.е. причастен к тому пороку, через который проходят 99% подростков. До самого конца повести Толстой не щадит мальчика. «За ним вполз незаметно и гимнастик в новеньком мундирчике, бедняжка, в перчатках и с ужасной синевой под глазами, значение которой знал Иван Ильич. Сын всегда жалок был ему». Примерно так же Гоголь изображает детей Манилова — Фемистоклюса и Алкида: они еще маленькие, но уже похожи на манекены. Мы даже толком не знаем, как зовут сына ИИ: Вася или Володя, — видимо, Толстой не удосужился себя проверить. «Он простился с нами за четверть часа до смерти и еще просил увести Володю» (гл. 1); «Кроме Герасима, Ивану Ильичу казалось, что один Вася понимал и жалел» (гл. 7).

Следует заметить, что прием остранения, который Виктор Шкловский считал самым характерным для Толстого, чаще всего служит у писателя цели совершенно иной, чем та, которую теоретик приписывает этому приему. «И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством» (В. Шкловский, «Искусство как прием»). Однако у Толстого остранение, как правило, используется не для того, чтобы вернуть ощущение жизни, а, наоборот, чтобы умертвить, разъять на части то, что обычно воспринимается как живое и целое. Те же самые примеры, которые приводит В. Шкловский, свидетельствуют, что остранение у Толстого — это омертвление, а не оживление предмета; если он

и «выводится из автоматизма восприятия», то именно с целью продемонстрировать его механичность, бессмысленность и безжизненность.

«Холстомер»: «Ходившее по свету, евшее и пившее тело Серпуховского убрали в землю гораздо после. Ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда негодились. А как уже 20 лет всем в великую тяжесть было его ходившее по свету мертвое тело, так и уборка этого тела в землю была только лишним затруднением для людей».

«Воскресение»: «Сущность богослужения состояла в том, что предполагалось, что вырезанные священником кусочки и положенные в вино, при известных манипуляциях и молитвах, превращаются в тело и кровь бога. Манипуляции эти состояли в том, что священник равномерно, несмотря на то, что этому мешал надетый на него парчовый мешок, поднимал обе руки кверху и держал их так, потом опускался на колени и целовал стол и то, что было на нем» (ч. 1, гл. XXXIX).

Здесь, как и в антицерковных статьях, Толстой изображает методом наглядного остранения религиозные обряды, последовательно овеществляя и умерщвляя то, что их участниками воспринимается как живое, как источник всякой жизни.

Шкловский противопоставляет остранение — и автоматизацию. «Так пропадает, в ничто вменяясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны». Но у Толстого именно остранение работает как способ автоматизации, обездушения того, что обычно воспринимается как полное смысла, чувства, достоинства.

Выступая против силлогизмов здравого смысла, стирающих человеческую индивидуальность, Толстой на самом деле подтверждает их самой манерой изображения. ИИ вспоминает силлогизм, которому его учили в школе: «Кай — человек, люди смертны, потому Кай смертен». Ему всегда казалось, что лично к нему это не относится. Кай — человек вообще, а ИИ — не какой-то обобщенный человек, а «совсем особенное от всех других существо; он был Ваня с мама, папа, с Митей и Володей, с игрушками, кучером, с няней, потом с Катенькой... Разве Кай так был влюблен?»

Такое особое существо не умещается в силлогизм, не подвержено общим законам логики, а потому и не может умереть. Но парадокс в том, что об особом существе ИИ мы слышим единственный раз в рамках рассуждения о силлогизме, а во всем остальном

ИИ представлен именно как усредненное существо, подобное огромному большинству людей своего круга, поскольку он раз и навсегда принял их ценности и старается как можно меньше от них отличаться. ИИ, каким его представляет Толстой, и есть Кай, с той поправкой, что это Кай XIX века, воплощение абстрактного судейского чиновника. Такой нарицательный кай вполне может умереть, поскольку он и не живет, его индивидуальные признаки декларативно заявлены, но выведены за предел художественного изображения. Это существо так и не стало личностью, а значит, и смерть по сути ничего не меняет в нем.

Насильственный характер художественной операции, произведенной Толстым над героем, особенно ясен из сопоставления с его прототипом, Иваном Ильичом Мечниковым, прокурором Тульского окружного суда, умершим 2 июля 1881 года. Т.А. Кузминская вспоминала, что «в пребывание Мечникова в Ясной Поляне Лев Николаевич прямо впивался в него, почувя своим художественным чутьем незаурядного человека». И добавляет: «он умный и оригинальный человек... Недаром Левочка оценил его, и после длинной беседы с ним..., когда Мечников ездил с нами в Ясную, — сказал про него: “Умен, очень умен”»¹. Великий биолог Илья Ильич Мечников, посвятивший жизнь борьбе с старением и смертью, писал: «Я присутствовал при последних минутах жизни моего старшего брата (имя его было Иван Ильич, его смерть послужила темой для знаменитой повести Толстого “Смерть Ивана Ильича”). Сорокапятилетний брат мой, чувствуя приближение смерти от гнойного заражения, сохранил полную ясность своего большого ума».

Никаких следов «незаурядного человека» и «большого ума» в образе ИИ не обнаруживается. Сделано все, чтобы превратить Ивана Ильича Мечникова в ИИ как предельно усредненного человека, воплощение обыденности, *das Man*, субъекта безличных конструкций. Толстому, чтобы показать свое великолепное искусство «срывания всех и всяческих масок», приходится сначала самому лепить эти маски, а затем уже обнажать их пустоту.

«Когда он увидал утром лакея, потом жену, потом дочь, потом доктора, — каждое их движение, каждое их слово подтверждало для него ужасную истину, открывшуюся ему ночью. Он в них видел себя, все то, чем он жил, и ясно видел, что все это было не

¹ Кузминская Т.А. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. Тула, 1958. С. 445—446.

то, все это был ужасный огромный обман, закрывающий и жизнь и смерть». Но в чем состоит этот обман и какова должна быть жизнь без обмана — об этом мы так и не узнаем. Конечно, жена, и дочь, и доктор преследуют каждый свои цели (благополучия, замужества, развлечения, сохранения репутации), но им не чуждо и сострадание больному, и желание деятельно ему помочь, и скорбное щемящее чувство невозможности спасти его. Все ведут себя по-человечески, все несовершенно, но по мере сил пытаются быть добрыми, участливыми, сострадательными. Это и есть та теплящаяся, слабо мерцающая жизнь, которую ИИ в своей растущей обособленности не желает замечать вокруг себя. Может быть, сама болезнь ИИ, страх смерти мешают ему видеть человеческое в окружающих его людях и превращают их в социальных марионеток? Но в обычаях этого общества сострадание, и взаимопомощь, и деятельная любовь, — один из «бездушных» сослуживцев, Петр Иванович, даже испытывает стыд, поскольку сострадание к покойному не мешает ему с удовольствием думать об игре в винт. Это и есть человеческое — стыдящееся себя несовершенство. Да, люди притворяются лучшими, чем они есть, но это притворство и есть признак цивилизации, постепенно создающей лицо-маску: способность к лицемерию — и одновременно стремление его преодолеть. Разве лучше было бы, если бы они не притворялись, не искали форм приличия?

Пусть умирающий ИИ, все более и более отступая в свою болезнь, воспринимает как «ужасный огромный обман» жизнь и свою, и всех окружающих. Но ведь и сам автор не предлагает нам никакого другого, более щадящего взгляда. Чем строже ИИ судит окружающих и чем противнее ему их наполненная посторонними интересами, а значит, фальшивая жизнь, тем ближе и симпатичнее он становится автору. Как будто сам Толстой, вслед за своим героем, настолько болен страхом смерти, что все люди видятся ему уже неживыми.

«Суд идет!.. — Вот он, суд!» — так представляет свою участь ИИ, когда попадает во власть смертельной болезни. Он, всегда судивший других, впервые постигает, каково быть судимым. Но ведь и Толстой, которому отвратительны «судейские», берет на себя роль судьи уже самого ИИ и его круга — и в этой роли он, пожалуй, даже более беспощаден, чем его герой на прокурорском поприще. «ИИ никогда не злоупотреблял этой своей властью, напротив, старался смягчить выражения ее». Власть Толстого над персонажами безгранична, и он

склонен не смягчать, а все более ужесточать ее, обращая свой безоговорочный суд и против докторов, всего лишь желающих успокоить больного, и против дочери, которой так не повезло получить предложение о замужестве во время болезни отца.

Лишь в самом конце, за несколько часов до смерти, ИИ начинает понимать, что в его жизни кое-что еще поправимо, — и начинает испытывать жалость не к себе, а к жене, которая с отчаянным видом глядит на него, и к сыну, который целует ему руку. «Жалко их, надо сделать, чтобы им не больно было. Избавить их и самому избавиться от этих страданий. “Как хорошо и как просто, — подумал он”». И тогда боль впервые за долгие месяцы отпустила его. И страх смерти отпустил его, потому что более не было смерти. «Вместо смерти был свет. — Так вот что! — вдруг вслух проговорил он. — Какая радость!»

Как только ИИ примиряется с той слабой, неполной, но подлинной жизнью, которая происходит вокруг него, так у него исчезает страх смерти. И когда кто-то произносит над ним «кончено», он переиначивает для себя это слово. «Кончена смерть, — сказал он себе. — Ее нет больше». И только после этого «потянулся и умер», т.е. ушел уже не в смерть, а в то, что за нею, в ее отсутствие, в бытие, ему неизвестное.

А значит, и название у повести — вдвойне обманчивое. Она о том, как ИИ умирал, пока жил, и о том, как он чуть-чуть ожил, умирая. Это оживление занимает только одну, последнюю страницу повести, примерно сотую ее часть. Но такой конец придает всей вещи смысл примирения с той жизнью, которая в ней упорно развенчивается. Автор, вместе со своим героем, перестает быть судьей, а тем самым и побеждает страх смерти. Правда, такое окончание повести воспринимается как чересчур поспешное, нарочито-доброе напутствие герою, которого автор заставил так настрадаться, довел до такой физической и душевной агонии, что не может отказать ему в последнем жесте милосердия.

2. «Алеша Горшок»

Известно, что поздний Л. Толстой требовал от искусства, во-первых, простоты, во-вторых, поучения, ясного нравственного смысла. Рассказ «Алеша Горшок» отвечает первой цели: рассказ написан народным языком, понятен даже малолетнему. Но как быть с поучением? Каков смысл рассказа и намерение автора?

Это редкий случай, когда короткий рассказ охватывает собой не один эпизод или событие, а целую жизнь — и тем самым сближается с жанром жития. Но если житие подчеркивает сверхзначимость и «предназначенность свыше» всего происходящего, то у Толстого, наоборот, все случайно, и этим жанр жития опять-таки остраивается, как бы выворачивается наизнанку. Начинается рассказ со случайности: мать послала Алешу с горшком молока, а он споткнулся и разбил горшок. Отсюда и насмешливое прозвище, которое не подобает каноническому святому. И кончается рассказ случайностью: приказчик послал Алешу счищать снег с крыши, он поскользнулся, сильно расшибся и умер. Получается смыслообразующий повтор: «...Мать послала его снести горшок молока...» — «...Приказчик послал его счищать снег с крыши...» Алеша — дважды посланный и дважды упавший.

Но чей он посланец и почему случайность столь значима в его жизни и смерти? Он послушный, «безответный» и делает только то, о чем его просят или приказывают. Своей воли у него нет. Он всегда на посылках и без малейшего колебания отвечает согласием исполнить то, о чем его просят, а о себе забывает: «завтракал на ходу, а обедать редко поспевал со всеми».

Столь же покорно он и умирает, веря тому, что «как здесь хорошо, коли слушаешь и не обижаешь, так и там хорошо будет». Кажется, к Алеше легко отнести заповедь: «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царствие Небесное» (Мф., 5:3). У Алешы нет не только материального владения, но нет и никакого капитала в виде слов, знаний, положения в обществе. Только однажды из копеек, которые ему по праздникам давали на чай, ему удалось сберечь два рубля и купить себе красную вязаную куртку, но, как «яркая заплата», она еще более подчеркивает его скудость. Он никогда ни на кого не сердится, никого не осуждает и не обвиняет. Хотя помыкают им нещадно, он на все просьбы отвечает кроткой улыбкой, поэтому к нему относится и заповедь «блаженны кроткие» (Мф., 5:5). Алеша «хотел встать, но не мог и стал улыбаться.... — Больно везде, да это ничево». О чем эта улыбка? О том, что он, молодой, не может ничего с собой поделывать, не может встать и служить: приглашение посмеяться над собой, таким неумелым. Он ничего не скрывает, в нем нет темных пятен, притворства, лицемерия: «блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» (Мф., 5:8). Алеша во всех этих трех смыслах «блаженный», и хотя после падения с крыши ему «больно везде» и страдания его продолжаются три дня, духовно

смерть не тяжела для него. Для ее описания Толстой находит странный глагол: «удивляться». Люди обычно сопротивляются смерти, встречают ее страхом и мукой, а Алеша только удивляется. «Говорил он мало. Только просил пить и все чему-то удивлялся. Удивился чему-то, потянулся и помер». Удивление — знак притяия чего-то непонятного, неизвестного.

Имя Алеши вызывает немедленно память об Алексее, человеке Божиим. Это один из самых любимых святых в Византии и на Руси, образ христианского терпения и смирения. По преданию, он покинул родительский дом накануне уже назначенной свадьбы, прожил семнадцать лет на паперти храма Богородицы в Эдессе и еще семнадцать — в Риме, в доме собственных родителей, оставаясь неузнанным. Ключевые моменты жития Алексея и рассказа Толстого пересекаются. Алеша имеет невесту, но отказывается от нее; он бесребренник — трудится, ничего за это не получая (всю плату получает отец); и он в каком-то смысле остается не узнанным, потому что его терпение и смирение не заслуживают ему никакой награды или даже благодарности ни от отца, ни от тех, кому он ревностно служит. Это своего рода мирской святой, святой без церкви и даже без словесной молитвы. «Молитв он никаких не знал; как его мать учила, он забыл, а все-таки молился и утром и вечером — молился руками, крестясь». Можно сказать, что он молился и делами своими, потому что все они были на добро и в помощь другим.

Смысл его прозвища может быть объяснен образом глиняного сосуда из послания ап. Павла к Коринфянам: «Но сокровище сие мы носим в глиняных сосудах, чтобы преизбыточная сила была приписываема Богу, а не нам» (2 Кор. 4:7). Вот и Алеша был всего-навсего глиняным сосудом, хрупким, невзрачным. И жизнь его так же легко разбилась, как и тот горшок, который он уронил в детстве.

Но было ли в этом глиняном сосуде какое-либо сокровище — или только готовность разбиться, и дух его так и не созрел в личность, не стал свободной волей и самостоянием? Если он был нищий во имя духа, то какого? Дух — это борьба с собой, своей данностью, а Алеша следует своей сердечной склонности, своему доброму естеству. В Алеше ощущается подневольность, бессознательность, неживость, словно он действует во сне, как заведенный, машет руками, бегают, суетится, не успевая или даже не умея осознать, что он делает, выбрать и вобрать это своей волей.

Вставал Алеша зимой до света, колол дров, потом выметал двор, задавал корм корове, лошади, поил их. Потом топил печи, чистил сапоги, одежду хозяевам, ставил самовары, чистил их, потом либо приказчик звал его вытаскивать товар, либо кухарка приказывала ему месить тесто, чистить кастрюли. Потом посылали его в город, то с запиской, то за хозяйской дочерью в гимназию, то за деревянным маслом для старушки.

Вся эта жизнь, говоря современным языком, «клиповая», составлена из мелких фрагментов чужих жизней, нужд, приказов, капризов.

Поэтому она и оставляет такое щемящее впечатление — не только не просветленное, но и подавленное, в отличие от духоподъемного жития. Чтобы отдавать по-настоящему, нужно сначала кем-то стать, а Алеша стать никем не смог, да и не захотел. У него нет воли к бытию, а есть своего рода приветливое равнодушие, точнее равнолюбие, равнопрятие.

Способен ли он любить? Даже когда возникло у него однажды свое собственное желание: жениться на кухарке Устинье, — он с готовностью от него отказывается. В первый и единственный раз он «почувствовал, что он, сам он, не его услуги, а он сам нужен другому человеку» (216). Но купцу и его жене не понравилась эта «глупость», ведь кухарка родит ребенка; и они сказали отцу, а тот — Алеше. «Когда отец кончил, Алеша улыбнулся. — Что ж, это и оставить можно» (217).

Так легко он отказывается от своей воли. Ни словом не возражает отцу, назвавшему Устинью «шлюхой». Ни на миг не возникает в нем порыв постоять за свою любовь. Правда, в тот же день, на вопрос купчихи, бросил ли он свои глупости, «видно, что бросил, — сказал Алеша, засмеялся и тут же заплакал». За всю его жизнь это было единственное своеволие: плач по несостоявшейся любви. Но впоследствии, уже умирая, Алеша радуется и тому, что послушно отказался от женитьбы. «Спасибо, Устюша, что жалела меня. Вот оно и лучше, что не велели жениться, а то бы ни к чему было. Теперь все по-хорошему».

Может быть, самое глубокое об Алеше Горшке, сам того не ведая, сказал Павел Флоренский, имевший в виду не толстовского героя, а собирательную значимость самого имени Алексей:

Алексей — завиток мира и для временной хотя бы устойчивости непременно мыслится прислоненным к чему-то или к кому-то, а без

этого внешнего прикрепления к месту непременно будет увлечен неизвестно куда, неизвестно какими ветрами. В нем есть что-то онтологически болезненное: неприспособленность к самостоятельному существованию в мире... Алексей, в своем предельно высшем раскрытии, есть юродивый... В этой беззащитности и болезненности, юродству — уродству соответствуют в той или другой мере признаки некоторого убожества: не то шепелявость, не то заикание, не то колченовость, не то бледность, не то немота и т.п.¹

Интересно, что сам Толстой этого рассказа у себя «не принял». «Писал Алешу, совсем плохо. Бросил»². В этом он противоречит А. Блоку, который рассказом, напротив, восторгался: «Гениальнейшее, что читал, Толстой, “Алеша Горшок”»³. Может быть, именно то, что не нравилось Толстому в собственном рассказе, восхищало Блока с его декадентским умилением доброму мужику. Толстой, сам этого мужика гораздо лучше знавший, все-таки чувствовал фальшь в таком умильном образе. Не случайно Алеша так резко отличается от настоящего мужика, послужившего ему прототипом, — от жившего в Ясной Поляне у Л.Н. Толстого работника. О нем Т.А. Кузминская пишет следующее:

Помощником повара и дворником был полуидиот «Алеша Горшок» которого почему-то опоэтизировали так, что, читая про него, я не узнала нашего юродивого и уродливого Алешу Горшка. Но, насколько я помню его, он был тихий, безобидный и безропотно исполняющий все, что ему приказывали⁴.

Понятно, почему Л. Толстой, доведя рассказ до формальной развязки, «бросил» его, т.е. не стал художественно доделывать. Слишком проглядывает в Алеше «полуидиот», оттого и исполняющий послушно любую волю, что лишен своей. Чем больше прояснялся образ Алешы, тем очевиднее становилось, что проповедь опрощения и нерассуждающего смирения вступает в противоречие с христианством как деятельной, сознательной любовью к людям, которая не сводится к послушанию и смирению, но представляет собой способ переделки, самопреобразования личности. Алеша личностью так и не стал, и его безропотное угождение

¹ *Флоренский П. Имена.* Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. С. 8.

² *Толстой Л.* Полное собр. соч. в 90 т. Т. 55. С. 125.

³ *Дневник А. Блока.* 1911—1913. Л., 1928. С. 37.

⁴ *Кузминская Т.А.* Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. Ч. II. С. 53.

мелко-житейским и своекорыстным запросам хозяев никак не может служить образцом христианского поведения, напротив, служит оправданию хищного и потребительского отношения к жизни. Алеша — безвинная и безгласная жертва, но отнюдь не подвижник. Показывая смирение Алеши как образец достойного поведения, Толстой тем самым освящает тот уклад угнетения, с которым воинствовал как христианин.

Собственно, смерть и становится для Алеши идеальным выражением смысла его жизни как безвольного подчинения законам мирского бытия. Алеша погружен в тот автоматизм существования, из которого Толстой пытался вывести людей своей проповедью. И если в «Смерти Ивана Ильича», обличая автоматизм бытия высших классов, Толстой проходит мимо духовного и душевного содержания их жизни, то в «Алеше Горшке» он сводит к тому же автоматизму жизнь низших классов, но уже пытаюсь выдать ее за христианскую добродетель.

В «Смерти Ивана Ильича» Толстой нашел все-таки художественное решение, приведя ИИ к кризису и мгновенному соприкосновению с той жизнью, над которой не властна смерть. В «Алеше Горшке» это решение так и не было найдено: автоматизм послушания представлен как высшая добродетель, а потому лишен намек на возможность кризиса и духовного обновления. Если жизнь ИИ похожа на смерть, а приближение смерти возвращает его к настоящей жизни, то смерть Алеши по сути ничем не отличается от всей его предыдущей жизни, исполненной все того же послушания и отказа от личной воли.

В обоих случаях очевидно, что Толстой говорит нам своими произведениями совсем не то, что пытался сказать.

3. Счастливые и несчастливые семьи: «Анна Каренина»

Третий и последний опыт остранения Толстого относится уже не к повести и не к рассказу, а к одной-единственной фразе — правда, ключевой для целого романа. Едва ли не самое знаменитое изречение Толстого — зачин «Анны Карениной»: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Оно широко цитируется и принимается за бесспорную мысль самого Толстого. Мне оно всегда казалось спорным, и я даже с трудом мог запомнить, счастливые или несчастливые семьи похожи друг на друга, — настолько обратимы две части этого

высказывания. Да и подтверждается ли оно в самом романе? Разве не вернее обратное? Ведь главное в семейном счастье — это любовь, чувство само по себе редкое, а при условии взаимности — редкое вдвойне, что ясно понимают Толстой и его герои:

Левин по этому случаю сообщил Егору свою мысль о том, что в браке главное дело любовь и что с любовью всегда будешь счастливым, потому что счастье бывает только в тебе самом.

В любви люди менее похожи друг на друга, чем в нелюбви (отчуждении, равнодушии), потому что именно любовь выявляет в каждом его самое «свое», единственное. То же и со счастьем, в основе которого любовь. Как могут быть счастливые семьи похожи друг на друга, если любящие благодаря любви столь несхожи. «... Счастье бывает только в тебе самом». Поэтому, кстати, и изобразить счастье гораздо труднее, чем беды и невзгоды: это штучный продукт, оно всегда в розницу.

Главное опровержение зачину романа — сам роман. В «Анне Карениной» есть только одна счастливая семья — Левин и Китти, и она-то в самом деле ни на кого не похожа. Напротив, между семьями, переживающими разлад (Каренины и Облонские) есть сходство, общая схема: измена, ревность, охлаждение, отчаяние, ссоры, замыкание, одиночество, попытка забыть и простить... У Карениных и Облонских разыгрывается параллельный сюжет, только у одних в трагической, а у других в банально-комической тональностях. А вот сюжет Левина с Китти остается неповторимым, не отражается ни в чьих зеркалах. Неужели сам Толстой не понимал этого, так начиная роман (про похожесть счастливых семей) и так заканчивая его (непохожестью единственной счастливой семьи)?

Прекрасно понимал, вот хотя бы в этом пассаже про Левина:

Он думал, что его сватовство не будет иметь ничего похожего на другие, что обычные условия сватовства испортят его особенное счастье; но кончилось тем, что он делал то же, что другие, и счастье его от этого только увеличивалось и делалось более и более особенным, не имевшим и не имеющим ничего подобного (ч. 4, гл. 16).

Вот именно: человек делает то же, что и другие, а счастье его особенное, «не имеющее ничего подобного». Что же, Толстой зачином романа противоречит себе?

Левин был женат третий месяц. Он был счастлив, но совсем не так, как ожидал. На каждом шагу он находил разочарование в прежних мечтах и новое неожиданное очарование. Левин был счастлив, но, вступив в семейную жизнь, он на каждом шагу видел, что это было совсем не то, что он воображал (ч. 5, гл. 14).

Опять Толстой противоречит себе? Счастье Левина непохоже не только на счастье других, но и на его собственные представления о счастье. Не слишком ли много противоречий? Или сам зачин нужно понять как насмешку, хотя многие читатели принимают его за чистую монету? Толстой «подбрасывает» мысль, на которую легко купиться, и потом шаг за шагом, эпизод за эпизодом остраивает, «демонтирует» ее.

Ведь большинство читателей принимает всерьез и пушкинскую, гораздо легче распознаваемую насмешку: «Блажен, кто смолоду был молод...». В интернете этот стих цитируется почти сто тысяч раз, практически всегда одобрительно, как мысль самого автора, к которой читатель без оговорки присоединяется. Даже в словаре смысл выражения толкуется так: «у каждого возраста свои возможности и ограничения, и счастлив тот, кто в старости не стремится возместить упущенное в молодости, поскольку в свое время успел пережить и испытать все сполна»¹. И лишь дойдя до строки: «а в тридцать выгодно женат», внимательный читатель задумается: а что же Пушкин хотел сказать? Может быть, он издевается над этим «блажен, кто смолоду», над этой апологией житейского рассудка и конформизма?

Но у Пушкина переход от «заздравия» к «заупокою» слишком явен, в пределах одной строфы, а у Толстого растянут на целый роман. Потому и не замечают иронического смысла зачина, что он медленно проступает в повествовании о двух несчастных семьях и одной счастливой. И если уж большинство не дочитало, вернее, не додумало одну строфу «Онегина», то романа Толстого тем более не додумывают. А ведь по сути уже достаточно дойти до первой сцены, которая начинается не менее знаменитой фразой: «все смешалось в доме Облонских» — чтобы почувствовать толстовскую насмешку. Сам Стива прекрасно осознает: «Есть что-то тривиальное, пошлое в ухаживанье за своею гувернанткой». И потом, после сцены с Долли: «И как тривиально она кричала, — говорил он сам

¹ «Словобор» — <http://www.slovoborg.su/definition/блажен,+кто+смолоду+был+молод>.

себе, вспоминая ее крик и слова: подлец и любовница. — И, может быть, девушки слышали! Ужасно тривиально, ужасно».

«Тривиальное, пошлое». Неужели такая тривиальность должна свидетельствовать, что каждая несчастливая семья несчастлива по-своему, а не самым типичным образом? Можно ли такую «мудрость» принимать за выражение авторской мысли? Не пора ли заметить, что зачин противоречит смыслу романа, что счастье, каким оно выступает в «Анне Карениной», гораздо более единственно, удивительно, невероятно, ни на что не похоже, чем все вполне тривиальные семейные несчастья с предсказуемым исходом.

То, что зачин иронически соотносится с романом, не обязательно предполагает, что Толстой намеренно разыгрывает читателя. Начальная сентенция нейтральна по интонации: мысль заведомо не утверждается и не отрицается, а предлагается для дальнейшего испытания, а возможно, и опровержения. Эту типичную сентенцию в духе моральной философии могли бы изречь Ларошфуко или Лабрюйер. Такое нравоучительное замечание было бы уместно в великосветской гостиной. На худой конец, это может быть мысль самого Стивы Облонского, фраза из его внутреннего монолога, которая иронически предваряет картину разрушенного семейного уклада.

Стива одновременно и жалеет о случившемся, и пытается утешить себя: дескать, да, тривиально, но в каждой несчастливой семье это случается по-своему.

Однако испытания сюжетом эта мысль не выдерживает. Постепенно становится ясно, что это не монологическое утверждение Толстого, это спор романа с его собственным зачином, это пример «чужого слова» в авторской речи — или, во всяком случае, такого слова, которое остраивается автором по ходу романа.

* * *

Критика, остраивая писателя, продолжает его же работу остранения, перенося ее уже на саму словесность. Произведение толкуется как причудливое, пристрастное, одностороннее, иногда — как воплощение безумия, одержимости. Маленького писателя такая трактовка убивает, а большого — воскрешает из инерции заученно-почтительного восприятия. Прежде чем этот прием стал известен как «остранение», его теоретик Виктор Шкловский назвал его «воскрешением» («Воскрешение слова»). Отсюда видно, что суть вовсе

не в формализме, одним из зачинателей которого был Шкловский, а в глубоко содержательном назначении искусства: «воскрешение вещей — возвращение человеку переживания мира»¹.

Так и я мог бы по праву назвать эту статью: «Воскрешение Льва Толстого». Воскресение возможно только после смерти и на ее основе. Сначала великий писатель живет — и работой своей живет, будит, возмущает читателей. Потом он начинает восприниматься как золотой фонд, канон — и в нем застывает, умирает. И оживить его можно лишь свержением с пьедестала, обнаруживая порочность его методов, жестокость его заблуждений...

В письме критику Н.Н. Страхову Толстой отмечал: «Все как будто готово для того, чтобы писать — исполнять свою земную обязанность, а недостает толчка веры в себя, в важность дела, недостает энергии заблуждения, земной стихийной энергии, которую выдумать нельзя»². Почему Толстой использует здесь в одобрительном смысле слово «заблуждение»? Оно сродни «остранению»: уклоняясь от истины или привычки, мы укрепляем в себе свежее, стихийное чувство жизни. Нужна энергия заблуждения, несправедливости, даже попрация истины, чтобы привлечь к ней взгляд, чтобы истина не приедалась, а потрясала. Писатель приносит себя в жертву читателю, пробуждает его мысль, его страстное несогласие — даже ценой своей неправоты. И дело критика — заново пробуждать эту энергию даже в безнадежно классических текстах.

¹ Шкловский В. Воскрешение слова. СПб., 1914. С. 1.

² Письмо 6 апреля 1878 г. — http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_17_18/vol_18/0697.htm.

ГЕРОИКА ТРУДА И ЭДИПОВ КОМПЛЕКС СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Я договорился до кровосмешения? Но ведь это так: рожденный землею человек оплодотворяет ее своим трудом...

Максим Горький. О М.М. Пришвине

1. «Большой брат»: между Фрейдом и Оруэллом

В своих трудах «Тотем и табу» (1912) и «Массовая психология и анализ человеческого “я”» (1921) З. Фрейд описывает модель социального потрясения, в основе которого лежит акт отцеубийства — убийство вождя его сыновьями в первобытной орде. «Дело устранения праотца братьями должно было оставить неизгладимые следы в истории человечества...»¹, — таков психоаналитический подтекст революций и последующих тоталитарных режимов. Отец налагает ограничения на инстинкты сыновей, и они, сговорившись, убивают его. Власть переходит к Старшему, или Большому Брату — это величание, знакомое нам по книге Оруэлла «1984», быть может, прямо восходит к терминологии Фрейда. В самом деле, свержение царя вызвало у народа, который веками был верен «самодержавию-православию», чувство ликования-освобождения... И одновременно — глубочайший страх, приходящий как бы ниоткуда, а на самом деле — из опустошенного идеал-я, которое уже не с кем стало отождествлять; ибо идеал-я — это, по Фрейду, спроецированный вовнутрь образ Отца.

Конечно, не столько о царе-батюшке тосковала душа, сколько об Отце Небесном, тогда же низвергнутом общей братской волей. Отцеубийство социальное — символ религиозного. И тогда осиротевшим братьям-убийцам срочно потребовался Старший Брат, который заменил бы Отца и заполнил бы место идеал-я, без которого ни личность, ни общество жить не в силах. Между братьями

¹ Фрейд З. Тотем и табу // Фрейд З. «Я» и «Оно»: Труды разных лет. Тбилиси: Мерани, 1991. Кн. 1. С. 344.

началась жесточайшая борьба за право считаться старшим. Так по старшинству и стали сменять друг друга «большие братья», попутно истребляя братьев-соперников. Само понятие «братства» стало сомнительным в отсутствии Отца, — как намек на того, кого следовало забыть.

Именно чувство вины перед убитым Отцом заставляло столь яростно верить в нового отца, приносить ему возрастающие жертвы. Так называемый «культ личности» с точки зрения марксизма — всего лишь отступление от непреложных законов истории. С психоаналитической точки зрения, напротив, культ «старшего брата» неизбежен в обществах, прошедших через революционный опыт отцеубийства. Причем все это было высказано задолго до того, как культ «старших братьев» распространился в коммунистической России, фашистской Италии, нацистской Германии. В данном случае Фрейд предвидел, не предсказывая, тогда как Маркс, многое предсказывая, увы, не предвидел.

По мере развития и практического воплощения марксизма в нем накапливалась сумма погрешностей, поначалу вроде бы незначительных, допускавших отдельные поправки с целью его творческого развития. То социализм в одной отдельно взятой стране, то культ личности, то не абсолютное и не обнищание пролетариата в странах капитала, то рост алкоголизма и расцвет «религиозных пережитков» в странах «зрелого и развитого» социализма... Каждая теория имеет свою критическую массу погрешностей, накопление которых в конце концов превращает ее в лже-теорию. В стране, обманутой марксизмом, фрейдизм привлекал как более широкая альтернативная теория, которая позволяла объяснять не только факты, противоречащие марксизму, но и сам марксизм.

2. Мифологическая основа материализма

Философская основа марксистско-ленинского мировоззрения — материализм. В свою очередь, мифологическая основа материализма — культ матери-природы, почитание материнского начала бытия.

Часто можно столкнуться с той точкой зрения, что материализм привит русской философии извне, что по своему характеру русские никоим образом не являются материалистами — им чуждо восприятие мира как отдельной реальности, чужда западноевропейская трезвость, стремление опираться на объективные законы,

действующие помимо желания и воли. Нельзя, однако, путать материализм с рационализмом или эмпиризмом. Материализм исходит из убеждения в правоте природы, в ее материнских правах на человека, в долге человека по отношению к матери-природе. Собственно, ничего иного материализм не означал и у его философских основоположников. Вот самое известное определение Ф. Энгельса: «Те, которые утверждали, что дух существовал прежде природы... составили идеалистический лагерь. Те же, которые основным началом считали природу, примкнули к различным школам материализма»¹. Примерно то же самое у В.И. Ленина: материализм — «признание объективной реальности внешнего мира и законов внешней природы...»; «необходимость природы есть первичное, а воля и сознание человека — вторичное»².

То, что учение, признающее материнство и первенство природы, называется «материализмом», далеко не случайно. «Матерь» и «материя» имеют общую этимологическую природу не только в русском, но и в латинском языке, как свидетельствует Лукреций в поэме «О природе вещей» (лат. *materia* происходит скорее всего от *mater* — «мать, источник, происхождение»). Материя составляет материнское, порождающее начало бытия, тогда как Бог — мужское и отцовское. Исходная основа такого представления — древний культ земли как материнского начала и солнца как отцовского: солнечные лучи, несущие поток энергии, как бы оплодотворяют лоно земли, из которого и произрастает вся растительная жизнь. О мифопоэтическом подтексте материализма напоминает

В.Н. Топоров: «Связь материи и матери, намечаемая Платоном, отвечает глубиной реальности мифопоэтического сознания, неоднократно отраженной и в языке, и в собственно мифологических образах. Достаточно напомнить классический пример: лат. *materia* “материя” и т.п. — *mater* “мать” (ср. также *matrix*). Не менее убедительны и славянские данные. <...> В известной степени и соотношение Матери — Сырой земли и Отца-неба (как у славян, так и во многих других традициях) может рассматриваться как отдаленный источник платоновского соотношения материи (“матери”) и идеообразца (“отца”)»³.

¹ Людвиг Фейербах и конец немецкой классической философии // *Маркс К. и Энгельс Ф.* Соч.: В 50 т. М., 1955—1981. Т. 21. С. 283.

² Ленин В.И. Материализм и эмпириокритицизм, гл. 2, 4 // *Ленин В.И.* Соч. М.: ГИПЛ, 1952, 4-е изд. Т. 14. С. 176, 177.

³ Топоров В.Н. Пространство и текст // *Текст: семантика и структура*. Сб. М., 1983. С. 236—237.

Таким образом, не только корень слова «материализм», но и само существо этого понятия выражает почитание материнства в образе природы, производящей на свет все живое. Причем в русской мысли, даже религиозной, особенно утверждается именно материально-космическая природа мироздания. По определению Лосева, «Русская философия, прежде всего, резко и безоговорочно онтологична. <...> Этот онтологизм, однако (в противоположность Западу), заостряется в материи, что характерно для него еще со времен мистической архаики. Самая идея божества, как она развивалась в русской церкви, выдвигает на первый план элементы телесности (таково учение о “Софии”, “премудрости божией”), в чем П. Флоренский находил специфику русского православия в отличие от византийского. <...> ...Вл. Соловьев, выясняя происхождение христианства, указывал на “религиозный материализм”, “идею святой телесности”...»¹

Религиозное отношение к телесности проявляется и в русской софиологии, учении о святости плоти и женственном начале мироздания, о мудрости — подруге Бога, которая от сотворения мира была при нем художницею. Но в XX веке в России софиология как почитание непорочной, девственной, целомудренной женственности была побеждена марксистско-ленинским материализмом, который всячески противопоставлял земное, материально-материнское начало мироздания отцовскому, небесно-духовному.

3. Воинствующий атеизм и Эдипов комплекс

Материализм ленинского образца есть вполне сознательное и последовательное богоотрицание, т.е. в исконных мифологических терминах, отказ от почитания отцовского начала в пользу материнского. Этот, по словам Ленина, «воинствующий материализм» соединен с «научным атеизмом», вплоть до того, что всякая религия объявляется некрофилией. Как писал Ленин, возмущенный уступками Горького богостроительству, «всякий боженька есть труположество — будь это самый чистенький, идеальный, не искомый, а строяемый боженька, все равно...»². Любой внимательный психоаналитик обнаружит в таком воинствующем материализме,

¹ Лосев А.Ф. Основные особенности русской философии // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура М.: Политиздат, 1991. С. 509.

² Письмо Ленина Горькому 13-го или 14-го ноября 1913 г. // Маркс К., Энгельс Ф., Ленин В.И. О религии. М.: Политиздат, 1983. С. 242.

с ругательствами в адрес «боженьки», проявление «Эдипова комплекса». Фрейд использовал имя легендарного древнегреческого царя, убившего отца и женившегося на матери, чтобы обозначить комплекс влечений, сопровождающих человека с детства.

Знаменательно, прежде всего, желание Ленина глумливо присюсюкнуть, объявив Бога «боженькой», — из Отца превратить в дитяtko, устранить соперника в любовной борьбе за мать. Так ребенок пытается в своих фантазиях поменяться местами с отцом. Поучительно соотнести два ленинских новообразования, где уменьшительный суффикс «еньк» и увеличительный суффикс «ище» выступают как антонимы не только в грамматическом, но и в мировоззренческом плане: с одной стороны, издевательское «боженька», с другой — грубовато-восхищенное «человечище». «Какой матерый человечище!» — этот известный отзыв Ленина о Л. Толстом, приведенный в очерке М. Горького «В.И. Ленин», часто цитируется как образец ленинского «активного», или «воинствующего», гуманизма. Добавление эпитета «матерый», образованного от корня «мать» и обозначающего высшую степень половой зрелости, также указывает на психоаналитический подтекст ленинского материализма. В соперничестве за мать сын воображает себя «матерым человечищей», а отца — бессильным «боженькой».

Материализм в паре с атеизмом и есть не что иное, как бессознательная проекция Эдипова комплекса, только возведенного в ранг «философского учения»: стремление сына отнять мать у Отца, умертвив его или объявив мертвым, отчего любовь к такому отцу и есть «труположество». Собственно, в одной фразе Ленин демонстрирует сразу два способа расправы с Отцом — превратить его в дитя и превратить в труп. Таково притязание «матерого человечища», восставшего против Отца, чтобы самому завладеть матерью-природой.

Эдипов комплекс не ограничен только рамками индивидуально-семейных отношений — на это указывал Фрейд:

Со все увеличивающейся ясностью проявляется стремление сына занять место бога-отца. С введением земледелия поднимается значение сына в патриархальной семье. Он позволяет себе дать новое выражение своему инцестуозному либидо, находящему свое символическое выражение в обработке матери-земли¹.

¹ Фрейд З. Тотем и табу, цит. изд. Кн. 1. С. 341.

Культ материи, или матерински-земного начала, в противоположность отцовско-небесному — это, по сути, даже не философия, а мифология, в которой подсознательные желания выходят наружу и сбываются в формах коллективных фантазий. Но психоаналитическое истолкование материализма этим не ограничивается — оно объясняет и тот парадокс, который с позиции самого марксизма не объяснить. Почему последовательно материалистическое истолкование природы и истории привело к такому небывалому насилию человека над ними? Вроде бы провозгласили первичность материи, а своим «плановым хозяйством» и «идейным подходом» настолько презрели ее законы, что сама материя стала убывать и разлагаться. Поля перестали плодоносить, опустели полки продовольственных магазинов. У Пастернака в «Докторе Живаго» так описана зима 1917/1918 года, когда впервые столь резко проявилась склонность революции к пожиранию самой реальности, заменяемой идеями: «Надо было готовиться к холодам, запастись пищу, дрова. Но в дни торжества материализма материя превратилась в понятие, пищу и дрова заменил продовольственный и топливный вопрос (курсив мой. — М.Э.)»¹. И так продолжалось до самого конца советской эпохи: в 1982 году, в год смерти Л. Брежнева и на самом пике «развитого социализма», в стране, неспособной себя прокормить, была принята «Продовольственная программа».

Объясняется это в психоанализе именно логикой Эдипова комплекса: ведь сын убивает отца вовсе не для того, чтобы теоретически возвестить свое однополое происхождение от матери — а для того, чтобы овладеть ею. Так и материализм-атеизм устраняет Бога-Отца вовсе не ради торжества матери-природы — а ради торжества над нею. Сын становится хозяином и супругом — таков кровосмесительный смысл материалистической цивилизации.

Ну а какие плоды бывают от соединения сына с матерью, известно медицине и генетике. Среди бесчисленных патологий в этой клинике материалистической цивилизации можно отметить: патоекономику, патосоциологию, патопедагогику, патоестетику, патолингвистику. Насилие над родной природой и опустошение ее живородящих недр... Бесперывные выкидыши, загубленные на корню плоды урожая, разорение богатых подземных залежей. Насилие над собственным народом, расслоение его на классы

¹ Пастернак Б. Доктор Живаго // Пастернак Б. Собр. соч. в 5 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 3. С. 182.

и натравливание одних на другие. Истребление памяти об Отце, о плодovitой и миротворящей любви Духа и земли, выраженной в самом понятии «крестьянства», соединение христианской веры с трудом на земле. Насилие над языком, превращение в штык атакующего класса: слова механически составленные из обрубков-частей: «комсомол», «колхоз», «партком»... Таковы последствия этого эпохального инцеста.

Пожалуй, единственным основательным памятником этой эпохи воинствующего материализма останутся подземные дворцы Метрополитена — нашего Матрополя, города Матери, как хочется его назвать. Именно в середине 1930-х годов, когда особого размаха достигла кампания массового безбожия и по всей стране разрушались храмы, воздвигнутые Отцу Небесному. Тогда же вместо них, как откровение победившего материализма, стали воздвигаться новые, перевернутые храмы. Утверждая торжество «землевластия», они сооружались из лучших подземных пород в лоне самой Земли. Ничего подобного не было в западных странах, где метро — всего лишь средство передвижения. Новую миссию подземелья провозгласил на открытии московского метро в 1935 году сам его главный строитель т. Л.М. Каганович, именем которого оно и было тогда же названо. «Московский метрополитен выходит далеко за рамки обычного представления о техническом сооружении. Наш метрополитен есть символ строящегося нового социалистического общества. <...> Вот почему делегаты съезда советов и съезда колхозников, спускаясь под землю, на станции метрополитена, видели в метро воплощение своего ближайшего будущего... воплощение своей силы, своей власти»¹.

В СССР подземные дворцы создавались не ради одной лишь транспортной пользы, но и ради красоты «трансцендентной», именно как святилища (или капища) новой веры, со своими иконами и фресками, изображающими события священной советской

¹ «Победа метрополитена — победа социализма»: Речь тов. Л.М. Кагановича на торжественном заседании, посвященном пуску Метрополитена, 14 мая 1935 г. — http://www.metro.ru/library/kak_my_stroili_metro/7.html. Как пишет скульптор А. Бурганов, автор нескольких композиций на станциях московского метро, «страна еще не остыла от разрушений революции и войны, а мы неожиданно бросились под землю, чтобы отдать все силы строительству фантастических дворцов под землей. Для нас метро никогда не было транспортом, это была новая религия, куда мы направляли бурлящую энергию народа» (альбом «Архитектура московского метро», М., 1988).

истории. Величавые вожди, окруженные благоговейными массами; суровые мужчины и женщины, рабочие и крестьяне, с оружием в руках готовые отстаивать завоевания революции; представители всех наций, пирующие за общим столом, уставленным грузинским вином, молдавскими яблоками, украинскими черешнями и прочими плодами братской дружбы и изобилия. Таковы иконы и фрески этой новой материалистической веры, освящающие лоно самой земли.

Разрушение отцовских храмов и созидание материнских было, по сути, единым процессом, хотя бы потому, что камни и плиты, изымаемые из церквей, пускались на строительство перевернутых церквей нижнего мира. В частности, станция «Площадь Революции», перенесенная с Матрополя, в значительной части составила из камней разрушенного Данилова монастыря.

4. Зов подземелья. Эротика рабочего удара

В своей книге «Поэзия рабочего удара» (1918) пролетарский поэт и мыслитель А.К. Гастев уже пророчески указывал на этот новый поворот цивилизации — от занебесья к подземелью. Вот отрывок из главы с характерным названием «Мы посягнули»:

Мы не будем рваться в эти жалкие выси, которые зовутся небом. Небо — создание праздных, лежачих, ленивых и робких людей.

Ринемся вниз!

О, мы уйдем, мы зароемся в глуби, прорежем их тысячью стальных линий... На многие годы уйдем от неба, от солнца, мерцания звезд, сольемся с землей: она в нас, и мы в ней.

Мы войдем в землю тысячами, мы войдем туда миллионами, мы войдем океаном людей! Но оттуда не выйдем, не выйдем уже никогда... Мы погибнем, мы схороним себя в ненасытном беге и трудовом ударе.

Землю рожденные, мы в нее возвратимся, как сказано древним; но земля преобразится... — она будет полна несмолкаемой бури труда... и когда, в исступлении трудового порыва, земля не выдержит и разорвет стальную броню, она родит новых существ, имя которым уже не будет человек¹.

¹ Гастев А.К. Поэзия рабочего удара (1918). М., 1971. С. 139—140.

Такова эта неистовая эротика труда — вторжения человека в родившее его лоно. «Землею рожденные, мы в нее возвратимся» — формула Эдипова желания. Вся лексика этого отрывка, хотя и посвященного труду, исполнена явных эротических метафор, напоминающих экспрессию совокупления у таких откровенных авторов, современников Гастева, как Дэвид Лоренс или Генри Миллер: «зароемся в глуби, прорежем их... обнажим пропасти... в иступлении порыва». Материализм, с его отвращением к небу и неистовой любовью к земле, являет здесь свою инцестуальную инзанку¹.

Вообще образы труда в «пролетарской» литературе проникнуты весьма специфическим эротизмом, тем более пикантным, что в наивном сознании авторов и персонажей он как будто начисто вытеснен героическим пафосом борьбы и созидания. Это своеобразное сочетание сознательной героики и подспудной эротики можно назвать словом-кентавром — «эроика». Она звучит в полной голос у классика соцреализма Бориса Горбатова, воспевающего шахтерский труд. Вот как работает забойщик Виктор Абросимов, один из героев романа «Донбасс» и незавершенного романа «Перед войной»:

Он стал на колени перед угольной стеной и включил молоток. По его рукам, а потом и по всему телу прокатилась знакомая радостная дрожь... И то ли оттого, что воздух в молотке был хороший, упругий, сильный, то ли оттого, что мечта сбылась и вся лава покорно лежала перед ним, забойщику было, где разгуляться..., и уже манила, заманивала, — но только вдруг почувствовал Виктор Абросимов, как удалой, дотоле незнакомой силой наливаются его мускулы, а сердце загорается дерзкой отвагой, и он поверил, что в эту ночь он все сможет, все одолеет и всего достигнет (курсив мой. — М.Э.)².

¹ Подробнее о связи труда и эроса в советской цивилизации см. мою статью «Блуд труда» в кн.: Все эссе: В 2 т. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. Т. 1. В России. С. 122—142.

² Цит по кн.: Бровман Г. Труд. Герой. Литература: Очерки и размышления о русской советской художественной прозе. М.: Худож. лит., 1974. С. 146. Критик по поводу этой сцены продолжает изображать тот же наив: «Читателя невольно охватывает ощущение сопричастности к труду Виктора, настолько рельефно, физически осязаемо это изображение» (там же). И правда, «физически осязаемо».

Такое впечатление, что автор выписал эту сцену из бульварного романа или из какого-нибудь неистовой «декадентщины» начала XX века, заменил «деву» на «лаву», а мужской молот на механически-надувной — и выдал это полупорно за бурную сцену вдохновенного труда. Как и у Гастева, «поэзия рабочего удара» у Горбатова направлена в недра матушки-земли, где под покровом вечной ночи сын может справиться обряд овладения своей родительницей, — «в эту ночь он все сможет, все одолеет и всего достигнет».

Вообще шахтер — самая архетипическая, наиболее прославленная из фигур советского пантеона. Почему эти «дети» и «властелины» подземелья так волновали коммунистическое воображение? Не потому ли, что они первыми свергли Отца Небесного, солнечного тирана, — а сами обосновались глубоко в утробе матери-природы? Недаром один из первых и сильнейших революционных союзов был образован «карбонариями» — членами тайного общества углекопов, со своей сложной иерархией и символикой. Они, в частности, проводили ритуал выжигания древесного угля. Советский культ шахтеров восходит к этой революционной касте карбонариев, «черной кости», бросившей вызов белой кости и голубой крови аристократов, сынов света и воздуха¹.

«Трудом и только трудом велик человек!» Главный выразитель этой советской максимы Горький, как считается, еще на заре XX века первым ввел в литературу героя-пролетария — в образе рабочего Нила из пьесы «Мещане» (1901). Что же означает работа для Нила? Это выразилось в сцене между Нилом и влюбленной в него Татьяной Бессеминой, которая тщетно пытается ускорить развитие их отношений:

Татьяна. ...Невнимателен ты...

Нил. К чему?

Татьяна. К людям... Ко мне, например... <...>

Нил. К тебе? Н-да... <...> (Татьяна делает движение к нему. Нил, ничего не замечая) ...Знаешь, я очень люблю ковать. Пред тобой красная, бесформенная масса, злая, жгучая... Бить по ней молотом — наслаждение. <...> Она живая, упругая. И вот ты сильными ударами с плеча делаешь из нее все, что тебе нужно.

¹ О мифологии подземелья см.: *Эпштейн М.* Подземные храмы и угольный век // *Эпштейн М.* Великая Сось. Советская Мифология. Самара: Бахрах-М, 2006.

Татьяна. Для этого нужно быть сильным.
Нил. И ловким...»

Опять перед нами звучит во весь голос поэзия «рабочего уда-ра» — «эроика» молота, запечатленного даже в советском гербе. Вообще кузнец после шахтера — вторая фигура рабочего пантеона, очевидно потому, что он тоже вооружен молотом и имеет дело с залежами земли, через железо связан с ней напрямую. Отдавал ли Горький себе отчет в комической двусмысленности этой сцены — одновременно любовной и безлюбовной, точнее инолюбовной? Издевается ли сам автор над Нилом или неосознанно побуждает к этому читателя? А может быть, Горького восхищает в Ниле именно эта дерзновенная подмена: «бить молотом по красной бесформенной массе», когда именно этого от него хочет женщина... Смысл «рабочего кредо» Нила в ответ на любовный зов Татьяны стол же ясен, как «я люблю другую»: он страстный кузнец другой плоти, железной; его наслаждение — в другом молоте, бьющем красную раскаленную массу.

С одной стороны, это аскетизм, отречение от плотской радости; с другой — эротизм новой, высшей пробы, когда угольная и рудная плоть матери-природы влечет сильнее, чем женская. У Осипа Мандельштама это новое пламя, бушующее в крови целой эпохи, выразилось одной строкой: «...Есть блуд труда, и он у нас в крови»¹. «Блуд труда» — потому что мать у всех сыновей одна и, вторгаясь в нее, они делают общее лоно. Советянин трудолюбив, много и охотно трудится, но этой любви его к труду как бы не достает законного основания — она тороплива, неразборчива, кровосмесительна. В самой истовой страсти к труду нет-нет и проскользнет что-то безнадежное и почти порочное. Отсюда и «генетическое» вырождение продуктов труда, о чем можно догадаться по следам повсеместного безобразия на лицах городов и сел, по рытвинам и ухамам на теле изможденной земли, у которой сын силой берет то, что она не хочет ему давать².

Интересно сопоставить эту «эроику» социалистического труда с гоголевским комплексом эротизма-патриотизма (см. главу

¹ Из стихотворения О. Мандельштама «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (1931).

² Подробнее об «эроике» труда в советской литературе см. в моем эссе «Блуд труда» в кн.: *Эпитетейн М.* Все эссе. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. Т. 1. В России. С. 122—142.

«Родина-ведьма»). У Гоголя — воздушно-звуковая эротика открытого простора, куда вонзается тройка Чичикова; томление разлито в воздухе, в песне и звоне и связано с чувством полета или быстрой езды (вспомним также кузнеца Вакулу, летящего на черте, и Хому, летящего на панночке-ведьме). Эротика социализма обращена не к воздушному простору, но к пластам земли, к раскаленной лаве или закаленной стали; олицетворяется не полетом, но добычей угля или ковкой железа, т.е. опять-таки сосредоточена на материнском теле земли.

Новый поворот эротико-патриотической темы находим в романе Владимира Сорокина «Голубое сало» (1999), где выведена секта «землеебов». Это мистическая сагира на «эротопатриотов», любителей и любовников родной земли, которые в буквальном смысле прелюбодействуют с нею, т.е. вонзают в нее не плуг, не кирку и не молот, а свое мужское достоинство. «...Черниговские черноземы да Полесские глины... По шести разов на дню пускал в них спермии свои со слезами благими и уханьем безутешным, а вставши, целовал места совокупления с сердечным плачем, потому земли те сладки и проебательны до изжоги духовной». «Не мягка, не рассыпчата Земля наша — сурова, холодна и камениста и не каждый х... в себя впускает. Посему мало нас осталось, а слабых... и сбежали в земли теплые, всем доступные. Земля наша — хоть и камениста, да любовью сильна: чей х... в себя впустила — тот сыт ее любовью навек»¹. Здесь ясно рисуется разница между советскими эротокommунистами и постсоветскими эротопатриотами: первые пытались глубоко вонзаться в лоно земли, рыть в ней котлованы, созидать подземные метродворцы. Вторые ерзают по ее поверхности, поспешно себя истощая, не имея твердости ее пронзить, заполнить собой изнутри. Вместе с тем очевидно, что опыт коммунизма не прошел бесследно для «землеяров» нового, постсоветского призыва. У них ничего не осталось от воздушной эротики Гоголя, которая даже в демонических своих воплощениях устремлена к открытому простору, уходящему в небесную высь. Эротика новых матерепоклонников целиком обращена к земле, причем к самому поверхностному, осязательному ее слою, без попытки пробурить, раскопать, проложить путь к чреву подземелья.

¹ Сорокин В. Голубое сало. М.: Ad Marginem, 1999. С. 153, 154.

5. Матерные корни материализма

Материализм, если рассматривать его как философско-политическую мифологию, самозачинается на почве любой национальной культуры, из ее самых древних языческих слоев. Снова зададимся вопросом: так ли уж извне были навязаны российскому обществу материалистические идеи? Откуда они пришли в Россию? От немецких химиков и физиологов, «вульгарных» материалистов Фогта, Бюхнера и Молешотта — через Чернышевского и Писарева? От немецких основателей диалектического материализма, от Маркса и Энгельса — через Плеханова и Ленина? Или корни материализма можно обнаружить и в той неистовой ругани, с какой родной вождь и учитель посылал чуть ли не к матери всех немецких профессоров? Не восходит ли вся эта грандиозная материалистическая идея, на ура принятая низами российского общества, к любимому выражению этих низов, к почти автоматической брани, срывающейся по поводу и без повода, как способ миропонимания.

Если материя — это мать-природы, то мат, или матерщина, — это лишение матери ее законного и единственного супруга, Отца, и превращение ее в блудницу. Основная формула мата — «е... твою мать» — среди нескольких своих исторически менявшихся смыслов может означать и повеление сыну войти в лоно собственной матери. Согласно Б.А. Успенскому, есть три основных варианта ругательства, которые различаются по форме глагола: 1-го или 3-го лица единственного числа (еб); императив (еби); инфинитив (ети). Наше истолкование мата как инцестуального проклятия относится к форме императива и отчасти инфинитива. В своем исследовании о русской обценной лексике Б.А. Успенский показывает связь основного матерного выражения с «мифом о сакральном браке Неба и Земли — браке, результатом которого является оплодотворение Земли. На этом уровне в качестве субъекта действия в матерном выражении должен пониматься Бог Неба или Громовержец, а в качестве объекта — Мать Земля»¹. Переход матерного выражения в разряд кощунственно-бранных предполагает, по Успенскому, смену ролей: Отец-Небо, или Бог-Громовержец, подменяется его противником — псом, который и становится субъектом действия, выраженного глаголом «е...». Далее в исторической эволюции мата

¹ Успенский Б.А. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Успенский Б.А. Избранные труды. М.: Гнозис, 1994. Т. 2. С. 103.

мать-Земля подменяется матерью собеседника, а роль ее сожителя переходит к самому говорящему, либо, как подсказывает грамматика императива, к собеседнику, который посылается в лоно собственной матери. Это находит подтверждение в приводимой Б.А. Успенским фольклорной легенде о происхождении матерщины, где последняя связывается с incestом: «У каждого человека три матери: мать родна и две великих матери: мать — сыра земля и Мать Богородица. Дьявол “змустил” одного человека: человек тот убил отца, а на матери женился. С тех пор и начал человек ругаться, упоминая в брани имя матери, с тех пор пошла по земле эта распута»¹.

Матерщина, как известно, весьма характерна для русского языка и определяет речевое поведение и образ мышления едва ли не большинства говорящих. На Руси существовал обычай, о котором еще в начале XVIII века Иван Посошков с возмущением писал в послании к митрополиту Стефану Яворскому: обучать матерной ругани младенца едва не с пелен. Сами родители учили своих чад «блякать»: «мама, кака мама бля бля», а по мере развития речи обучали и полному сквернословью. «...В народе нашем обычное безумие содевается. Я, аще и не бывал во иных странах, обаче не чаю нигде таковых дурных обычаев обрести. Не безумное ль сие есть дело, яко еще младенец не научится, как и ясти просить, а родители задают ему первую науку сквернословную и греху подлежащую? <...> ...Как младенец станет блякать, то отец и мать тому бляканию радуются и понуждают младенца, дабы он непрестанно их и посторонних людей блякал. <...> Где то слыхано, что у нас, — на путех, и на торжищах, и при трапезах, наипачеж того бывают... и в церквах, всякая сквернословия и кощунства и всякая непотребная разглагольства»².

Между этим языком, на котором родители учат младенцев обращаться к себе и к другим, и профанными представлениями о матери-материи, которой могут овладевать ее сыновья, — большая и все-таки психологически легко преодолимая дистанция. Дмитрий Писарев выражал убеждение: «Ни одна философия в мире не привьется к русскому уму так прочно и так легко, как

¹ Успенский Б.А., цит. соч. С. 68. Следует оговорить, что incestуальные мотивы не рассматриваются самим Б.А. Успенским как центральные для матерных выражений.

² Срезневский В. Сборники писем И.Т. Посошкова к митрополиту Стефану Яворскому. СПб., 1900. С. 11—14.

современный здоровый и свежий материализм»¹. И в самом деле, материализм привился в России на редкость легко, но вряд ли потому, что Россия была особо расположена к тому научному или наукообразному, «базаровскому» материализму, на который возлагал надежду сам идеолог «мыслящего пролетариата». Материализм соответствовал интуициям той почвенной архаики, языческого хтонизма, который дольше продержался в земледельческой России, чем в других европейских культурах. Мат — это тоже мировоззрение, это стихийный массовый материализм, в котором культ матери, сочетаясь с враждой к небесному отцу — Громовержцу, переходит в собственную противоположность — в кошунство над матерью. По наблюдению Б.А. Успенского, «культ Матери Сырой Земли непосредственно связан в славянском язычестве с культом противника Бога Громовержца...»². Иными словами, культы матери-земли и ее «сучьего отродья», пса, развиваются параллельно, вытесняя культ ее небесного супруга. Матерщина словесно выражает убеждение в том, что Отца не существует, есть только материя, оплодотворять которую надлежит ее сыновьям. Матерщина — не просто изнанка, но неофициальная суть материализма, его склонность к выверту в непристойность. Первая ступень материализма — превознесение матери над Отцом («материя первична»), вторая — полное отрицание Отца («Бога нет»), третья — принадлежность матери сыну в качестве мужа («е... твою мать»). Так материализм оборачивается матерщиной.

Философ и теолог Сергей Булгаков, доискиваясь исторических корней большевизма, неожиданно нашел их в амбивалентном отношении русского народа к матери-природе, к матушке-земле. С одной стороны, земля по-язычески почитается и обожествляется, с другой стороны, в матерной ворожке выступает как предмет насилия со стороны собственного сына.

...Если уж искать корней революции в прошлом, то вот они налицо: большевизм родился из матерной ругани, да он, в сущности, и есть поругание материнства всяческого: и в церковном, и в историческом отношении. Надо считаться с силою слова, мистической и даже заклинательной. И жутко думать, какая темная туча нависла над Россией, — вот она, смердяковщина-то народная!³

¹ Цит. по кн.: Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура... С. 509.

² Успенский Б.А., цит. соч. С. 73.

³ Булгаков С.Н. На пиру богов (1918) // Соч.: В 2 т. М.: Наука, 1993. Т. 2. С. 594.

«Мат», или «посылание по матери», имеет в русском языке тот же корень, что и «мать», и «материя», а «материть», как переходный глагол, соответствует непереходному «матереть». Все эти значения туго завязаны в языке не случайно. Они приходят из одного комплекса кровосмешительства, хотя с ростом цивилизации эти значения и расходятся по разным уровням, от непристойного до научнообразного. Но их связь можно порой проследить в каламбурах, выражающих «отношения остроумия к бессознательному» (если воспользоваться названием работы Фрейда). В конце 1920-х — начале 1930-х годов среди ироничной советской научной элиты имел хождение каламбур: партийное начальство обожает диалектический материализм, тогда как массы предпочитают матерный диалект. Если вдуматься, эта шутка имеет в виду не противопоставление материализма и матерщины, а их неожиданное сближение. В своем обращении с матерью-материей партия и народ воистину едины, и верить в первичность материи — это на философском языке означает то же самое, что в просторечии низов — послать по матери.

Общественные низы, особенно благные и преступные элементы — это, в известном смысле, отложения древнейших формаций, память о предыстории, первый слой ее, наименее затронутый цивилизацией. Не отсюда ли такая странная, хотя и голословная привязанность уголовников, потерявших почти все приобретенное человечеством, к своим матерям: их единственно внятный девиз «не забуду мать родную!», вместе с их же излюбленным кровосмесительным пожеланием «...мать твою!»? Не есть ли весь советский материализм всего лишь научнообразное облачение мата, первойшей инцестуальной потребности «детски-первобытной» души? И тогда материализм вполне явит свою сущность как философская матерщина, которая столь же благоговеет перед материей, как сын, употребляющий свою мать. Удивительно ли, что материализмом клялась и присягала ему партия, которая официально признавала уголовников «социально близкими», в отличие от политических заключенных, «врагов народа».

6. Матерепоклонники и кровосмесители

Марксизм учит, что грядущее коммунистическое общество возродит на высшем техническом уровне бесклассовый строй первобытного коммунизма. Если всерьез отнестись к этой авангардно-реакционной идее, то не следует ли ожидать, что и древняя

кровосмесительная практика также должна была возродиться на новом коммунистическом витке, по крайней мере как идеология прямого брака между матерью-природой и ее человеческим потомством?

Как известно, цивилизация, придя на смену дикости, налагает запрет на инцест, потому что он ведет к вырождению потомства. Кажется, СССР — первый пример цивилизации, построенной на духовном кровосмесительстве.

Далеко не случайно Библией этого нового мира стал роман Горького «Мать». Отец по праздникам шатается по кабакам и заводит драки. Дикий и необузданный, он внушает страх людям и встает в одиночку против толпы. Но вот однажды он поднял руку на четырнадцатилетнего сына.

Но Павел взял в руки тяжелый молоток и кратко сказал:

— Не тронь...

— Чего? — спросил отец, надвигаясь на высокую, тонкую фигуру сына, как тень на березу.

— Будет! — сказал Павел. — Больше я не дамся...

И взмахнул молотком.

Опять, как и в «Мещанах» Горького и в горбатовском «Донбассе», перед нами молоток — орудие пролетариата. Но если там молоток врезается в лаву, в красную упругую массу, то здесь обнажен не только его эротический, но и прямо Эдипов смысл. Павел молотком грозит отцу — и тот, «спрятав за спину мохнатые руки», вынужден уступить сыну. Уступить мать.

Вскоре после этого он сказал жене:

— Денег у меня больше не спрашивай, тебя Пашка прокормит...

— А ты все пропивать будешь? — осмелилась она спросить.

— Не твое дело, сволочь! Я любовницу заведу...

Так Павел своим молотком пересилил отца, отнял у него мать, подтолкнув искать замены в любовнице. Отец-самодур вскоре умирает, — так автор рассчитывается с верой в Отца, чтобы освободить рядом с матерью место для сына. Теперь он прокормит ее, наполнит ей сердце и ум, поведет за собой. Все дальнейшее содержание романа, вопреки или, точнее, благодаря его социальному замыслу, раскрывает сближение матери с сыном.

Вот они остаются вдвоем, и что это, как не сыновняя смелая попытка овладеть и материнская робкая готовность отдаться?

Она слушала его со страхом и жадно. Глаза сына горели красиво и светло... — Какие радости ты знала? — спрашивал он. — Чем ты можешь помянуть прожитое? ...Ей было сладко видеть, что его голубые глаза, всегда серьезные и строгие, теперь горели так мягко и ласково... Он взял ее руку и крепко стиснул в своих. Ее потрясло слово «мать», сказанное им с горячей силой, и это пожатие руки, новое и странное... И, обняв его крепкое, стройное тело ласкающим теплым взглядом, заговорила торопливо и тихо... («Мать», ч. 1, гл. 4.)

У М. Горького вышла почти тургеневская сцена, с этим «странным пожатием» и «горячей силой», с «он» и «она» и разгорающейся между ними трудной страстью. Только поглубже, чем у Тургенева, а главное, «он» и «она» — сын и мать. «Это великолепно — мать и сын рядом...» — заучивали советские люди со школьных лет, не чувствуя странной подоплеки этих восторженных слов. И писали сочинения о том, как мысли и дела сына переполняют мать, как под влиянием Павла она распрямляется и молодеет душой и телом.

Впоследствии Горький приоткрыл секрет своего мировоззрения. Как это часто бывает с эротически опасными, «вытесненными» темами — в виде отсылки к другому писателю, природоведу и тайновидцу Земли Михаилу Пришвину, в сочинениях которого он находит и горячо одобряет дух всеобъемлющего инцеста с матерью-природой.

...Это ощущение земли, как своей плоти, удивительно внятно звучит для меня в книгах Ваших, муж и сын великой матери.

Я договорился до кровосмешения? Но ведь это так: рожденный землю человек оплодотворяет ее своим трудом...¹

Здесь ясно высказано то, что подсознательно заключено в образе Павла Власова — «мужа и сына великой матери» — и придает этому образу архетипическую глубину. Горький осознает, что «договорился до кровосмешения», но поскольку в 1930-е годы это уже архетип новой цивилизации, постыдность признания исчезает,

¹ Статья М. Горького «О М.М. Пришвине», написанная в форме обращения к нему. Цит. по кн.: *Пришвин М. Женьшень*. М., 1937. С. 650.

наоборот, заменяется гордостью за человека. Труд при этом мыслится не как послушание Отцу, не как проклятие за первородный грех, но именно как пронзительная радость совокупления с Матерью-Природой.

Не случайно и то, что «Мать», эта «очень нужная», по словам Ленина, книга, писалась сразу после поражения первой русской революции, в 1906—1907 годах — почти одновременно с сочинением В.И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» (1908), где научно доказывалось то же, что художественно в «Матери»: материя от отцовского начала совершенно независима и ее ждет несравненно лучшая участь в союзе с сынами-революционерами — преобразователями земли и неба.

Любопытно проследить, как философские убеждения Ленина сплетаются с его пристрастиями в сфере ярко двуполого русского языка. Понятия мужского рода: «Бог», «дух», «знак», «символ», «иероглиф» — отвергаются и осмеиваются, объявляются мнимыми или в лучшем случае вторичными, тогда как философские упования неизменно облекаются в слова женского рода: «материя», «реальность», «истина», «данность», «природа». Причем, для Ленина природа, конечно, не просто жена или невеста, сужденная человеку, а именно мать, дающая ему жизнь. Этому посвящена целая полемическая глава «Существовала ли природа до человека?», где матерепоклонник обрушивается на тех эмпириомонистов, кто отстаивал простые супружеские отношения «центрального члена» (по терминологии Р. Авенариуса), т.е. человеческого субъекта, с окружающей его действительностью. Они исходили из понятия «принципиальной координации», предполагающей соотносимость человека и чувственно воспринимаемой им среды, взаимоопределяемость их свойств, тогда как Ленин настаивал, что человек порождается этой средой, а затем уже вступает в отношения с нею. Отсюда и знаменитая формула отдачи материи человеку: «Материя есть философская категория для обозначения объективной реальности, которая дана человеку в ощущениях его»¹, где каждое слово шуршит «грамматической юбкой».

Так, в суровые годы «реакции», т.е. поражения сынов от батюшки-царя, Эдипова философия мстительно закладывалась в фундамент послереволюционного будущего. Дальнейшее развитие этого комплекса можно найти в знаменитых словах перевоспитателя

¹ Ленин В.И. Материализм и эмпириокритицизм, цит. изд. Т. 14. С. 17.

растений, агронома И.В. Мичурина: «Мы не можем ждать милостей от природы, взять их у нее — наша задача»¹. Взять у матери-природы те милости, которые сама она вовсе не расположена нам оказывать...

Тот же Л.М. Каганович драматически рисует сопротивление природы строителям Метрополитена. Сама земля противилась бесстыдному вторжению «землелюбов» в ее лоно с целью внедрения «символа строящегося нового социалистического общества». «Мы боролись с природой, мы боролись с плохими грунтами под Москвой. Московская геология оказалась дореволюционной, старорежимной (смех), она не сочувствовала большевикам, она шла против нас. Ведешь проходку, как будто, в сухой породе, и вдруг начинает жать, затапливать, идут пливуны»². Язык советской идеологии и на этот раз выдает подоплеку «рабочего удара». Природа-буржуйка противилась большевикам, но, как дерзающие сыновья, они уломали свою «старорежимную» мамашу...

Там, где мерещился нам пламенный Прометей, обнаружился слепой Эдип.

¹ Мичурин И.В. Предисловие к 3-му изданию книги «Итоги шестидесятилетних работ по выведению новых сортов плодовых растений», 1934.

² «Победа метрополитена — победа социализма». Речь тов. Л.М. Кагановича..., цит. изд.

Раздел 4

Бытие как ничто

ПРОЩАНИЕ С ПРЕДМЕТАМИ, ИЛИ НАБΟКОВСКОЕ В НАБΟКОВЕ

Моя жизнь — сплошное прощание с предметами...

Владимир Набоков. Памяти Л.И. Шигалева

...Живая плоть исполнена теней
или видений...
...сладостней всего —
уйти из них, не помня ничего...

Ольга Седакова. Памяти В. Набокова

Можно выделить три подхода к литературе и искусству:

— чисто теоретический имеет дело с отвлеченными, неодушевленными терминами, вроде «жанр», «композиция», «сюжет» и пр.;

— чисто исторический — с конкретными личностями, с именами собственными: Пушкин, Гоголь, Толстой, Набоков;

— наконец, собственно эстетический, исходя из имен собственных, выводит их за рамки биографической конкретики и превращает в *обобщающие* термины: «пушкинское», «гоголевское», «толстовское», «набоковское»... Именно это *уникально-универсальное* мы любим, интуитивно узнаем и воспринимаем в произведениях литературы и искусства.

Эта глава — не о Набокове, но о *набоковском* как целом пласте русской культуры и ее художественной метафизики. Набоков — индивид; «набоковское» — понятие, которым охватывается множество индивидуальных явлений. Наряду с «пушкинским» и «гоголевским», «толстовским» и «достоевским», оно обладает огромной всепроясняющей емкостью. Разве не кажется нам порой, что «даль свободного романа» и «магический кристалл» — это набоковское в Пушкине? Набоковское есть также у Тургенева, у Бунина, у Мандельштама, у Андрея Белого и Андрея Битова... Есть оно, конечно, и у самого Набокова, в большей степени, чем у других, отчего этот писатель и представляет особенный интерес для любителей всего набоковского в жизни и в литературе.

Даже в самой заурадной фразе, не претендующей ни на какую образность, рассыпаны набоковские перлы. Например, начало «Весны в Фиальте» (рассказа и одноименного сборника): «Весна в Фиальте облачна и скучна». Здесь чувствуется особый жемчужный оттенок набоковской весны и ее прелестная осенняя вялость. Фиалковый цвет в сочетании с облачностью — какая тонкая гамма серо-жемчужных тонов, бледно-рассеянный свет имени, отраженного в эпитете («Фиальта» — «облачная»)! А что за чудное сочетание: «весна... скучна» — этим эпитетом, точно успокаивающим жестом, снимается напряженная и почти болезненная энергетика весны, заряженная к тому же экзотическим этнонимом «Фиальта»! И, конечно, два эпитета не встали бы рядом, если бы не звонко-приглушенная, точно прогулка по тающему снегу, переключка суффиксальных «чн». «Весна в Фиальте облачна и скучна» — в каком влажном, прозрачном, сквозящем, *по-набоковски* весеннем мире мы вдруг оказываемся благодаря тому, что одна определенность, наслаиваясь на другую, проступает сквозь нее. (Фиальта тает в облаке, весна — в скуке.) И вот уже мир полнится прозрачным присутствием чего-то другого, чему нет следа и именованя.

Если бы Набоков был певцом этого *иного*, мы бы, пожалуй, имели дело с метафизиком, визионером, напирющим отчаянно на некий смысл *нам с вами* понятных слов. Но стиль Набокова лишен этого силового поля *сверхзначимости*, которое объединяет мистика и идеолога, символиста и соцреалиста. Стиль Набокова все время держит вещь как бы на грани присутствия — куда-то она клонится, кренится, почти исчезая и посылая напоследок какой-то размытый отблеск. Кажется, что сама фамилия «Набоков» содержит формулу его стиля, передает магию этого клонящегося, скошенного движения: не напрямую, а набок, как лучи при закате. Так в сумме всех набоковских произведений вырастает «*набоководицея*» — оправдание этого волшебного фамильного имени. Ведь имя есть как бы первое и главное слово, изрекаемое о писателе и ему предназначенное, задающее путь его собственному слову.

Писатель не подражает природе, а вторит собственному имени, бесконечно множа его подобию, смыслы, корневые значения, образы. Стиль писателя — это его имя:

— легкое у Пушкина — летит, как «пух из уст Эола» («легкое, веселое имя» — А. Блок);

— дразняще-удвоенное у Гоголя — зеркальная магия и абсурд самоповтора (ср. «Акакий Акакиевич», «Чичиков», «Бобчинский-Добчинский»);

- некрасивое, неприукрашенное, голо-прозаическое у Некрасова;
- громоздкое, неповоротливое, «матерое» у Толстого;
- нервно-рефлективное, озабоченное человеческим достоинством у Достоевского;
- певчее, мелодическое, переливчато-гармоническое у Вл. Соловьева;
- зачехленное, сдержанное, как бы ушедшее в подтекст у Чехова;
- сумрачно-неподвижное, облеченное в рыцарские латы у Блока;
- осенне-ясное у Есенина;
- сигнально-призывное, маячащее у Маяковского...

...Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.
(«Медный всадник»)

Часто восхищаются этой звукописью у Пушкина, но нельзя не заметить здесь и *имяпись*: имя «Пушкин», сочетание букв «п-ш-н» вписано и в «**шипенье**», и в «**пунш**», отдается и в других словах — «**пенистый**», «**пламень**», «**голубой**».

Чувство слова у писателя зарождается — быть может, в раннем детстве — со звука собственного имени, которое затем превращается в систему стилевых средств, охватывающих мироздание. Имя — сверхслово, которое находит отзвук во множестве других слов, ведет к переименованию вещей, чтобы они отдавались эхом, чтобы весь язык резонировал в лад с именем самого именователя. Именно потому что писатель — властелин имен, он пишет прежде всего «во имя свое», заклинает мир звуком своего волшебного имени. Цель — доказать, что этим именем может быть названа вселенная¹.

Набоков ясно определил угол этого «бокового» видения в романе «Дар». Главный герой Федор Годунов-Чердынцев пишет биографию Н.Г. Чернышевского, где очерчивает его прямолинейный,

¹ Можно предложить способ экспериментальной проверки этой гипотезы: подсчитать частоту употребления букв «п», «ш», «к», «н» у Пушкина или «н», «б», «к», «в» у Набокова и сопоставить со средней частотой употребления этих же букв по русскому языку в целом. В компьютерный век такая проверка не должна занять много времени.

плебейский ум, способный рассматривать вещи только в упор. Между тем настоящий художник всегда видит мир чуть наискосок, не прямо, в косвенных падежах: «Как и слова, вещи имеют свои падежи. Чернышевский все видел в именительном. Между тем всякое подлинно новое веяние есть ход коня, перемена теней, сдвиг, смещающий зеркало».

Я приведу несколько фраз из Набокова, с тем, чтобы в них могла обнаружиться эта скошенность и наклонность его взгляда, нечто неотвратимо *набоковское*.

Далеко, в бледном просвете, в неровной раме седоватых домов, с трудом поднявшихся с колен и ощупью ищущих опоры... («Весна в Фиальте»).

Иногда, где-нибудь, среди общего разговора упоминалось ее имя и она сбегала по ступеням чьей-то фразы, не оборачиваясь (там же).

И как сквозь медузу проходит свет воды и каждое ее колебание, так все проникало через него, и ощущение этой текучести преобразалось в подобие ясновидения: лежа плашмя на кушетке, относимой вбок течением тени, он вместе с тем сопутствовал далеким прохожим... («Тяжелый дым»).

Казалось бы, все это о разном — но читатель, любящий Набокова, шестым чувством постигает особый, всегда наклонный, *на-бок-овский* ракурс этого мира: сбегает ли женщина по ступенькам чужой фразы, или дома с трудом поднимаются с колен, или сквозит в стеклах прислон стула, или человека относит вбок течение чьих-то теней... Далеко не всегда этот наклон именно пространственный, он может быть световым, слуховым, психологическим, ситуативным. Да и вообще представлять частный случай такого смещения, когда вещь выводится в боковую плоскость — в чем-то отражается или отбрасывает свой отблеск — и незаметно ускользает, оставляя ощущение мимо проскользнувшего призрака. Набоков виртуозен и последователен именно в таком пересечении разных проекций предмета, которые постепенно перетасовывают и сводят на нет объем его существования.

Вчитаемся хотя бы в одну фразу из рассказа «Тяжелый дым»... Кстати, сама поэтика набоковских названий заслуживает отдельного изучения. «Тяжелый дым» или «Бледный огонь» — в этих названиях значение одного слова стирается значением другого.

«Дым» — «тяжелый», и вот он уже оседает к земле, пока поднимается к небу, и два струящихся потока: вверх и вниз — держат его в колеблющейся середине, точнее, в движении куда-то вбок, словно его относит в сторону: у этого тяжелого дыма — ковыляющая походка. Подобные набоковские названия — прибавим к ним и «Смех в темноте», и «Камера обскура» — это не оксюмороны, типа «горячий снег», где в лоб сталкиваются противоположности. В них не ошибка, а смещение, наклон; исходный признак («огонь») снимается не противопоставлением, а переходом в полубытие, на грань небытия («бледный»). Предмет накреняется — и удерживается на самом краю, сгибе, слома, точно наудачу брошенная монета — орел или решка? — вдруг встала бы, подрагивая, на самое ребро...

И этот же крен — в синтаксических сцеплениях, лексических звеньях:

Из глубины соседней гостиной, отделенной от его комнаты раздвижными дверьми (сквозь слепое, зыбкое стекло которых горел рассыпанный по зыби блеск тамошней лампы, а пониже сквозил, как в глубокой воде, расплывчато-темный прислон стула, ставимого так ввиду поползновения дверей медленно, с содроганиями, разъезжаться), слышался по временам невнятный, малословный разговор («Тяжелый дым»).

В одном этом предложении — едва ли не десяток приемов самостирания, и скобки, после которых фраза с трудом восстанавливается, есть графический эквивалент описанных в них разъезжающихся дверей, которым она посвящена (попробуй-ка поймать растопыренными руками сразу обе половины — фразы и двери). Такие скобки есть лишь один из приемов опрозрачить фразу и свести ее предметность к минимуму, к совокупности мнимостей. Каждая вещь являет себя по мере исчезновения, как бы напоследок, на грани пропажи или гибели.

Гостиная (о которой речь) отделена от комнаты (откуда автор ведет наблюдение вместе с героем) стеклянными дверями.

Стекло в дверях — «слепое», «зыбкое», не пропускает, но отбрасывает свет.

Свет лампы также рассыпается, отсвечивает зыбью.

Пониже от этого размытого пятна сквозит отражение стула.

И не стула, а особого прислона его, особого поворота, набок, к чему-то другому.

И сам этот прислон — расплывчато-темный.

И отражен он как будто в текущей воде.

И стоит этот стул поперек дверей (что-то все время стоит поперек чему-то, искривляет линию движения или взгляда).

И сами эти двери имеют свойство куда-то в разные стороны разбегаться — ускользать от самих себя.

Да и разговор, который доносится из гостиной, слышится лишь по временам, так же «разъезжаясь», как двери.

И сам по себе разговор этот невнятный, с пропуском смысла и слов.

Я насчитал в одной фразе одиннадцать сбивов, наплывов, размывов — как неких единиц набоковского стилевого мышления; может быть, внимательный читатель обнаружит больше. Чего достигает подобная фраза в отношении к реальности? Ирреализует ее. Каждая вещь словесным наплывом куда-то отодвигается в сторону, сглаживается в другой вещи, и мир, оставаясь подробно описанным, магически исчезает по мере своего описания.

Приведу начало поэмы Джона Шейда из романа «Бледный огонь»:

Я тень, я свиристель, убитый влет
Подложной синью, взятой в переплет
Окна; комочек пепла, легкий прах,
Порхнувший в отраженных небесах¹.

У набоковского героя-поэта в какой-то мере даже стущаются стилевые особенности самого Набокова. «Я», самое достоверное, что у меня есть, определяется как тень, отброшенная уже не существующей птицей, которая была убита опять-таки мнимостью, подложной синью стекла. Реальность обнаруживает в себе двойную, тройную, бесконечно множимую иллюзию. Что может быть более невесомого и призрачного, чем прах, к тому же похожий на пепел, — но и здесь берется лишь комочек этого праха, тень тени, небытие небытия. И небо, в котором живет «я» после своей смерти, — само лишь стеклянное отражение. Можно было бы кристально ясными семиотическими минус-единицами — «ирреалиями» — исчислять меру набоковской призрачности. Подробности, по мере перечисления, не прибавляются к этому миру, а как будто вычитаются из него.

¹ Перевод с английского С. Ильина и А. Глебовской.

Что остается — отвечает сам Набоков: «мнимая перспектива, графический мираж, обольстительный своей призрачностью и пустынностью». Не страшный, как у Гоголя, своей мертвенностью, а «обольстительный своей призрачностью». Если гоголевская деталь *подчеркнута* и обведена в своей абсурдной, «торчащей» вещности (например, колесо в зачине «Мертвых душ»), то набоковская, напротив, *перечеркнута* — косым, стремительным жестом, вслед за которым отлетает в сторону, превращаясь в часть миража. Набоковский стиль — мягкий ластик, стирающий очертания предметов, чтобы определеннее выступила фактура отсутствующей реальности или чистого листа, на котором работает автор. Я бы сказал, что это стиль отслеживания, череда тающих следов-отражений, и чем дальше движется фраза в своей самостирающейся логике, тем полнее объем исчезающей вещи, покинутое и отслеженное ею пространство.

Последний пример:

...Косо лоснились полотна широких картин, полные грозových облаков, среди которых плавали в синих и розовых ризах нежные идолы религиозной живописи, и все это разрешалось внезапным волнением туманных завес... («Посещение музея»).

Полотна «косо лоснятся» (через это повторное «ос» смещается ось взгляда) и вместе с тем они полны грозových облаков, то есть размыты одновременно изнутри и снаружи, переходя в свет изображаемой облачности и лоск отраженного от них света. Реальность самого полотна теряется в этих двух встречных отсвечиваниях, а дальше за ней обнаруживается нечто еще более расплывчатое даже по сравнению с облаками — нежные идолы, плавающие в облачении нежного же цвета риз. Причем «все это разрешалось *внезапным волнением туманных завес*». Может быть, это не лучшая набоковская фраза, но одна из самых набоковских: все четыре слова означают примерно одно и то же: «внезапный» — наплыв во времени, «волнение» — в пространстве, «туманный» — в освещении, «завесы» — вещная ткань наплыва, и все это разные способы обозначить расплывание и стирание самой вещности.

Л. Толстой говорил, что в искусстве самое главное — это «чуть-чуть». Не потому ли Набоков воспринимается как образец и наставник чистого художества? Его редкостное, единственное в русской литературе чутье распространяется до крайних пределов

этого «чуть-чуть», которое призывает нас — волею самого слова, родственного «чутью» — *вчувствоваться* в то, чему предшествует, с чем сочетается: чуть-чуть запаха, чуть-чуть веяния, чуть-чуть присутствия в этом мире. Отсюда и подчеркнутая неприязнь Набокова не просто к идеологическим задачам, но вообще к крупноблочным конструкциям в искусстве: социальным, филантропическим, психоаналитическим, религиозно-миссионерским...

Литература, по Набокову, не должна брать на себя слишком много, ибо ее вечная любовь — малое и слабое, зыбкость мира, теряющего одну черту за другой по мере образного их воплощения и перечеркивания летящим, наклонным набоковским почерком. Всякая идея, как образец прямоты и однозначности, с высоты всеобщности озирает бытие — вот почему идеям не место в этом изнемогающем, клонящемся мире.

Набоков — гений исчезновений, не просто «гроссмейстер Набоков», как назвал его Джон Апдайк в своей известной статье, но великий мастер *эндшпиля*. В этом удивительная и незаменимая сопричастность Набокова русской культуре, которая есть по преимуществу культура конца, эсхатологии, прозрения в последнюю тайну и завершение всех вещей (из этой глубины всплывают темы: Набоков и Владимир Соловьев, Набоков и Бердяев, Набоков и Апокалипсис, Набоков и революция). Россия не часто удивляла мир открытиями, не часто полагала основание какой-то положительной новизне, на что сетовал в свое время Чаадаев. «...Ни одна полезная мысль не дала ростка на бесплодной почве нашей родины, ни одна великая истина не была выдвинута из нашей среды...»¹ Однако этот недостаток «оригинальности» (в буквальном смысле — начала, происхождения) не есть ли предпосылка иного искусства — приводить к финалу? Не умея начинать, Россия словно бы находила свое призвание в завершении тех начал, которые так или иначе полагались ей извне, от «варяг» и «греков». Все иноземное, попадая в Россию, постепенно сводится на нет и клонится к небытию, становится призрачным и пустынным. Сама природа умиляет здесь своей увядающей, *прощальной* красотой (пушкинской в набоковском смысле). Если взглянуть через набоковскую призму, то любая вещь в России — это прощание с вещью, цивилизация — прощание с цивилизацией, жизнь — прощание с жизнью. Это не означает: пустота, варварство или смерть, потому что противоположное

¹ Чаадаев П.Я. Избр. соч. и письма. М.: Правда, 1989. С. 32.

имеет свою определенность, «идентичность», столь противную дару Набокова. Но остановимся на этом прощании, которое долго смотрит бытию вслед, не отворачиваясь даже тогда, когда оно исчезает в набоковской вечерющей дымке. Ответ тем, кто считает Набокова слишком западным, недостаточно русским: где еще вещи так рассеиваются необратимо и призрачно, как в России, как она сама?

Набоковское — это искусство прощания. Поэтому теперь, когда мы, так и не начиная ничего нового, вновь в который раз бесконечно долго прощаемся со своим прошлым, Набоков подсказывает нам необходимые слова, переводящие развоплощение реальности в поэтическое измерение. «Все было как полагается: серый цвет, сон вещества, обеспредметившаяся предметность». Так написано в рассказе «Посещение музея». А бесконечным этим музеем, собранием засыпающих и все более потусторонних вещей, для набоковского героя, как известно, оказалась Россия.

ТАЙНА БЫТИЯ И НЕБЫТИЯ У ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

Согласно самым распространенным представлениям о природе бытия, Бог сотворил мир из ничего. Таково мировоззрение и Платона, и неоплатоников, и иудео-христианской, и мусульманской теологии. Но как именно нечто происходит из ничто — величайшая загадка. «Зачем и почему происходит эта эманация мира из единого Ничто, на это не может быть ответа, и не находим мы его и в учении Плотина...» — полагал философ С. Булгаков¹.

Литература в своей творческой дерзости порой предлагает такие решения мировых загадок, на которые не отваживается ни теология, ограниченная догматами веры, ни философия, подчиненная верховенству разума.

«Ничто внутри всего» — один из метафизических лейтмотивов Владимира Набокова, вступающего тем самым в переключку не только с западной философией и теологией, но и с традициями буддийской мысли, и с концепциями современной космологии.

1. Цепь отрицаний. Вездесущие «нетки»

Ближе всего Набоков подходит к этой теме в своем последнем произведении, созданном по-русски, — в рассказе «Ultima Thule»². В античных представлениях «Ultima Thule», «Последняя

¹ Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения // Булгаков С.Н. Соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1999. С. 149.

² Точнее, «Ultima Thule» — первая из двух глав романа «Solus Rex» (1939—1940), не законченного В. Набоковым. Автор пишет в предисловии к последующей английской публикации: «Быть может, закончи я эту книгу, читателям не пришлось бы гадать: шарлатан ли Фальтер? Подлинный ли он провидец? Или же он медиум, посредством которого умершая жена рассказчика пытается донести смутный абрис фразы, узнанной или не узнанной ее мужем». Ответа на эти вопросы мы никогда не узнаем. Однако тот факт, что В. Набоков опубликовал «Ultima Thule» как отдельный рассказ (в 1942 г.), дает нам право отнести к нему как к завершенному произведению.

Благодарю профессора Геннадия Александровича Барабтарло за глубокие замечания и советы, которыми я воспользовался при работе над этой главой.



Фула» — это край земли, полумифическая островная страна на самом севере Европы. В переносном смысле, это вообще предел мироздания, за который человеку не дано заглянуть.

Герой рассказа Фальтер, заурядный коммерсант, внезапно осенен разгадкой главной тайны мироздания. Открыв для себя нечто непостижимое, он издает душераздирающий крик — и как будто утрачивает все человеческие чувства, волю и интерес к существованию. Врач-психиатр, пришедший исцелить его от странного недуга, услышал суть открытия — и умер на месте от разрыва сердца.

О чем же догадался Фальтер? И можно ли, узнав его тайну, не только остаться в живых, но и сохранить чувства любви, веры, благоволения и даже еще больше утвердиться в них?

Если проследить логику нарочито запутанных объяснений, которые повествователь, художник Синеусов, выпытывает из Фальтера, то можно так сформулировать его открытие: мир состоит из множества конкретных вещей, и каждая из них может стать отправной точкой в понимании целого. Но в точке прибытия это Все превращается в Ничто. Мы живем в мире, которого нет, как нет и нас самих, — именно поэтому он и кажется нам существующим.

О том, что догадка Фальтера прямо относится к небытию, свидетельствует притча, которой он поясняет свое открытие:

...В стране честных людей у берега был пришвартован ялик, никому не принадлежавший; но никто не знал, что он никому не принадлежит; мнимая же его принадлежность кому-то делала его невидимым для всех. Я случайно в него сел.

Здесь реальность — принадлежность ялика кому-то — выступает всего лишь как переходный момент между двумя отрицаниями: ялик никому не принадлежит, и на него никто не обращает внимания. Фальтер случайно сел в ялик небытия и разгадал загадку двойного отрицания.

Еще один намек Фальтера на открывшуюся ему тайну:

Если вы ищете под стулом или под тенью стула и предмета там быть не может, потому что он просто в другом месте, то вопрос существования стула или тени стула не имеет ни малейшего отношения к игре. Сказать же, что, может быть, стул-то существует, но предмет не там, то же, что сказать, что, может быть, предмет-то там, но стула не существует, то есть вы опять попадаетесь в излюбленный человеческой мыслью круг.

В обеих этих притчах, хотя и предназначенных скорее скрыть, чем раскрыть тайну, прослеживается единая логика. Предмет определяется через его отсутствие, через разнообразные формы его небытия, непринадлежности, невидимости, ненаходимости. Если же предмет обнаруживается, то ценой исчезновения другого предмета. Мы думаем, что его нет там, где мы искали, тогда как отсутствует само место, где он должен был бы находиться. И «ялик», и «предмет» — это ирреалии, которые определяются только отрицательно, через то, что они «не». Важно даже не то, что говорит Фальтер, а как он пустословит, создавая картину мироздания, состоящую из переливающихся пустот, из «других мест», куда якобы перемещаются нужные вещи — и где их тоже невозможно найти.

Такие пустоты, не-явления, образованные негацией других явлений, можно назвать набоковским словечком «нетки». В «Приглашении на казнь» мать Цинцинната, Цецилия Ц., описывает не-вещи, которые в не-зеркале приобретали вид настоящих вещей:

...такие штуки, назывались «нетки», — и к ним полагалось, значит, особое зеркало, мало что кривое — абсолютно искаженное, ничего нельзя понять, провалы, путаница, все скользит в глазах, но его кривизна была неспроста, а как раз так пригнана... <...> [Б] было такое вот дикое зеркало и целая коллекция разных неток, то есть абсолютно нелепых предметов: всякие такие бесформенные, пестрые, в дырках, в пятнах, рябые, шишковатые штуки, вроде каких-то ископаемых, — но зеркало, которое обыкновенные предметы абсолютно искажало, теперь, значит, получало настоящую пищу, то есть, когда вы такой непонятный и уродливый предмет ставили так, что он отражался в непонятном и уродливом зеркале, получалось замечательно; нет на нет давало да, все восстанавливалось, все было хорошо, — и вот из бесформенной пестряди получался в зеркале чудный стройный образ: цветы, корабль, фигура, какой-нибудь пейзаж.

Нетка в зеркале-коверкале выглядит как полноценная вещь, но это лишь взаимоналожение двух отрицаний, которые дают плюс. «Нет на нет давало да». И, однако, трудно за каждым из таких «да» не увидеть составляющих его «нет», т.е. бесконечно множющихся «неток», из которых создаются все воспринимаемые нами предметы — и мы сами. Во всем сущем есть только совокупность взаимных отрицаний: именно множество «нетостей», отрицаний и скрепляет всё вместе. Каждая вещь есть лишь способ отношения

одного «не» к другому. Таков бесконечно множимый мир призраков, которые реальны друг для друга, но в своей общемировой сумме образуют ноль.

Не удивительно, если наш всемир, эта расширяющаяся вселенная, внутри которой много планет, звезд, галактик, метагалактик, тоже окажется не существующей как целое. В физике известна теория академика М.А. Маркова, согласно которой «из-за большого гравитационного дефекта масс полная масса замкнутой вселенной равна нулю»¹. Дефект массы образуется гравитационными взаимодействиями внутри вселенной, силами притяжения и отталкивания, которые расширяют вселенную изнутри и одновременно сводят ее совокупную массу к нулю для стороннего наблюдателя. Наша вселенная, если она замкнута, в целом представляет собой ничто, а если полузамкнута, то имеет размер элементарной частицы. И наоборот, известные нам элементарные частицы могут внутри себя представлять целые вселенные, со скоплениями галактик, звездами, черными дырами и т.д. Вселенная представляется несуществующей или ничтожно малой внешнему наблюдателю, каким и становится герой набоковского рассказа в момент своего прозрения: посторонним и даже как будто потусторонним всему сущему.

Послушаем Фальтера:

Логические рассуждения очень удобны при небольших расстояниях, как пути мысленного сообщения, но круглота земли, увы, отражена и в логике: при идеально последовательном продвижении мысли вы вернетесь к отправной точке... с сознанием гениальной простоты, с приятнейшим чувством, что обняли истину, между тем как обняли лишь самого себя. Зачем же пускаться в путь?

Некое положительное движение, приобретение знания, смысла, цели, осуществимо лишь на ограниченном участке бытия (цивилизации, языка), но когда совершишь полный круг и вернешься в исходную точку, то полнота объятости истины обращается в ничто.

2. «Серия откидываемых крышек»

Прозрение Фальтера простирается абсолютно на все сущее, и даже такое понятие, как Бог, не имеет никаких привилегий

¹ Марков М.А. О природе материи. М.: Наука, 1976. С. 142.

в открывшейся ему картине мира. Причем Фальтеру безразлично, откуда начинать рассуждение, какие пути ведут к открытию тайны:

Что же вы скажете об истине, которая заключает в себе объяснение и доказательство всех возможных мысленных утверждений? <...> Как я могу вам ответить, есть ли Бог, когда речь, может быть, идет о сладком горошке или футбольных флажках? Вы не там и не так ищете, шер мосье, вот все, что я могу вам ответить. <...> Посредством цветистости слога и грамматического трюка вы просто гримируете ожидаемое вами отрицание под ожидаемое «да». Я сейчас только отрицаю.

Поскольку речь идет об отрицаниях, их цепь может начинаться с чего угодно. Начнем, как предлагает Фальтер, не с Бога, а со *сладкого горошка*, пусть это будет первосутью, первоначалом вселенной. Если существует *сладкое*, то, очевидно, по контрасту с ним должно быть и горькое, иначе понятие сладкого будет лишено определенности. В свою очередь, горькому кладется предел (и придается дальнейшая определенность) соленым, а соленому — кислым. Но вкус — лишь одно из чувств, и предел ему очерчивается соотношенностью с запахами, звуками, цветами. Так во вселенную привносится все богатство чувственно воспринимаемого мира.

Второй элемент первосути — *горошек*. Он определяется отношением к другим растениям семейства бобовых: фасоли, сое, клеверу, акации... В свою очередь семейство бобовых определяется своими отличиями от других семейств: злаков, зонтичных, гиацинтовых, лавровых, ореховых... Далее, растения определяются в отношении минералов и животных, животные — в отношении человека... По отношению к человеку таким «не» выступают духи, ангелы и наконец Бог, как самое чистое из апофатических представлений, не имеющих облика и проявления, «сверх-НЕ».

Конечно, можно начать построение вселенной и с Бога — и далее определяющим его отрицанием положить начало всему, что не Он, следуя при этом уже не по восходящей, а по ниспадающей: вселенная, земля, человек, животные... дойдя в конце концов и до сладкого горошка. Для Фальтера все равно, чем начать и чем закончить, потому что Целое, которое мы таким образом получаем, состоит только из отрицаний. НЕ правит миром. Чтобы сладкий горошек мог быть тем, что он есть, во вселенной должно быть и все то, что НЕ есть сладкий горошек, т.е. *несладкое* и *негороховое* во всем разнообразии своих множащихся «не», отрицаний, отличий,

инополаганий. Вселенная есть не что иное, как эта совокупность негаций, причем на каждый позитив приходится неисчислимое множество негативов. «Не» всегда бесконечно преобладает в структуре мироздания. На один горошек приходится неисчислимое множество не-горошков, и сам горошек определяется как бесконечная совокупность отрицаний того, чем он не является.

Кажется, что единственно положительным моментом во всем этом мирообразовании является первая точка выхода из небытия. От нее идет цепная реакция: не-А, не-не-А и т.д. По-видимому, так и произошло в начале нашего мира, которое физика описывает как «Большой взрыв», а Библия — «В начале сотворил Бог небо и землю». Отсюда пошло разделение всех форм и разновидностей бытия: света и тьмы, дня и ночи, воды и суши, растений и животных, мужчины и женщины, древа жизни и древа познания добра и зла и т.д. Это А, первое *не-ничто*, от которого начало быть все, именуется «Высшим Началом», «Первопричиной», «Сверхпричиной», «Творцом», «Логосом», «Первословом», «Альфой», «Абсолютом» и т.д. Согласно Библии, первая трещина в небытии прошла между небом и землею. Первоначалом в мифах разных народов являются вода, гора, огонь, вулкан, землетрясение... В этой же роли может выступать различие между горошком и фасолью, между сладким и горьким, круглым и продолговатым, углом и прямой. Как только положено начало цепной реакции «нетостей» (земля — не небо, вода — не суша, круг — не квадрат), эта реакция может сразу или постепенно, но с той же неизбежностью, охватить все бытие в целом. Когда костяшки домино стоят друг за другом и образуют сколь угодно большую, но при этом замкнутую, круговую систему, то, какую бы из них мы ни толкнули первой, падают все остальные. Всё есть Ничто, и, находясь внутри Всего, как его малая часть, мы тем не менее не можем не чувствовать его тревожную небытийность, которая распространяется на нас самих. «Я» есть не-ты, не-он, не-они... Но и все они суть не-я. Такова «серия откидываемых крышек», как называл Фальтер свою разгадку «Всего».

3. Физический вакуум и буддистская нирвана

Фальтеровская «безумная» теория переключается с представлением современной физики о вакууме, лежащем в основании всего мира материальных явлений. «Своеобразные и неожиданные свойства квантового вакуума определили его ведущую роль

в фундаментальной физике середины 1970-х гг. С тех пор его значение все более возрастало и расширялось», — отмечает Джон Бэрроу в книге с характерным названием «Книга Ничто: Вакуумы, пустоты и новейшие идеи о происхождении вселенной»¹.

Важнейшее свойство вакуума — его неустойчивость, которая и делает возможным возникновение субстанции «из ничего». Хотя само по себе пространство вакуума лишено материи, но в нем постоянно рождаются и исчезают виртуальные, т.е. принципиально ненаблюдаемые частицы. Неустойчивый вакуум (*unstable vacuum*) способен даже порождать целые вселенные — по известной концепции, так произошел «Большой взрыв». Если Бог сотворил Вселенную из ничего, то этот «материал» все еще ощутим в ее основе. Говорят еще о флуктуации вакуума, т.е. случайных и временных отклонениях от нулевого значения всех содержащихся в нем физических величин. Отсюда физическое понятие «вакуумной пены», т.е. множества пузырей, как бы вскипающих (флуктуирующих) на поверхности вакуума. Из этих квантовых вздутий, по мере их растяжения, «инфляции», непрерывно рождаются вселенные, и одна из них — наша². По словам американского физика Эдварда Трайона, «Наша вселенная есть флуктуация вакуума... Спонтанное, темпоральное возникновение частиц из вакуума называется “вакуумной флуктуацией” — это стандартное понятие в квантовой теории поля»³. «Это вакуумные флуктуации в конечном счете ведут к собиранию вещества в галактики и звезды, вокруг которых могут формироваться планеты и зародиться жизнь», — поясняет Джон Бэрроу, парадоксально заключая: «Без вакуума книга жизни состояла бы из пустых страниц»⁴.

¹ *Barrow J.* The Book of Nothing: Vacuums, Voids and the Latest Ideas about the Origins of the Universe. N.Y.: Pantheon Books, 2000. P. 230.

² По версии американского физика Андрея Линде, одного из создателей инфляционной теории космоса, процесс рождения вселенных из первичной вакуумной пены хаотичен и бесконечен, т.е. никогда не прекращается. Некоторые квантовые пузырьки растягиваются до размеров вселенных, вмещая в себя скопления галактик; некоторые аннигилируются, «лопаются» в момент рождения и возвращаются в вакуум. — http://wsyachina.narod.ru/astronomy/universe_5.html. См. также работу Л.М. Гиндилиса «Космология и мировоззрение» — http://svitk.ru/004_book_book/12b/2614_gindilis-kosmologiya.php.

³ *Tryon E.P.* Is the Universe a Vacuum Fluctuation? in *Modern Cosmology and Philosophy*, ed. John Leslie. Amherst, N.Y.: Prometheus Books, 1998. P. 222.

⁴ *Barrow J.*, op. cit. P. 245.

Но как нестабильность вакуума соотносится с его природой — пустотой, небытием? Если вакуум есть отсутствие частиц, то неустойчивость вакуума есть временное *отсутствие самого отсутствия*. Значит, в основе и вакуума, и его неустойчивости лежит некое общее «не», которое и объясняет возникновение чего-то из ничего, частиц из вакуума. Вакуум как бы *вакуумит* себя, пустота самоопустошается, ничто себя *ничтожит*, образуя нечто от себя отличное, а в конечном итоге и целую расширяющуюся вселенную. Поскольку в вакууме нет ничего, кроме ничего, то «не» обращается на себя, а тем самым и производит нечто, как минус на минус дает плюс. Здесь уместно процитировать Семена Франка: «...это 'не' направлено здесь *на само (не)*. В этом и заключается поистине безграничная сила отрицания, что оно сохраняет силу, даже *направляясь на само себя*, на начало, его конституирующее»¹.

Из этого самоотрицания «не» возникают все конкретные предметы и отношения, бытие которых можно определить как двойное небытие, не-небытие. Интересная параллель — математическое отношение ноля к самому себе. По правилам арифметики деление на ноль запрещено, но исключение делается для деления на ноль самого ноля. Значение операции $0:0$ считается «неопределенным», и такая задача имеет бесконечное множество решений, т.е. результатом являются все действительные числа². Точно так же результатом отношения ничто к самому себе может считаться все множество существующих вещей.

Ничто бесконечно делимо и может образовывать внутри себя сложнейшие структуры, оставаясь при этом ничем. Именно такое бытийно расслабленное состояние мира мы наблюдаем и вокруг себя, и в самих себе. Вместо красоты — *не-красота*. Вместо добра — *не-доброе*. Вместо любви — *не-любовь*. Ничто не обладает полнотой реальности, скорее, это «неустойчивая нереальность». По словам С.Н. Булгакова, «все одновременно есть и не есть, начинается и кончается, возникает в небытии и погружается в него

¹ Франк С. Непостижимое, гл. IV — <http://philosophy.ru/library/frank/01/6.html>. Франк имеет в виду, что «непостижимое» — это утвердительное понятие, оно содержит в себе двойное отрицание, поскольку само познание, «постижение» оперирует различающими отрицаниями: «это не есть то».

² См.: Выгодский М.Я. Справочник по элементарной математике. М.: Наука, 1966. С. 83. То же самое можно показать иначе. Известно, что при делении ноля на любое число получается ноль. Отсюда следует, что при делении ноля на ноль получается любое число.

же, *бывает*»¹. Эта онтологическая расслабленность, неопределенность, «ни то ни се», «шаткость-валкость» мироздания является признаком его возникновения из ничего.

Это хорошо согласуется с картиной мира в буддизме. По словам выдающегося буддолога Ф.И. Щербатского,

Элементы бытия... исчезают, как только появляются, для того, чтобы за ними последовало в следующий момент другое моментальное существование. <...> Исчезновение — сама сущность существования; то, что не исчезает, и не существует. <...> Картина мира, которая явилась духовному взору Будды, представляла, таким образом, бесконечное число отдельных мимолетных сущностей, находящихся в состоянии безначального волнения, но постепенно направляющихся к успокоению и к абсолютному уничтожению всего живого, когда его элементы приведены один за другим к полному покою. Этот идеал получил множество наименований, среди которых нирвана было наиболее подходящим для выражения (понятия) уничтожения².

Тут есть обо что споткнуться, как внезапно спотыкается Фальтер на своем ровном жизненном пути. «Falter» по-английски, собственно, и означает «споткнуться, заколебаться, пошатнуться»³. Если Будда — пробудившийся, то Фальтер — споткнувшийся. Будда постиг иллюзорность мира и путь освобождения от привязанностей и страданий, путь к нирване. Фальтер не идет так далеко, он только спотыкается об иллюзорность мира и открывает тайну «не». Или можно сказать, что уже в этом мире он постиг вульгарно-эзотерическую, абортированную форму нирваны, из которой выпал обратно в бытие. Вот почему из него как будто изъяли скелет и душу, и «никаких человеческих чувств, практикуемых в земном быту, от него не дождешься».

¹ Булгаков С.Н., цит. соч. С. 173.

² Щербатской Ф.И. Центральная концепция буддизма и значение термина «дхарма» // Ф.И. Щербатской. Избранные труды по буддизму. М.: Наука, 1988. С. 141—142, 202.

³ По-немецки Фальтер (Falter) — «бабочка», и здесь можно увидеть намек на метаморфозу героя, как бы прозревшего и обретшего новую жизнь, подобно бабочке в чреде перевоплощений. Но английский подтекст этого имени тоже подлежит учету. По сути, эти две интерпретации не противоречат друг другу. В английском есть словосочетание «faltering butterfly» (бабочка в прерывистом полете).

Мы, проходящие существа, подсознательно догадываемся о своей «нетости». Когда же это смутное сознание вдруг полностью проясняется, тогда-то и раздается тот душераздирающий крик, который потряс ночную тишину маленького отеля, где остановился Фальтер. Заметим, что пришел он туда, «проведя гигиенический вечер в небольшом женском общежитии на Бульваре Взаимности», «с ясной головой и легкими чреслами». Такое опустошение физического бытия, прекращение «воли к размножению» очистило его ум и вдруг ясно представило ему ту истину, что бытие есть мнимость, что его, Фальтера, нет в том смысле, в каком он раньше воспринимал себя сущим. К этому, вероятно, добавилось и недавно полученное «известие о смерти единоутробной сестры, образ которой давно увял в памяти».

Неудивительно, что и первого, кому Фальтер доверил эту тайну, жизнерадостного и любознательного врача, постигает та же участь — мгновенная смерть. Поэтому Фальтер отказывается прямо отвечать на вопросы Синеусова и играет с ним в кошки-мышки, то слегка приоткрывая, то пряча свою тайну.

4. Тайна посмертия

Фальтер подчеркивает, что вопрос о существовании или несуществовании Бога не имеет отношения к его открытию, но оно таково, что «заключает в себе объяснение и доказательство всех возможных мысленных утверждений» и «всякая мысль о его прикладном значении уже сама по себе переходит во всю серию откидываемых крышек». Речь идет о некоем универсальном отношении, которое связывает и здешний мир с загробным. Об этом расспрашивает его художник Синеусов, желающий узнать о судьбе своей умершей жены: есть ли там хоть «что-то» или там «ничего нет»? Есть две противоположные позиции в отношении загробного мира. Либо он существует — и мы сможем вновь обрести в нем любимых и близких. Либо не существует — и тогда любимые и близкие, ушедшие из этой жизни, обретаются только в нас, в нашей памяти. Синеусов мечется между этими двумя предположениями, ему хочется верить в инобытие своей умершей жены, но он готов допустить, что он сам — ее последнее бытие в этом мире. Истина же, которую приоткрывает ему Фальтер, но которую Синеусов не способен постичь, состоит в том, что между этими двумя гипотезами нет никакой разницы. Смерть ничего не

меняет. Но вовсе не потому, что там, за гробом, есть вечное бытие. А потому, что и здесь, в этом мире, бытие исполнено мнимости. Есть только небытие, населенное призраками бытия, и если эти призраки переходят из одного мира в другой, то это не меняет их сущности, а, напротив, подтверждает их призрачность.

То, что эти миры проницаемы друг для друга, подтверждается тем, что Фальтер повторяет художнику те слова, которые перед смертью, наедине, говорила ему жена и которые не могли быть известны никому другому:

...(ты уже не вставала с постели и не могла говорить, но писала мне цветным мелком на грифельной дощечке смешные вещи вроде того, что больше всего в жизни ты любишь «стихи, полевые цветы и иностранные деньги»)...

Это Синеусов, обращаясь мысленно к жене, вспоминает последние дни, проведенные с нею; скобки подчеркивают неважность, случайность этого осколка памяти, который Фальтер впоследствии вставляет в оправу своего всезнания, открытия «всего». Он говорит Синеусову:

Можно верить в поэзию полевого цветка или в силу денег, но ни то, ни другое не предопределяет веры в гомеопатию или в необходимость истреблять антилоп на островках озера Виктория Ньянджи...

Тоже мимоходом, как бы в уступительном придаточном предложении, Фальтер приоткрывает свое знание того, что говорила Синеусову жена перед смертью. «Стихи, полевые цветы и иностранные деньги» — «поэзия полевого цветка или сила денег».

Но откуда он это знает? Побывал ли он в ином мире и «выведал» это от обитательницы загробья? Или все эти три предмета входят в «серию откидываемых крышек», т.е. открываются тем же самым ключом, который подходит ко всему? В самом деле, стихи и полевые цветы связаны банальной «поэтической» ассоциацией, а иностранные деньги дважды им обоим противопоставлены, потому что деньги сами по себе — антипоэзия, а иностранность делает их менее практическими и сближает с поэзией, вносит признак незаинтересованности как кантовского критерия красоты. Тут выстраивается ряд тройных отрицаний: не — не — не. Культура высокая (поэзия) — природа (полевые цветы) — культура низкая

(деньги) — культура высокая (иностранность). Или: поэзия знаков (стихи) — поэзия природы (полевые цветы) — проза знаков (деньги) — поэзия этой прозы (иностранность).

Синеусов не понял Фальтера, не уловил даже прямой подсказки — повторения слов жены. Поэтому он представляет отношения двух миров с банальностью агностика или атеиста — пока он жив, в нем и через него жива его умершая жена:

Страшнее всего мысль, что, поскольку ты отныне сияешь во мне, я должен беречь свою жизнь. Мой бранный состав единственный, быть может, залог твоего идеального бытия: когда я скончаюсь, оно окончится тоже. Увы, я обречен с нищей страстью пользоваться земной природой, чтобы себе самому договорить тебя и затем положить на свое же многоточие...

Фальтер же, видимо, полагает, что потустороннее бытие не менее реально, чем здешнее, но лишь потому, что здешнее столь же ирреально, как и загробное; и потому два эти не-бытия сообщаются, как два сосуда.

...Узнав то, что я узнал, — если можно это назвать узнаванием, — я получил ключ решительно ко всем дверям и шкатулкам в мире, только незачем мне употреблять его, раз всякая мысль об его прикладном значении уже сама по себе переходит во всю серию откидываемых крышек.

«Откидывающиеся крышки» в рассказе Набокова — это серия отрицаний, обнажающих тайну бытия как множественного небытия. Пока шкатулки закрыты, нам представляется, что именно в них бытие сохраняет свою тайну. Но вот крышки откидываются, и выясняется, что в этих шкатулках ничего нет, точнее, есть наиболее загадочное из всего: само ничто.

АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ МЕЖДУ НЕБЫТИЕМ И ВОСКРЕСЕНИЕМ

Художественная философия Андрея Платонова здесь рассматривается на фоне его сопоставления с двумя мыслителями: соотечественником Н.Ф. Федоровым и современником М. Хайдеггером. Вопреки распространенному мнению, что А. Платонов был «федоровцем», продолжателем воскресительного проекта «Общего дела», есть более глубокие основания сблизить его с хайдеггеровской экзистенциальной онтологией бытия и ничто. Дело, конечно, не в том, что Платонов был «хайдеггерианцем»; с таким же правом можно было бы охарактеризовать Хайдеггера как «платоновца». Главные их труды — «Чевенгур» (1927—1928) и «Бытие и время» (1927) — создавались практически одновременно, при том, что и писатель, и мыслитель до конца жизни оставались в полном неведении друг о друге. Именно отсутствие каких бы то ни было взаимовлияний делает особенно знаменательной их встречу в пространстве художественно-философского двуязычия и русско-немецкого культурного диалога.

Разумеется, задача не в том, чтобы перевести А. Платонова на язык хайдеггеровской философии или перевести М. Хайдеггера на язык платоновской прозы, а в том, чтобы обнаружить общность их творческих интуиций, созревших в европейской культуре второй половины 1920-х гг. Такая постановка вопроса тем более уместна, что из всех русских писателей XX века Платонов наиболее метафизичен по своим художественным устремлениям, и точно так же из всех немецких мыслителей XX века М. Хайдеггер наиболее поэтичен и лингвоцентричен по смыслу своего философского творчества.

1. Русская литература и немецкая философия

Взаимное притяжение между немецкой философией и русской литературой установилось еще в XIX веке. Это обусловлено тем, что две нации, открывающие друг для друга пути в неведомый и запредельный мир (немцы для русских — в Европу, русские для немцев — в Азию), по-разному выразили себя: немцы

преимущественно в философии, русские — в литературе. Двухсотлетие немецкой философии от Канта до Хайдеггера — столь же решающее в судьбах и самоопределении немецкой культуры, как столетие от Пушкина до Платонова — для русской. Воздействие умозрительного мышления на всю немецкую культуру сказалось в том, что там даже литература — от Гете до Т. Манна и Г. Гессе — насквозь философична, тогда как в России даже философия насквозь литературна и выступала чаще всего в форме эссеистики и критики (от славянофилов до Розанова и Шестова). Обобщенно-понятийное и стихийно-образное начала, преобладающие в сознании этих народов, определили их преимущественный вклад в разные области творчества.

Как же воздействовали друг на друга немецкая философия и русская литература в XIX веке? Где их основные точки притяжения и отталкивания? Для немецкой философии, от Канта и до Хайдеггера, решающим является вопрос о соотношении бытия и мышления. Кант четко разделил эти сферы, упразднил их наивную, докритическую слиянность и очертил срединную область теории познания, эпистемологии, посредничающей между онтологией — наукой о бытии, и психологией — наукой о душе. Послекантовская философия, исходя из этого разделения, пыталась всячески его преодолеть, сводя кантовскую дуалистическую систему к монизму определенного типа — единству бытия или единству мышления. Две крайние точки в этом процессе представляют Гегель и Ницше: для первого все бытие в своем развертывании есть не что иное, как воплощение саморазвивающейся Абсолютной Идеи, тогда как для Ницше, напротив, все мышление, как логическое, так и моральное, включено в сферу жизненного самоутверждения, как орудие бытийной воли к господству.

Есть и в русской литературе XIX века свой главный вопрос, над которым бьется мысль от Пушкина до Толстого. Это — вопрос о личности и народе, или о «себе и других». Впервые этот вопрос поставлен Пушкининым, который в русской литературе сыграл едва ли не ту же основополагающую роль, что и Кант — в немецкой философии. Пушкин разграничил две правды — личности и истории, человека и государства, утверждая неоспоримость каждой из них в ее собственной сфере. Весь пафос «Медного всадника» и «Капитанской дочки» — в сосуществовании и несводимости этих двух правд: Петра и Евгения, Пугачева и Гринева. До Пушкина вся русская литература носила как бы докритический, дорефлективный

характер, с просветительской наивностью отождествляя задачи личности и законы общества. Вместо личности и народа у Ломоносова, Державина, Фонвизина действуют гражданин и государство, естественно совпадающие в своих разумно-просвещенных посылках и целях. Правда, у Радищева уже выдвигается категория народа, а у Карамзина — категория личности, но они все еще явно не разделены и не противопоставлены, в их соотношенности нет проблемы, они существуют каждая в себе и для себя.

Пушкин так же лишил русскую литературу ее докритической невинности и просветительского благодушия, как Кант — немецкую философию. Показательно, что и Кант, и Пушкин вышли из традиций французского Просвещения (Кант более из Руссо, Пушкин — из Вольтера), преодолевая оптимистические иллюзии и рационалистический догматизм этого наследия и становясь благодаря этому духовными зачинателями культуры XIX века. Оба глубоко пережили опыт французской революции, воплотившей философско-литературные заветы Просвещения и тем самым навсегда разоблачившей и отвергнувшей их. Именно французская революция раскрыла роковое несовпадение и несовместимость запросов личности и целей общества, причем двойным образом: принеся личность в кровавую жертву обществу (Робеспьер) и небывало возвысив личность над обществом (Наполеон). Робеспьер — отрицательный урок революционного Просвещения, Наполеон — краеугольный камень новой романтической и империалистической доктрины. Можно сказать, что французская революция, в лице Робеспьера и Наполеона, нанесла такой же удар по дорефлексивной, догматически-наивной *политике*, как Кант — по догматической *философии* в Германии, а Пушкин — по догматической *литературе* в России. Там, где раньше мыслилась Гармония, предстала Антиномия. Знаменитые кантовские антиномии (например, всеобщей причинности и неустранимой свободы) — лишь философская разновидность того антиномизма, который выявился и в политике (наибольшая «революционная» свобода ведет к наибольшему деспотизму).

Французская политика, немецкая философия, русская литература — каждая нация, сообразно со своими склонностями и пристрастиями, при вступлении в XIX веке перешла рубеж, отделяющий критическую эпоху от докритической, рефлексия от наивности. Неререфлексивное, саморазумеющееся тождество индивида и социума, мышления и бытия, личности и народа было

расколото, и из точки раскола, для уже сознательного его преодоления, и произошли величайшие усилия русской литературы и немецкой философии.

2. Небытие внутри бытия

Далее мы коснемся важнейшего для двух национальных традиций этапа, когда, испытав свою расколотость с бытием, мысль ищет возврата в лоно бытия, полагая себе способом его самораскрытия. Здесь вырастают перед нами две фигуры, М. Хайдеггера и А. Платонова, столь же конгениальные и соотносимые в своих национально-культурных контекстах, как Кант и Пушкин.

Мышление Хайдеггера открывает небытие человеческому вопрошанию. Ничто есть просвет, который позволяет приоткрыться сущему.

Только потому, что в основании человеческого бытия приоткрывается ничто, отчуждающая странность сущего способна захватить нас в полной мере. Только когда нас теснит отчуждающая странность сущего, она пробуждает в нас и привлекает к себе удивление. Только на основе удивления — т.е. открытости Ничто — возникает вопрос «почему?» Только благодаря возможности этого «почему?» как такового мы способны спрашивать целенаправленным образом об основаниях и обосновывать. <...> Вопрос о Ничто на самих — спрашивающих — ставит под вопрос. Он — метафизический. <...> Выход за пределы сущего совершается в самой основе нашего бытия. Но такой выход и есть метафизика в собственном смысле слова¹.

Проза Андрея Платонова глубоко метафизична именно в этом хайдеггеровском смысле слова. Томящая странность сущего, вызывающая удивление и вопрошание, покоится у него на чувстве Ничто. Вот один из главных платоновских метафизиков — проstonародный любомудр Вощев в «Котловане»:

До самого вечера молча ходил Вощев по городу, словно в ожидании, когда мир станет общеизвестен. Однако ему по-прежнему было неясно на свете, и он ощущал в темноте своего тела тихое место, где ничего не было, но ничто ничему не препятствовало

¹ Хайдеггер М. Что такое метафизика? // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 26.

начинаться. Как заочно живущий, Воцев гулял мимо людей, чувствуя нарастающую силу горящего ума...

Каждый мыслящий человек у Платонова бережно несет внутри себя это «тихое место, где ничего не было», но из которого исходит удивление миру и вопрошание обо всем, что есть. Только в случае утраты этого драгоценного Ничто мир становится «общеизвестным», а человек — усредненным, «одним из», частью «всемства», безликого и безымянного людского множества (хайдеггеровское *Man*). Но Воцеву, в отличие от *Man*, по-прежнему остается «неясно на свете», он «живет заочно», как бы со стороны наблюдая свою жизнь, и гуляет «мимо» людей, не становясь одним из них. У Платонова есть даже особый художественный термин для этого «заочно живущего» наблюдателя в человеке — «евнух души».

Но в человеке еще живет маленький зритель — он не участвует ни в поступках, ни в страдании — он всегда хладнокровен и одинаков. Его служба — это видеть и быть свидетелем, но он без права голоса в жизни человека и неизвестно, зачем он одиноко существует. Этот угол сознания человека день и ночь освещен, как комната швейцара в большом доме. Круглые сутки сидит этот бодрствующий швейцар в подвезде человека, знает всех жителей своего дома, но ни один житель не советуется со швейцаром о своих делах. Жители входят и выходят, а зритель-швейцар провожает их глазами. <...> Он существовал как бы мертвым братом человека <...> Это евнух души человека («Чевенгур»).

Внутри человека Ничто существует как его «мертвый брат», а вовне — прежде всего как смерть. У Платонова она ощутима даже там, где о ней не идет речь, — в виде какой-то безнадежности и тоски, пронизывающей всю живую тварь, обреченную на умирание. Именно благодаря этому всеобъемлющему чувству смертности проза Платонова и становится метафизической, в том смысле, в каком метафизика означает выход за пределы сущего, в его физической данности.

Следовательно, отношение Платонова к смерти, к Ничто нельзя толковать как целиком отрицательное. Ничто *нельзя* преодолеть и уничтожить, ибо оно, по выражению Хайдеггера, само есть «ничтожащее»; но его и *не следует* уничтожать, поскольку оно заключает в себе возможность удивленного и благодарственного отношения к сущему. По Хайдеггеру, Ничто есть та «разверзтость»

и «просквоженность» бытия, из которой оно выступает и как философское вопрошание, и как художественное творение, и как всякое смысловое человеческое отношение к сущему. Без Ничто мы не знали бы и не созерцали бы сущего, а лишь пребывали бы в нем.

3. Между М. Хайдеггером и Н. Федоровым

В этом внимании к смыслопорождению сущего из тайны Ничто А. Платонов ближе к М. Хайдеггеру, чем к Н. Федорову, сознательным последователем которого его иногда представляют. Было бы неверно сводить платоновское размышление о смерти, точнее из смерти (ибо Ничто есть не предмет, а исток такого мышления) к тому пафосу всеобщего воскрешения, которым проникнута философия Н. Федорова.

В своих исследованиях о Платонове философ Светлана Семенова, главный современный истолкователь и продолжатель федоровских идей, ищет доказательств зависимости и даже ученичества Платонова у Федорова. Будто природный мир у Платонова скучен и тосклив оттого, что его неумолимо пожирает смерть — и только высвобождение из лап этого хищника, которое несет грядущая техника, спасительно для человечества, ибо раскрывает перспективу всеобщего воскрешения.

Только эта будущая победа может искупить все. Иначе для чего вся техническая мощь, все чудеса покорения звездных бездн? <...> Неприятие ситуации «сиротства», порождаемой смертью, чаяние будущей встречи, работа над преображением страждущего природного мира в новый, бессмертный статус бытия — главные раскрытия его (Платонова. — М.Э.) «идеи жизни»¹.

Отчасти это верно рисует Платонова, особенно в его ранних и публицистических вещах, где техника, действительно, выступает, в противоположность органике, как «прекрасный новый мир», призывающий человека овладеть силами смертной и мертвящей природы. Но это гораздо более верно по отношению, скажем, к В. Маяковскому, для которого природа — «неусовершенствованная вещь», а человек по своему призванию — инженер и конструктор, борец и создатель. Поэтому и видится Маяковскому в конце поэмы

¹ Семенова С. Преодоление трагедии. «Вечные вопросы» литературы. М.: Сов. писатель, 1989. С. 339, 374.

«Про это»: «рассиявшись, высится веками мастерская человеческих воскрешений», в которой будущий химик воскрешает самого Маяковского. Можно сказать, что Маяковский огрубил и сузил Федорова, сведя его метафизическую и этическую задачу — победы над смертью — к научно-технической задаче достижения земного бессмертия. Но дело в том, что победа над смертью и у самого Федорова означает именно возвращение к этой жизни: воскрешение отцы становятся в ряды воскресителей-сынов, пополняя всеобщую трудовую армию человечества в его битве со смертной природой. Религиозная надежда на воскресение Федорова лишается своей глубины, проецируясь в плоскость физического делания. Ничто, или смерть, перестает быть истоком и превращается в предмет, поддающийся техническим операциям. Можно саркастически представить себе отлетевшую душу, которой вольно гуляется в райских садах под пение ангелов, — и вдруг рвением благонравного потомка она выдергивается из этого благолепия, чтобы воскреснуть бородатым предком, возделывающим землю в поте лица своего.

Лишенная своей смертной глубины, жизнь лишается и своего творческого начала, превращаясь в хранилище, склад, грандиозный музей, где сберегаются останки мертвецов вплоть до их полного воскрешения руками потомков. Глубина и непредсказуемость творчества возможна только там, где есть глубина и необратимость исчезновения. Благородная по нравственному порыву, но леденящая по практическим последствиям федоровская утопия, проповедующая воскрешение мертвых, показывает нам мир живых превращенным в кладбище-музей. Мысль увековечить человека в его собственной плоти по сути столь же одномерна (хотя и фантастически-утопична), как и атеистическое представление о бессмертии человека в его делах («...чтобы, умирая, воплотиться в пароходы, строчки и другие долгие дела» — В. Маяковский, «Товарищу Нетте — пароходу и человеку»).

Федоровский проект в совершенном своем исполнении не допускает инобытия, независимого от воли человека. «Когда все изменения в мире будут определяться разумной волею, когда все условия, от коих зависит человек, сделаются его орудиями, органами, тогда он будет свободен, т.е. проект воскрешения есть и проект освобождения»¹. Это «освобождение», однако, достигается у Федорова очень дорогой ценой — прикреплением человека

¹ «Вопрос о братстве...», ч. 4 // Федоров Н.Ф. Соч. М.: Мысль, 1982. С. 29.

к земле, отказом от миров иных, связь с которыми только и делает человека свободным от этого мира. К утопии Федорова можно применить слова О. Манделштама о русской революции: «десяти небес нам стоила земля» («Сумерки свободы», 1918). Овладение землей, ее трудовое и социальное завоевание стоило нам отказа от десяти небес, т.е. духовных исканий и обретений. Мир земли общественно активен и технически вооружен, но лишен тайны и чувства запредельного.

Уместно привести здесь слова старца Зосимы у Достоевского: «Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение связи нашей с миром иным, с миром горным и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных. <...> Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и взросло все, что могло взойти, но возвращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным...» Если вспомнить евангельский эпиграф к «Братьям Карамазовым», ключ ко всему роману, то становится ясным, что сад этот может взойти только из семян, павших и умирающих в земле. «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин, 12: 24). Только умершее семя может приносить плоды. Именно поэтому корни наших мыслей чувств в мирах иных: страдание и умирание в одном дает всходы в другом. Таков, в простейшей своей сути, ответ романа «Братья Карамазовы» на вопрос бунтаря Ивана: почему страдают и гибнут невинные? Вопрос этот останется безответен, если не допустить существования иных миров, где всходит посеянное в этом мире. В признании глубинного значения смерти и тайны Иного нехристиане Платонов и Хайдеггер ближе христианину Достоевскому, чем христианин Федоров.

У Платонова, безусловно, есть ряд типично федоровских чаяний, но загадка смерти остается у него неразрешенной и неразрешимой. Смерть для Платонова — это и то, что должно преодолеть (в этом он — федоровский последователь, техник, пролеткультивец), и то, что в непреодолимости своей образует терпкий, таинственный, терпеливый мир неизвестно куда уходящей человеческой жизни.

Где бы она (Афродита. — М.Э.) ни была сейчас, живая или мертвая, все равно здесь, в этом обезлюдившем городе до сих пор еще таились следы ее ног на земле и в виде золы хранились вещи, которые

она когда-то держала в руках, запечатлев в них тепло своих пальцев. Здесь повсюду существовали незаметные признаки ее жизни, которые целиком никогда не уничтожаются, как бы глубоко мир ни изменился. Чувство Фомина к Афродите удовлетворялось в своей скромности даже тем, что здесь когда-то она дышала, и воздух родины еще содержит рассеянное тепло ее уст и слабый запах ее исчезнувшего тела — ведь в мире нет бесследного уничтожения.

— До свидания, Афродита! Я тебя сейчас только чувствую в своем воспоминании, но я хочу видеть тебя всю, живой и целой!..

<...> Сердце его [Фомина], наученное терпению, было способно снести все, может быть, даже вечную разлуку, и оно способно было сохранить верность и чувство привязанности до окончания своего существования («Афродита»).

Это, бесспорно, одно из самых «федоровских» мест у Платонова, но оно же обнаруживает, и существенную разницу двух миропониманий. «Следы ее ног на земле», «зола», в которую превратились вещи Афродиты, «рассеянное тепло ее уст», «слабый запах ее исчезнувшего тела» — все это есть самозначимый мир, в котором обретается Фомин с его любовью, верностью и терпением. Если бы не смертность, как бы сердце Фомина «научилось терпению» и как бы оно «хранило верность» утраченной подруге? Жизнь лишилась бы своих драгоценнейших свойств, рождаемых именно бытием-к-смерти: печали и надежды, веры и терпения, страдания и преодоления... И таинственности, присущей лучшим произведениям Платонова.

По Хайдеггеру, истина всегда пребывает между открытостью и сокрытостью, она отчасти принадлежит тайне.

Сущностью истины, то есть несокрытости, правит отвергающая неприступность. Такая отвергающая неприступность не есть какой-либо недостаток или порок, как было бы, будь истина несокрытостью без всякого остатка, несокрытостью, опроставшейся от всего затворенного. Если бы истина могла стать такой, она не была бы сама собой. *Сущности истины, то есть несокрытости, принадлежит отвергающая неприступность двойного сокрытия*¹.

¹ Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 292.

Федоровский мир, как и мир Маяковского, не знает этой «отвергающей неприступности» бытия, не знает тайн — только секреты, которыми рано или поздно люди овладеют сполна. Мир состоит как бы из двух отсеков — живые и мертвые; между ними — дверь, к которой еще не подобраны ключи. Но в принципе возможно (а в будущем и осуществимо) — открыть эту дверь, найти за ней тех самых умерших, какими они были при жизни (неизменными, словно бы застывшими в холодильной камере), — и перевести в другой отсек, где бодрствуют и трудятся. Примерно таково воскрешение по Федорову: оно исходит из технических возможностей и общественных задач здешнего мира и не предполагает иной жизни и воли иноживущих, способной противиться действиям воскресителей или, напротив, чудесно опережать их.

Мир Платонова исполнен тайны именно потому, что он принимает коренную и непревосходимую временность человеческого существования. Это и сближает Платонова с Хайдеггером, для которого, начиная с книги «Бытие и время», смерть есть не то, что можно преодолеть некими техническими усилиями или благодаря вековечным сущностям. Существование «временится во времени», и смерть, как неуничтожимое Ничто, придает осмысленность и тайну существованию. Человек и у Хайдеггера, и у Платонова — не созидатель и борец, каким он выступает у Федорова и Маяковского, но вслушивающийся и претерпевающий, чуткий «пастырь бытия». Он внутри бытия, а не вовне его, и потому не переустраивает его, а лишь просветляет и осмысливает изнутри. Он идет одним путем с бытием, как и пастырь идет одним путем со своим стадом. Это бытие внутри бытия, существование внутри мирового сущего и есть то особое, что привнесено Хайдеггером в философскую мысль, а Платоновым — в склад художественной речи.

4. Странный язык. По ту сторону субъекта и объекта

Известно, что именно язык Платонова являет нам тайну его художественного своеобразия. Этим Платонов тоже переключается с Хайдеггером, для которого язык есть дом бытия, место раскрытия истины. Восхождение к бытию проявляется в том, что язык восходит к своим собственным корням, раскрывает свои первоначения. Для Хайдеггера важны исконные значения слов, отсюда непрерывное этимологизирование как средство удержатъ бытийное в потоке речи.

Стиль Платонова в целом чужд этимологизации, ибо, как язык художника, он должен соотноситься с разнообразием предметного мира. Как же осуществляется верность бытию, вслушивание в него, если язык не выводится из своих бытийных, корневых глубин? Это достигается у Платонова особым смещением лексико-грамматических структур, благодаря которым слово не столько называет вещь, сколько участвует в ее «веществовании», т.е. ее собственном способе существования. Отсюда своеобразная неправильность платоновского языка, благодаря которой он укореняется в бытии. Приведем несколько таких «неправильностей» и попробуем определить, в каком направлении они «переправляют» привычную, удаленную от бытия мысль. Ни одна из этих фраз сама по себе не несет никакого обобщения, они чисто повествовательны, и мысль здесь заключена в самом способе ее словесного выражения.

«...Мать не вытерпела жить долго» («Третий сын»). Обычно глагол «вытерпеть» соотносится с каким-то конкретным явлением, отрицательно воздействующим на человека: «не вытерпел разлуки, боли, насилия». Этот глагол, как правило, сочетается с существительным, т.е. частью речи, обозначающей предметы (не вытерпеть чего?). У Платонова же берется не конкретное явление, а целая жизнь, да еще и обозначается она не существительным, а глаголом, т.е. берется как процесс, длительность: «не вытерпела жить долго». В результате «терпение» теряет свою объектность — становится свойством самой жизни в ее долготе и самопретерпевании.

Сравним это платоновское словоупотребление с тем, какое находим у его современника Н. Островского: «Жизнь дается человеку только один раз, и прожить ее надо так, чтобы... умирая, мог сказать: все силы были отданы самому прекрасному на свете — борьбе за освобождение человечества». Мы не вдаемся сейчас в идейный смысл этой фразы, нас интересует ее грамматический смысл, употребление слова «жизнь». Жизнь «дается» человеку — уже этим глаголом предполагается предметность жизни. «Прожить ее надо так» — предметность заостряется, ибо говорится о том, как лучше употребить жизнь. Наконец, в заключение говорится примерно то же, что у Маяковского в стихотворении «Товарищу Нетте — пароходу и человеку»: цель жизни — в том, что остается после нее, в земных делах («жить надо так, чтобы, умирая, мог сказать»). Бытие у Островского берется как нечто подвластное человеку — созидателю и борцу, нечто, что он может и должен употребить по собственной воле. Не так у Платонова: бытие не опредмечивается

субъектом, который может употреблять ее так, как считает нужным («прожить так, чтобы»). Бытие объемлет человека и претерпевается им. Не человек распоряжается жизнью как орудием, а жизнь вовлекает и «бытийствует» в себе человека.

Подобным же образом употреблется глагол «жить» и в другой «странной» фразе: «Фрося пробудилась: еще светло на свете, надо было вставать жить» («Фро»). Можно было бы здесь ожидать конкретного глагола: «идти на работу», «готовить обед» и т.п. Обычно «жить» не употребляется как глагол цели, ибо подразумевается, что жизнь есть самоочевидная данность, на основе которой ставятся всякие цели. Здесь же сама жизнь образует цель, и восхождение к ней как к истоку, «вставать жить», — вот какой смысловой оборот принимает платоновская фраза.

«Существовать» у Платонова — это не формально-абстрактное понятие, не условно-общая предпосылка всего (кто ест или ходит, тот, естественно, существует). Существование — это особое действие, вброшенное во время и пространство и требующее, как и любое другое действие, постоянных усилий и смыслополагания. «Ты зачем здесь ходишь и существуешь? — спросил один, у которого от измождения слабо росла борода» («Котлован»). «Существовать» здесь означает не просто «быть» (в отличие от «не быть»), но: занимать какое-то место, простираться в пространстве и «времениться» во времени, оттеснять другие существования или плотно срастаться с ними. Поэтому и Воцев не просто идет по дороге, но идет, «окруженный всеобщим терпеливым существованием» (каменей, трав, ветра и т.д.). Он переживает «вещество существования» (одно из самых характерных и цитируемых платоновских словосочетаний в том же «Котловане»).

«Ей не хотелось тратить время на что-нибудь, кроме чувства любви...» («Фро»). И здесь есть особенная платоновская неправильность: «тратить время... на чувство любви». «Тратить время» обращено обычно к чему-то предметному, какому-то делу, занятию, но не к чувству, которое предполагается как бы изъятым из времени. В результате смещения «чувство любви» овременяется, выходит из отвлеченной психичности или идеальности в длительность бытия.

«Нет, — сказала Фрося, — я не пойду. Я по мужу буду скучать». «Скучать» здесь употреблено в каком-то почти древнем, исконном значении, как действие «кукования», «плача» («скука» этимологически образована от звукоподражательного «ку», того же, что в слове

«кукушка»; древнее «кукати» — «горевать, плакать»). Оно означает у Платонова не внутреннее состояние, субъективное чувство, но самостоятельное занятие, которому человек заведомо отдает часть своего времени. Если в первых двух примерах (с глаголом «жить») мы видели, как снимается объектность понятия «жизнь», как она превращается в целое и самоцель, то здесь мы видим снятие привычной нам субъектности с таких понятий, как «чувство любви» и «скучать». Они выводятся из сферы психического или идеального и обретают плотность и определенность занятий, свершений, протекающих во времени.

...Устало длилось терпенье на свете, точно все живущее находилось где-то посредине времени своего движения: начало его всеми забыто и конец неизвестен, осталось лишь направление. И Вощев ушел в одну открытую дорогу («Котлован»).

Это и есть всеохватная экзистенциальная временность — не обеспеченность каждой последующей секунды, отсутствие устойчивых, «вечных» сущностей, которые определяли бы заведомую прочность и осмысленность существования.

Особенность платоновских словоупотреблений в том, что они упраздняют двойственность субъекта-объекта, свойственную и обычному, и научному языку. Эти причудливые обороты размыкают и предметы, и чувства в длительность «временищегося» бытия, лишая их материальной и идеальной законченности, погружая во что-то тягучее и тянущееся. «У нас была корова. Когда она жила, из нее ели молоко мать, отец и я». Эта фраза Платонова из рассказа «Корова» приписана им ребенку и тем самым как бы с удвоенной, помноженной на персонажа яркостью выражает авторский сдвиг привычного восприятия. Здесь, во-первых, прибавлено как будто совершенно лишнее придаточное предложение: «когда она жила» — ведь ясно, что из мертвой коровы нельзя брать молоко. Без этого предложения текст сохраняет всю свою информативность, но теряется главное: жизнь коровы в ее длительности, к которой причастны и люди. И вторая «негладкая» особенность речи: «из нее ели молоко», вместо «пили ее молоко». Платонов создает образ «разверзтого бытия» коровы, в самом что ни на есть хайдеггеровском смысле: «из нее» едят. «Ели» вместо более очевидного здесь «пили» тоже подразумевает плотскость, плотность этого молока, как продолжения-изливания коровьей плоти. Так что «лишнее»

придаточное предложение и причудливый оборот «из нее ели» оказываются платоновским образом самовозрастающей основы бытия, которое не присваивается извне субъектом, но как бы само исходит «из» себя. Так воспринимает мир мальчик, не утративший укорененность в бытии, не превратившийся в «субъекта», — и так же воспринимает мир сам писатель.

5. Скучная пустота и смертствование

Почти всеми платоновскими персонажами владеет одно чувство, в описании которого как бы сразу сгущаются все особенности и «чуждачества» платоновского стиля. Это странное, тягучее чувство мировой пустоты, в которую заброшен одинокий человек. Можно сказать, что «евнух души» есть не только внутри человека, но и в окружающей его природе, которая становится как бы «мертвым братом» человеку. Этого мертвого брата нельзя воскресить, потому что пустота неустранима из природы пространства и держит его открытым и обитаемым для человека. Самые разные персонажи — от коровы до ученого, от офицера фашистской армии до деревенского мальчика Баси, от кочевницы Джемаль из туркменской пустыни до немецкого инженера Бертрана Перри, — все живое, иногда даже неодушевленное у Платонова (дерево, камень, песок...), проникнуто общим чувством томительного, пустотного дления жизни. О том же пишет Хайдеггер — о «странной отчужденности сущего», истоком которой является погруженность в Ничто.

...Она (Заррин-Тадж) с любопытством глядела в пустой свет туркменистанской равнины, скучной, как детская смерть, и не понимала, зачем тут живут. («Такыр»).

Вокруг дома путевого сторожа простирались ровные, пустые поля, отрожавшие и отшумевшие за лето и теперь выкошенные, загложшие и скучные («Корова»).

Фомин поглядел в тот грустный час своей жизни на небо; поверху шли темные облака осени, гонимые угрюмой непогодой; там было скучно и не было сочувствия человеку, потому что вся природа, хоть она и большая, она вся одинокая, не знающая ничего, кроме себя («Афродита»).

Ничто у Платонова всегда ощутимо как скука и пустота, которая разверзается из глубины сущего — но тем самым и позволяет

ему проявиться. Давно замечено, что мир у Платонова поразительно беден, прорежен, в нем оставлено только то, чем держится существование как таковое, в его тягучей безысходности и непонятной предназначенности. Самые «платоновские» персонажи — не знающие и не имеющие. Один из них (бобыль из «Происхождения мастера») так и умер, «не повредив природы». Эта пустотность, «котлованность» бытия заполняется постоянными рассуждениями о будущем, о разумной организации людей для совместного обретения смысла жизни: к этому устремляются платоновские герои именно потому, что они всего этого лишены.

Однако вопреки распространенному мнению о «массовости», «коллективности» платоновского человека, этот человек, даже принадлежащий коммуне (герои «Чевенгура» и «Котлована» — Александр Дванов, Копенкин, Воцев, Прушевский), обычно изображен в состоянии одиночества, «бобыльства», «сиротства». Его бытие протекает в пустоте мира, где отсутствует прочный имущественный, технический или интеллектуальный уклад, который обеспечивал бы смысл существования. Оно требует от героев Платонова огромных сил, потому что не гарантировано никаким порядком, каждый миг исходит из глубины своего ничто и рискует оборваться: не просто умереть, но войти в смерть, «осмертиться». Сам этот обрыв не столько прекращает его, сколько уводит обратно в ничто, в ту же самую пустоту дления. Подобно тому, как платоновские персонажи не просто живут, но бытийствуют, исполняя огромный и длительный труд существования, — точно так же они входят в состояние смерти, смертствуют.

Так погружается в смерть Александр Дванов на последней странице «Чевенгура» — вступая в озеро, в глубину родины, где, думается ему, покоится его отец.

И там есть тесное, неразлучное место Александру, где ожидают возвращения вечной дружбой той крови, которая однажды была разделена в теле отца для сына. Дванов понудил [лошадь] Пролетарскую Силу войти в воду по грудь и, не прощаясь с ней, продолжая свою жизнь, сам сошел с седла в воду — в поисках той дороги, по которой когда-то прошел отец в любопытстве смерти...

Александр не умирает, а скорее «продолжает свою жизнь» в смерти, возвращается кровью в отцовскую кровь, идет дорогой отца, все более приближаясь к нему, «потому что Александр был

одно и то же с тем еще не уничтоженным, теплящимся следом существования отца».

«Смертствовать» — не то же самое, что «умереть», т.е. дойти до конца жизни, исчезнуть. «Умереть» — поддаться действию смерти, «убить» — стать ее причиной или виновником, тогда как «смертствовать» — значит выйти из этого субъектно-объектного дуализма, это существовать-через-смерть. *Человек* — существо *смертное*, значит, ему надлежит *человечествовать* и *смертствовать*. Так, собственно, и любая вещь в платоновском мире по сути «веществует» сама из себя. Живое *живет*, растение *растет*, трава *травствует*, земля *земствует*, смертный *смертствует*, т.е. распредмечивает себя в действии, как бы превращает свое название в глагол, в способ бытия. Хайдеггеровское «корнесловие», склонность к извлечению из глубин данного корня все новых проясняющих его производных, существенно и для Платонова — не в лексике, но в стиле мышления. «Смертствовать» — превратить смерть из объекта («он нашел свою смерть...») или субъекта («смерть настигла его...») в предикат существования того, кто смертен. Платоновский человек не разрывает «вещества существования»: он так же полно «смертствует» в смерти, как и бытийствует в бытии.

* * *

Николая Федорова и Мартина Хайдеггера можно рассматривать как два философских полюса в творческих исканиях Андрея Платонова. Его становление как художника-мыслителя — это движение от Федорова к Хайдеггеру. Ранний Платонов воспевает техническую мощь человечества, которое, вооружившись коммунистической верой, должно одержать победу над смертью в планетарном масштабе. Воскрешение умерших — вот общая цель социальной и научной революции. Зрелый Платонов приходит к пониманию, что смерть залегает глубже, в самих источниках бытия, и потому неподвластна возможностям техники и социальным преобразованиям. «Евнух души» неотделим от бытия человека человеком, пребывает внутри каждого, как само Ничто пребывает в сердцевине бытия. Представлять это Ничто в духе Николая Федорова, как силу только враждебную человеку, подлежащую техническому преодолению, — значит не понимать глубокой укорененности человека в этом Ничто, откуда произрастает открытость бытия и человеческая способность его созерцать, осмысливать и выговаривать. Вне

отношения к Ничто нельзя объяснить ни экзистенциальной тоски, ни повседневного героизма личности, которая совершает труд бытия каждым своим вздохом и движением, упорством и терпением жить. Смерть — это тоже труд, который не дается человеку легко, «даром», но требует мужества, решимости и смирения. Смертствование — это жизнь, которая постоянно испытывается смертью, исхождением и возвращением в Ничто. Нельзя победить Ничто или вытеснить его из бытия. Можно только проходить через жизнь вместе со своей смертью, неся ее в себе как «мертвого человека», стороннего всему и именно поэтому обреченного на сознательное и терпеливое участие в бытии.

6. В. Набоков и А. Платонов: метафизический спор

В. Набоков и А. Платонов — писатели-одногодки (1899 г. р.) — представляют как бы два полюса русской литературы XX века. Их принято противопоставлять по самым разным критериям: элитарность — народность, аристократия — пролетариат, индивидуализм — коллективизм, консерватизм — революционность, утонченный идеализм — стихийный материализм, рефлексия — органика, эстетизм — реализм, созерцательность — труд, природа — техника, воздушное — земное... Однако между Набоковым и Платоновым есть глубокая метафизическая переключка в понимании жизни и смерти, яви и сновидения.

Тема небытия внутри бытия оказывается глубоко значима для обоих, но они подходят к ней с разных сторон. Для Платонова — это начальное условие бытия человека в пустом, тоскливом мире, где приходится длить свое необеспеченное смыслом существование. Это «евнух души» и «мертвый брат» внутри каждого существа. У Набокова интуиция небытия является таким поэтическим натурам, как Цинциннат из «Приглашения ка казнь», на вершинах существования, в минуты исключительного прозрения, в самой утонченной рефлексии. Жизнь сквозит чем-то нездешним — и в конце концов распадается, как картонная декорация, или разбивается как зеркало-коверкало. Это ощущение мира как миража у Набокова — остаток интуиции двоемирия у символистов. У Платонова, напротив, пустота разверзается внутри мира и составляет реальнейшее его свойство. Отсюда труд существования, упорного, тягостного и не имеющего заведомого смысла. У Набокова — гностическое восприятие небытия, у Платонова — экзистенциальное. Гностик

постигает окружающий мир как ложный, как тюрьму, в которую он посажен злокозненным демиургом, — и томится по настоящему миру. В основе же этого мира он, как Цинциннат, чувствует неподлинность, небытийственность.

Кругом было странное замешательство. Сквозь поясицу еще вращавшегося палача начали просвечивать перила... Зрители были совсем, совсем прозрачны, и уже никуда не годились, и все подавались куда-то, шарахаясь, — только задние нарисованные ряды оставались на месте.

Есть у Набокова и параллель платоновскому «внуху души» или «мертвому брату» — это духовный двойник, живущий в Цинциннате и все менее причастный окружающему миру. За Цинциннату говорит «какой-то добавочный Цинциннат», за ним следует его «призрак», «настоящий» Цинциннат пытается сохранить самообладание, тогда как слабый Цинциннат всего боится. К концу романа, уже во время казни, «один Цинциннат» занят счетом до десяти, а «другой Цинциннат» уходит туда, где находятся существа, подобные ему. Показательна сцена, где Цинциннат снимает с себя сначала одежду, потом голову, вынимает ключицы, грудную клетку, бросает руки, как рукавицы, в угол. «То, что оставалось от него, постепенно рассеялось, едва окрасив воздух». Так обнаруживается глубинное ничто внутри человека, которое и позволяет ему воспринимать окружающий мир как плотный, материальный и одновременно перерастать его и открывать вход в иной мир, таинственное потусторонье. Недаром Вера Набокова в предисловии к посмертному изданию рассказов мужа (1979) указала, что главная тема писателя — «потустороннее», дав толчок появлению многих исследований «иномирности» («otherworld») у Набокова.

Вряд ли, однако, понятие «потустороннего» приложимо к Платонову. Именно там, где два писателя ближе всего подходят друг к другу, наглядно обнаруживается их различие. В самом деле, если у Набокова проступают порой едва уловимые черточки иного мира, который несет в себе освобождение, то Платонов целиком сосредоточен на этом мире, только он выступает как царство мертвых. Не загробное или замогильное, а именно могильное и гробовое — не случайно сам «котлован» превращается у Платонова в огромную могилу, куда из соседних деревень приходят крестьяне с самодельными гробами, чтобы себя похоронить в основании будущего

здания коммунизма, которому так и суждено остаться недостроенным. И «мертвый брат» у Платонова — это совсем не то, что внутренний двойник Цинцинната, который может освободиться от телесной оболочки и пойти в мир своих собратьев («пошел среди пыли и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему»). Платоновскому «мертвому брату» некуда идти, он обречен оставаться в этом мире и созерцать его томительную пустоту. Поэтому у Платонова нет столь характерных для Набокова гностических терминов и образов: *призрак, мнимость, иллюзия, ирреальность, фантом, просвечивать, прозрачность*. Это не его мировосприятие и не его словарь. У Платонова: *тоска, скука, пустота, глухота, томление, терпение, длительность, неизбывное время*. Это экзистенциальный словарь.

Оба писателя сходятся в теме сновидчества — и вместе с тем расходятся в ее трактовке. По Платонову, «не существует перехода от ясного сознания к сновидению — во сне продолжается та же жизнь, но в обнаженном виде» («Чевенгур»). Сон не мешает действиям персонажей: это спящие воины, которые не осознают реальности мира, но упорно действуют в нем, сражаются, трудятся, строят новую жизнь. «У бобыля только передвигалось удивление с одной вещи на другую, но в сознание ничего не превращалось». Это сон быстрый, активный, порой героический, хотя и неспособный изменить природу бытия. Сон не отличается от яви, и нет начальной презумпции реальности, как нет и последующей ее демистификации.

Набоков, наоборот, старается зафиксировать момент, когда его персонажи осознают себя или мир вокруг «снящимся»: «В хорошем сне мы живем, — сказал он ей тихо. — Я ведь все понял». Он посмотрел вокруг себя, увидел стол и лица сидящих, отражение их в самоваре — в особой самоварной перспективе — и с большим облегчением добавил: «Значит, и это тоже сон? эти господа — сон? Ну-ну...» («Защита Лужина»). Набоковские персонажи вдруг ощущают, что перенесены в состояние сна какой-то чуждой, колдовской силой, что бытие, воспринятое ими как явь, на самом деле соткано из сновидений. Это сон пассивный, гипнотический, завораживающий — отсюда и возможность проснуться, которой лишены герои Платонова: для них есть только один мир, в котором сон не отличим от яви. Они живут почти бессознательно, как во сне, тогда как набоковские персонажи способны осознать свое бытие как сновидение, а тем самым и пробудиться. Для Набокова

существенны душевные усилия героя, пытающегося проснуться и даже способного увидеть себя, спящего, со стороны, осознать свою призрачность.

Герой рассказа «Посещение музея» попадает в музей, где находится разыскиваемый им портрет петербургского дедушки его приятеля. Магия этой далекой жизни, внесенной сюда, в провинциальный французский городок, вдруг притягивает его и уводит обратно, на родину портрета, но уже не в Петербург, а в современный Ленинград.

«Нет, я сейчас проснусь», — произнес я вслух и, дрожа, с колотящимся сердцем, повернулся, пошел, остановился опять... и я уже непоправимо знал, где нахожусь. Увы! это была не Россия моей памяти, а всамделишная, сегодняшняя, заказанная мне, безнадежно рабская и безнадежно родная. Полупризрак в легком заграничном костюме стоял на равнодушном снегу, октябрьской ночью, где-то на Мойке или на Фонтанке, а может быть и на Обводном канале... О, как часто во сне мне уже приходилось испытывать нечто подобное, но теперь это была действительность...

Мы видим излюбленное Набоковым слово «полупризрак» и противопоставление сна и действительности. Окружающий мир воспринимается как сон — и одновременно осознается, что выступает как знак пробуждения.

Подведем итог. То, что сближает Платонова с Хайдеггером, отделяет его не только от Федорова, но и от Набокова. Платонов и Хайдеггер воспринимают Ничто экзистенциально, Федоров — теургически, Набоков — гностически. Для Федорова задача — преодоление смерти и уничтожение самого Ничто, решаемая технически и теургически. Человек своими силами решат задачу, поставленную перед ним Богом, и при этом сам становится как Бог, приобретает власть воскрешать своих предков и обретает практическое бессмертие. Платонов и Хайдеггер видят неизбывность этого Ничто, вброшенного в мир, осветляющего его изнутри и побуждающего вопрошать и мыслить о бытии. Для Набокова же сам мир может постигаться как ничто, как мнимость, которая, при озарении или чудесном стечении обстоятельств, развеивается усилием сознания и воли. «Ничто» при этом выступает не как последняя реальность, а как «откидывание крышки», разоблачение призрачности этого мира, за которой открывается реальность другого порядка, для нас не постижимая.

СОН И БОЙ: ОБЛОМОВ — КОРЧАГИН — КОПЕНКИН

В этой книге уже неоднократно говорилось о дуализме русской литературы, о том, как взрывчато взаимодействуют ее метафизические крайности. Обломов у И.А. Гончарова и Корчагин у Н.А. Островского... Кажется, эти два образа удалены друг от друга еще больше, чем Башмачкин и Мышкин. Что общего между прекраснодушным барином-лежебокой и несгибаемым бойцом революции? Но, как ни парадоксально, Обломов и Корчагин представляют собой две грани одного российского (архе)типа, который в своей полноте выведен у А.П. Платонова. Этому излюбленному платоновскому типу, воину-сновидцу, подошло бы сдвоенное производное от имен этих героев — Обломагин. Вот оно, имя-оксюморон, ключ к разгадке напряженной двуполярности русской культуры.

1. Обломовка и Чевенгур

Среди выдающихся черт российского характера всегда странным образом уживались «обломовщина» и «корчагинщина», гражданская и трудовая сонливость — с воинской решимостью и напором. Как понять страну в единстве двух ее лиц — мечтательного сибарита и безжалостного к себе и к другим энтузиаста? Обломовское мы давно уже научились опознавать в себе — это неощущение реальности, отмашку от практических дел, попускание любой инерции и застоя. Но ведь и Корчагина, с его жестким прищуром и пальцем на взведенном курке, из России не выкинешь. Даже сбитый с ног, поваленный болезнью, он способен выпрямиться, «ухватиться за руль обеими руками», «разорвать железное кольцо», «с новым оружием вернуться в строй», чтобы «в штурмующих колоннах появился и [его] штык» («Как закалялась сталь»).

Тайна этого родства вскрыта народнейшим из народных писателей — Андреем Платоновым. Голодные и решительные герои его «Чевенгура», строящие коммуны, в которой главным работником было бы солнце, а они — его равными и праздными нахлебниками, — ведь это удивительная помесь корчагинского энтузиазма и обломовского сибаритства. Они готовы совершить неслыханные

ратные подвиги, дабы простой человек, скинув иго принуждающих его к труду хозяев, мог ничего не делать и беспечно прозябать под солнцем. Сколько сил тратится — ради революционной отмены всяких усилий! В итоге — всеобщее безделье, хождение друг к другу за поваленные плетни и собирание травок в пищу Божию. Чевенгурская коммуна с растениями и солнышком в качестве главных действующих лиц, при полной незаметности и неодоушвленности людей, еле шевелящихся от лени и голода, — да ведь это больше всего напоминает не кампанелловский город Солнца, а сонное царство Обломовки. Обилие природного простора с затерянными в нем людьми — чисто и гладко тянется пространство от прозрачных небес в прорву земли, почти не прерываемое суетной, плесенной пленкой «цивилизации». Разница только та, что в Обломовке покой и беспамятство сытости, а в Чевенгуре — голода. Но как пресыщение и истощение одинаково ведут к погашению жизненных энергий — так, позитивом и негативом, совпадают в своих очертаниях две идиллии: помещичья и коммунарская. Будто негатив, отснятый в середине XIX века, проявился восемьдесят лет спустя:

Тихо и сонно все в деревне: безмолвные избы отворены настежь; не видно ни души... Войдя в избу, напрасно станешь кликать громко: мертвое молчание будет ответом... Это был какой-то всепоглощающий, ничем не победимый сон, истинное подобие смерти. Все мертво, только из всех углов несется разнообразное храпенье на все тоны и лады.

Изредка кто-нибудь вдруг поднимет со сна голову, посмотрит бессмысленно, с удивлением, на обе стороны и перевернется на другой бок или, не открывая глаз, плюнет спросонья и, почавкав губами или проворчав что-то под нос себе, опять заснет (Гончаров, «Обломов»).

Как тут не узнать Чевенгура!

...Коммунизма в Чевенгуре не было снаружи, он, наверно, скрылся в людях — Дванов нигде его не видел, — в степи было безлюдно и одиноко, а близ домов изредка сидели сонные прочие... Прочие рано ложились спать... они желали поскорее истощать время во сне.

Чевенгур просыпался поздно; его жители отдыхали от веков угнетения и не могли отдохнуть... Дома стояли потухшими — их навсегда покинули не только полубуржуи, но и мелкие животные;

даже коров нигде не было — жизнь отделилась от этого места и ушла умирать в степной бурьян... Все большевики-чевенгурцы уже лежали на соломе на полу, бормоча и улыбаясь в беспамятных сновидениях (Платонов, «Чевенгур»).

Ради чего кипели бои, лилась кровь, развевались знамена? Чтобы на полном скаку въехать в царство сновидений, еще более беспробудных, чем обломовские. «Революция завоевала Чевенгурскому уезду сны...» В Обломовке жители хоть трудились, чтобы иметь вдосталь потрохов и кулебяки, — а впрочем, труда не любили: «они сносили труд как наказание, наложенное еще на праотцев наших, но любить его не могли, и где был случай, всегда от него избавлялись, находя это возможным и должным». Чевенгурцы нашли более решительный выход — скинув хозяев, вовсе порешили с вредной привычкой трудиться, ограничив потребности степными злаками и цветами, зато уже обеспечив себе неограниченное удовлетворение:

...В Чевенгуре за всех и для каждого работало единственное солнце, объявленное в Чевенгуре всемирным пролетарием... труд раз и навсегда объявлялся пережитком жадности и эксплуатационно-животным сладострастием, потому что труд способствует происхождению имущества, а имущество — угнетению; но само солнце отпускает людям на жизнь вполне достаточные нормальные пайки, и всякое их увеличение за счет нарочной людской работы — идет в костер классовой войны, ибо создаются лишние вредные предметы... Заросшая степь... есть интернационал злаков и цветов, отчего всем беднякам обеспечено обильное питание без вмешательства труда и эксплуатации.

Наверно, стоило повоевать, чтобы на всю оставшуюся жизнь и для грядущих поколений обеспечить себе такое «обильное питание», а главное, осуществить тот коммунистический идеал, к которому тщетно стремились обломовцы, не умея покончить с господами и обстоятельствами, принуждавшими к труду. Такая жизнь, переустроенная на правильных началах, имеет все достаточные и необходимые свойства смерти и кладет конец всякому антагонизму. «Добрые люди понимали ее (жизнь) не иначе как идеалом покоя и бездействия, нарушаемого по временам разными неприятными случайностями, как-то: болезнями, убытками, ссорами и между прочим трудом» («Обломов»). В обществе будущего, какое

строят чевенгурцы, этот идеал воплотится без помех, потому что главное препятствие, труд, отпадет в результате борьбы. А с ним прекратятся и ссоры — не из-за чего ссориться, убытки — нечему убывать, да и болезни — все уже отболели. Сон и еда, еда и сон — таков образ счастья у обломовцев и чевенгурцев, с той только разницей, что последние меньше едят и больше спят.

Вот как мечтают у Платонова: «Бараньего жиру наешься и лежи себе спи!.. А в обеде борщом распаришься, потом как почнешь мясо глотать, потом кашу, потом блинцы... А потом сразу спать хочешь. Добро!» Вот эта самая мечта и есть «вождь попутчикам голодным», но для нее и руками надо поработать, как добрым людям из Обломовки, где «забота о пище была первая и главная жизненная забота». Забот много, зато и пища была подороже: «Какие телята утучнялись там к годовым праздникам! Какая птица воспитывалась! Сколько тонких соображений, сколько занятий и забот в ухаживанье за нею! ...И так до полудня все суетилось и заботилось, все жило такую полную, муравьиною, такую заметною жизнью».

Но зато уже после полудня суета прекращалась и жизнь становилась незаметною и неслышною. «И в доме воцарилась мертвая тишина. Наступил час всеобщего послеобеденного сна». Чевенгурцы устранили этот лишний хлопотный промежуток между сновиденьями: нет у них тучных телят и даже мелкие животные их покинули, зато ничего не отвлекает от пользования даровой милостью природы. Едят они не так хорошо, как мечтают, зато спят даже лучше, чем мечтают обломовцы. «Пролетариат <...> еле шевелился ослабевшими силами», чтобы вполне уже достичь обломовского «идеала покоя и бездействия». Таким образом, исторический прогресс идет по линии возрастания сновидений, чтобы в них перенеслась вся бедная явь.

Заодно и нравственный прогресс обеспечивается материальными условиями. В Обломовке не водилось воров, но могли бы развестись, потому что при сонливости жителей легко было их обчистить — а в Чевенгуре они и так чистые. «Легко было обокрасть все кругом... если б только водились воры в том краю», — сказано про Обломовку. Заменяя «воры» на «вещи», получим еще один переход из века в век.

Одни только субботники остаются у чевенгурцев праздниками труда — но именно для того, чтобы труд весь без остатка перешел в праздность, чтобы в нем соблюдался особый обряд, лишенный прямой производительной цели. «Так это не труд — это

субботники! — объявил Чепурный... — А в субботниках никакого производства имущества нету — разве я допущу? — просто себе идет добровольная порча мелкобуржуазного наследства». У чевенгурцев, вся неделя — «не-деля», как по воле празднolibивого русского языка вслед за воскресным днем, «неделей», стала называться вся «седмица», превращенная в дни сплошного отдыха, чтобы зато в день субботы, или «покоя», устроить «праздник труда».

Теперь понятно, почему еще от самого «великого почина» субботник — это «переносить бревна», «грузить дрова», «убирать школьный двор». Таков архетип этой работы, переносящей предмет с места на место безо всякой вредной «прибавочной стоимости». С детства запечатлелся в нас образ: вождь мирового пролетариата несет на плече бревно, сознательно не возвышаясь над трудовым муравейником. Вот и чевенгурцы, за неделю отоспавшись, перетаскивают по субботам плетни от дома к дому, чтобы с удовольствием порастрясти по дороге часть угнетательского наследия.

2. Воины-сновидцы

Значит, итог великих сражений — сжечь «в костре классовой войны» самих угнетателей и их накопления, чтобы вслед за субботой праздного труда настала нескончаемая неделя, чтобы перевелись прибыли и убытки, «чтобы спать и не чуть опасости». «Ничем не победимый сон, истинное подобие смерти» (Гончаров) становится у Платонова еще «истиннее», переходя из подобия в тождество со смертью: «...Внутри же избы мужик лежал в пустом гробу и при любом шуме закрывал глаза, как скончавшийся..., изо всех темных сил останавливал внутреннее биение жизни, а жизнь от долголетнего разгона не могла в нем прекратиться» («Котлован»). Вот до какого покоя доводит народ его социально беспоконная часть: классовый бой — пролог к вечному сну.

Да и не только по итогам, но и по началам своим деятельность чевенгурцев похожа на быстрый сон, когда у спящего нервно дергаются лицо и руки от внутренних усилий. Так живет чевенгурский комрыцарь Копенкин, для которого даже коммуна — отблеск более возвышенной цели. Ищет он прах Розы Люксембург — приникнуть, и поклониться, и отомстить мировому капиталу за гибель пламенной женщины, воплотившей соблазн мятежа, величайшую роскошь и разгул мировых пролетарских сил. Эта платоническая революционная эротика и влечет его по

всей России на тяжелом Росинанте, Пролетарской Силе. И в лесах, и в степях, и в долинах, и на взгорьях — всюду он ищет следы своей Дамы-Розы, своей Дульсины. По жанру «Чевенгур» — это рыцарский роман, со всеми положенными ему грезами и подвигами.

Вообще воинственность и грезовидчество, как показывают эпопеи всех времен, отнюдь не исключают друг друга (Роланд у Ариосто, Ринальдо у Торквато Тассо). Истинный воин, суровый и беспощадный, легко подвластен чарам сна. Кто страшнее всех для мусульман, как Копенкин для буржуев? — бледный и сумрачный рыцарь, весь поглощенный видением Пресвятой Девы. «Он имел одно виденье, непостижное уму» (Пушкин. «Жил на свете рыцарь бедный...»). «Роза! — вздыхал Копенкин и завидовал облакам, утекающим в сторону Германии». Воин — человек рока, и сон — дело рока. Посланное свыше: удача, знамень, предначертанье — все в снах является воину. Так Ахилл и прочие ахейские мужи постигают в сновидениях промысел богов. Все гражданское и промышленное, в миру трудом добываемое, — это истинный воин презирает не меньше, чем Обломов. Что кольчуга, что халат — лишь бы не уродливый штатский костюм, где телу нет ни богатерского размаха, ни домашнего приволья.

Труд — вот главное звено, выпавшее между сновидчеством и воительством, благодаря чему они и связались в российской жизни напрямую. И если окончена война, то найти себя в повседневных трудах бывает непосильно недавнему воину. Своя трагедия была у тех, кто не в поле мертвыми полегли, а мирно уселись за канцелярские столы. Вспомним хотя бы «Гадюку» А. Толстого и ее гадливость к штатской жизни: пример амазонки даже нагляднее, чем рыцаря, потому что прирожденная женская радость мирного быта — и та навсегда отравлена адреналиновым упоением боя.

«...Ему скучно становилось жить без войны, лишь с одним завоеванием», — раскрывает Платонов душу чевенгурца Кирея. Правда, нет ничего завоеванного, с чем и дальше нельзя было воевать, — не в том ли причина обязательного усиления классовой борьбы после уже достигнутой классовой победы? Сначала уничтожают прямого врага, потом косвенного; сначала встречного-поперечного, потом попутчика; а уж кончают на себе и с собой. А чтобы сократить всю эту тягомотину долгого боя, можно сразу воспарить к конечному счастью — «поскорее истощить свое время во сне» (Платонов).

«И вечный бой — покой нам только снится» — угадал Александр Блок это сновидческое начало самого боя («На поле Куликовом»). Можно было бы добавить: «И вечный сон, а бой нам только снится». Во сне все невероятно и ошеломительно, как в бою, и душа сразу получает все, чего просит.

То, что обломовская праздность вовсе не исключает корчагинской воинственности, наоборот, предполагает ее, — сказалось уже в образе Ильи Муромца, первого нашего Обломова и первого нашего Корчагина. Тридцать лет просидел Илья сиднем на печи, чтобы потом уж вволю поскакать-порезвиться в чистом поле. Быть может, не случайно Обломов и назван Ильей, да и в батюшки Муромец годится Илье Ильичу — тянется за этим именем из былинного прошлого какой-то лениво-засыпающий след.

Вот они где сцепились корешками эти столь далекие разветвления русской словесности — Обломов и Корчагин. А вновь срослись у Андрея Платонова, где два эти мотива: лежание на печи и смертельный бой — уже не представлены разными персонажами, но сливаются в странном, зачарованном состоянии рыцаря, грезящего в сам момент сражения, словно застывшего на скаку и притом скачущего во сне. Та же самая некапитальность, ненакопительность народа, которая сказалась в его охочести ко сну, рассеянию, забыванию, — она же сделала его и бесстрашным воином, всегда готовым оторваться от скопидомских забот и встать под простреленное знамя. Копенкин и подобные ему копыеносцы не знают страха, не жаль им и собственной плоти — в конце концов, это все тот же «буржуазный достаток», сколоченный на белках, жирах и прочей «прибавочной стоимости» организма. Вот отчего не любят жирных, чуя, что они носят свой капитал в боках и выпуклостях, а пролетарский человек должен расходовать свое тело на общественную пользу вплоть до полного исчезновения. Нечего жалеть, нечего терять, ничего не накопили мы в этой копеечной жизни и потому всегда готовы к иной. Сон — в охоту, гибель — в забаву.

Эта заблудшесть души в пограничных областях между жизнью и смертью хорошо передана у Бориса Пастернака в стихотворении «Сказка» — о чудо-богатыре, который вызволяет красавицу из драконова плена. Вспоминая бродячий сюжет о Георгии Победоносце, поэт вносит в него странный поворот — чтобы сказать правду о своем времени. Воин, как и положено, побеждает дракона — но сам, вместе с освобожденной красавицей-душой, впадает в оцепенение. Такого неожиданного развития сюжета нет в фольклорных

песнопениях о храбром Егории. Что это за невероятная победа и какую ценой она дается, если побежденная смерть все еще держит и воина, и деву в плену победительного сна?

Конь и труп дракона...	Но сердца их бьются.
Рядом на песке.	То она, то он
В обмороке конный,	Сияются очнуться
Дева в столбняке.	И впадают в сон.

Это уже не только сказка, это история. Дата под стихотворением — 1953 год: дракон умирал, а спасенная краса и сам воин-спаситель впадали в забытье и встречались душами в царстве сновидений¹.

Сомкнутые веки.
Выси. Облака.
Воды. Броды. Реки.
Годы и века.

Так начинается и так заканчивается последняя часть стихотворения. Кому так царственно дремлет, за чьими смеженными веками проносятся целые миры и столетия? Это душа самого народа тоскует «во власти сна и забытья». И не разобрать в этой «Сказке»: то ли освободитель заснул «от потери крови и упадка сил» — то ли сама спящая дева видит в снах своего освободителя. То ли сон после битвы, то ли битва во сне. 1953-й. А до того: восемь лет забытья после четырех лет битвы. И сотни лет перемежающихся битв и сновидений.

3. Обломагин. Биполярность в русской культуре

На протяжении веков российское общество страдало биполярным расстройством, не в узко-психологическом, но в культурно-историческом смысле. При этом маниакальное начало преобладало среди господствующих сословий, на вершинах политики и культуры, тогда как народные массы были погружены в депрессивное состояние, отразившееся в унылых, тягучих народных песнях, в тоске и жалобах, а пуще всего — в бесконечном равнодушии ко всему.

¹ Автограф первоначальной редакции стихотворения — в письме Б. Пасернака Н.А. Табидзе 29 октября 1953 года.

Маниакальный склад личности ярче всего обнаруживался у выдающихся людей; собственно, сила маний и фобий и выдвигала их на передний край — деспотов и революционеров разных поколений. Упорные и неистовые однодумцы, знавшие «одной лишь думы власть, одну, но пламенную страсть». У всех этих людей, даже при величии натуры и гениальной одаренности, есть «предрассудок любимой мысли», навязчивая идея, оттесняющая все остальные. Как будто сама действительность так зыбка, податлива, безразлична, что лишь предельным сужением всех усилий — однодумием, одиночеством — можно внести в нее смысл и цель.

В любом обществе есть определенная пропорция социально активных личностей, пытающихся навязать свою идею фикс всем соотечественникам и миру в целом. Но российское общество оказалось менее всего защищено от этих экстремальных типов. Обычно они вытесняются в маргинальные группы, в мелкое подполье, вроде «красных бригад» или эзотерических тоталитарных сект; в России же такое подполье приходит к власти и начинает определять политическую и интеллектуальную жизнь страны. Одна из таких «бригад» и «сект», как известно, ухитрилась захватить страну и решать судьбы человечества на протяжении почти всего XX века. Возможно, это связано с самим типом российской государственности, с необходимостью освоения столь огромного полиэтнического пространства. Умеренные идеи и акции здесь не проходят, нужен очень сильный нажим, энергия исступления и неистовства, чтобы идея утвердилась и привилась. Что тут первично, а что вторично: исступленность личности или уступчивость пространства, его готовность расступаться и вбираться? Трудно решить. Мания захватывает всего человека, обращая всю полноту его духовных и физических сил на служение одной частной и ограниченной цели. Такой человек страшно широк своим основанием, куда притекает невероятная энергия, и крайне узок в точке их приложения. Эта маниакальность соединяет два понятия, противоположные по смыслу: партийность (от латинского «pars» — часть) и тоталитарность (от латинского «totus» — целое). Мания тотальна по объему притязаний и партийна по точке приложения, в ней частичное и целое подменяют друг друга. «Pars pro toto», «часть вместо целого» — формула мании. Насколько человек становится в мании больше себя, перерастает масштаб человеческого — настолько же он становится меньше себя как целостной личности. Потому так поражает в нем сочетание сердечной шири

с умственной ленью. Широко разверстые зрачки, неподвижно устремленные в одну точку: воронка взгляда, эмблема мании.

Этот тип, взятый как целое, депрессивен и маникален одновременно, и Обломов и Корчагин суть две стадии единого общественного психоза, переходящего от маникальной возбудимости к депрессивной подавленности, и наоборот. Человека этого склада, с его сонливо-воинственной душой, и можно обозначить как ОБЛОМАГИНА. Такого персонажа нет в произведениях русской литературы, и тем не менее дух его витает не только над словесностью, но и над всей исторической судьбой страны. Изредка его можно обнаружить и как цельный образ — у таких писателей, как Н. Лесков и А. Платонов, раскрывших в своих героях великую силу свершения, действующую, однако, словно бы во сне, а не наяву. «Очарованный странник» — Иван Северьянович Флягин; все те же персонажи «Чевенгура» и «Котлована» — Александр и Прокофий Двановы, Копенкин, Чепурный, Чиклин, Вощев... Они и воюют, и бесчинствуют, и неистовствуют, но все в какой-то заколдованной дреме, вроде бы и не шевеля руками, скованные, обвороженные, оцепенные собственной силой. Эта связь богатырства и неподвижности предначертана, как уже говорилось, в образах русских былин — не только Ильи Муромца, но и Святогора. Мощно ступая по родной земле, он врастал в нее всею тяжестью и уже не мог сдвинуться с места: сама сила его обессиливала. Потянулся он за сумочкой переметной — а она не скрянется, не сворохнется, не колыхнется.

И по колена Святогор в землю увяз,
А по белу лицу не слезы, а кровь течет.
Где Святогор увяз, тут и встать не смог,
Тут ему было и конченье...

Конечно, между Корчагиным, стоящим на посту, и Обломовым, валяющимся на диване, — целая пропасть. Однако национальное сознание и словесность всегда ищут опосредования крайностей. И вот нарождается такой персонаж-посредник, как Копенкин, который по-корчагински стоит и по-обломовски лежит, неистово выкорчевывает прошлое и непробудно спит на его обломках. Копенкин одинаково легко вписывается в два казалось бы несовместимых ряда: Чапаев-Нагульнов-Корчагин — и Манилов-Обломов-Сатин. В нем переглядываются и вдруг узнают друг друга:

унтер Пришибеев и Платон Каратаев, Хлестаков и Рахметов, мужик, прокормивший двух генералов, и генерал, неспособный себя прокормить, коняга и пустопляс. «На вкус хлеба Копенкин не обратил внимания — он ел, не смакуя, спал, не боясь снов, и жил по ближнему направлению, не отдаваясь своему телу. <...> Он воевал точно, но поспешно, на ходу и на коне, бессознательно храня свои чувства для дальнейшей надежды и движения». Как очарованный странник, он сам себе чужд, не ощущает своего тела и действий, которые совершаются сами за него, пока ум его занят тоской «однообразных воспоминаний о Розе Люксембург».

Копенкин — одна из разновидностей этого вездесущего, хотя и трудноуловимого Обломагина. Он всюду мелькает, а как целое ускользает. Обломагин — обобщенный характер-миф, в котором писатели чаще всего схватывают отдельные черты. Причем если классическая русская литература любила по преимуществу депрессивный тип из верхов («лишнего человека», от Онегина до Обломова), то советская — маниакальный тип из низов (от Чапаева до Корчагина). В действительности распределение типов чаще обратное: верхи активны, низы пассивны, — но литература любит играть на контрастах, изображать сонного барина и озорного мужика. Не потому ли именно у Платонова, на рубеже 1920—30-х годов, и обрисовался столь выпукло этот целостный тип? Низы заняли место свергнутых верхов и привнесли боевой задор в свой вековой покой: воют — как спят, а сны видят такие — о даровом и всеобщем — что душа просится в последний и решительный бой.

Но целостность этого типа была заготовлена и проверена историей задолго до советского времени — в самом взаимодействии двух его составляющих. Черты Обломагина можно найти в характере самых выдающихся личностей, как лихорадочную смену маниакально-депрессивных состояний. Беспросветная хандра чередуется с несусветными мечтами, чем и определяется удивительный, «скачкообразный» взгляд русских писателей на себя и свое отечество. В первом «Философическом письме» (опубликовано в 1836 году) Чаадаев жалуется, что «мы миру ничего не дали, ничего у мира не взяли..., от нас не вышло ничего пригодного для общего блага людей». А в «Апологии сумасшедшего» (1837) определяет высшее предназначение России по сравнению с другими народами: «созерцать и судить мир со всей высоты мысли». Или вот гоголевское видение России: «...Те же пустынные пространства, нанесшие тоску мне на душу, меня восторгнули великим простором

своего пространства, широким поприщем для дел»¹. Созерцая одно и то же пространство, душа «вдруг» преобразуется, впадает то в тоску, то в восторг.

Однако чертам Обломова и Корчагина не обязательно уживаться в одном человеке — они прекрасно уживаются в характере самого общества. Одни захвачены манией, другие страдают депрессией, и чем маниакальнее одни, тем депрессивнее другие. Одного такого маниакального типа, как Иван Грозный, достаточно, чтобы надолго вогнать в депрессию целый народ. С другой стороны, и сонливость масс порождает плеяду неистовых будителей, готовых душу вытрясти из народа, лишь бы перевернуть его с одного бока на другой, чаще — с правого на левый (Бакунин, Нечаев, Ткачев, Ленин...). Революционеры и тираны различаются только тем, что маниакальность первых является следствием долгой народной депрессии, а маниакальность вторых — ее причиной. Впрочем, нелепо было бы ставить перед психиатром вопрос, что первично, а что вторично: биполярность предполагает совместность обоих полюсов. Точно также вряд ли историк объяснит, инертность народа ведет к одержимости лидеров или бушевание верхов заставляет притаиться и застыть низы.

Так же надвое расслаиваются не только социально-психологические пласты, но и периоды истории. В иные периоды преобладают маниакальные порывы: стремительные реформы, революции, перевороты, почины, скачки, когда прошлое одним богатырским ударом опрокидывается назад — и нетерпеливо закусывают удила «вихрикони», зачужившие призыв будущего. Выпишем некоторые симптомы из медицинского справочника — разве не точно накладываются они на картину общественной жизни 1920—1930-х годов?

Повышенное настроение... чрезмерное стремление к деятельности... Поверхностность суждений, оптимистическое отношение к своему настоящему и будущему. Больные находятся в превосходном расположении духа, ощущают необычайную бодрость, прилив сил, им чуждо утомление... То принимаются за массу дел, не доводя ни одного из них до конца, то тратят деньги бездумно и беспорядочно, делают ненужные покупки, на работе вмешиваются в дела сослуживцев и начальства. Больные крайне многоречивы, говорят

¹ Гоголь Н.В. Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ» // Гоголь Н.В. Собр. соч. в 7 т. Т. 6. Выбранные места из переписки с друзьями (1847). М.: Худож. лит., 1986. С. 245.

без умолку, отчего их голос становится хриплым, поют, читают стихи. Часто развивается скачка идей... Интонации, как правило, патетические, театральные. Большим свойственна переоценка собственной личности... Сверхценные идеи величия¹.

Это не только характеристика маниакальных периодов жизни общества, но и устойчивый стиль мышления руководящих его слоев, по роду службы пребывающих в состоянии «административного восторга» (М. Салтыков-Щедрин). Браться сразу за всё, вмешиваться в чужие дела, безудержно произносить патетические речи, приписывать историческое значение своим поступкам — вряд ли здесь нужно указывать персоналии, таков собирательный портрет «активиста».

Но затем наступает эпоха застоя, упадка, безвременья, когда в судьбе народа остается только уныло тянущийся из прошлого след и ветшающая телега на обочине.

Отмечается гнетущая безысходная тоска... Все окружающее воспринимается в мрачном свете; впечатления, доставлявшие раньше удовольствие, представляются не имеющими никакого смысла, утратившими актуальность. Прошлое рассматривается как цепь ошибок. В памяти всплывают и переоцениваются былые обиды, несчастья, неправильные поступки. Настоящее и будущее видятся мрачными и безысходными. Больные обездвижены, целые дни проводят в однообразной позе, сидят, низко опустив голову, или лежат в постели; движения их крайне замедлены, выражение лица скорбное. Стремление к деятельности отсутствует².

Таковы депрессивные периоды, которые, по общему правилу течения болезни, наблюдаются и в русской истории гораздо чаще, чем маниакальные. Но вместе с тем это и характеристика определенных общественных слоев и устойчивого уклада их существования — тоскиво-однообразного, без внутреннего позыва к деятельности.

Эти пульсации бывают в истории каждой страны, но мало где они достигают такой амплитуды и резкости перепадов. Конечно, коль скоро речь идет об обществе, такая биполярность — это проблема не медицины, а метафизики, это бинарность самой культурно-исторической модели в ее болезненном и порой само-разрушительном выражении.

¹ Справочник по психиатрии. М.: Медицина, 1985. С. 56.

² Там же. С. 59.

В.О. Ключевский объяснял эту социокультурную особенность чередованием в России краткой летней страды, когда в несколько недель вершится судьба урожая и сгорает вся рассчитанная на год энергия труда, — и долгой зимней спячки, когда время словно останавливается в натопленном доме, за пьяным столом, на мягкой перине.

Так великоросс приучался к чрезмерному кратковременному напряжению своих сил, привыкал работать скоро, лихорадочно и споро, а потом отдыхать в продолжение вынужденного осеннего и зимнего безделья. Ни один народ в Европе не способен к такому напряжению труда на короткое время, какое может развить великоросс; но и нигде в Европе, кажется, не найдем такой непривычки к ровному, умеренному и размеренному, постоянному труду, как в той же Великороссии¹.

Климат, безусловно, изначальное слагаемое социальной психологии и мифологии. Но литературный миф движется дальше, задавая путь общественному развитию и включая все новые и новые исторические слагаемые... Великое дело писателя — давать национальному мифу имена собственные. «Обломов» и «Корчагин» — важнейшие среди них.

¹ Ключевский В.О. Соч. в 9 т. Т. 1. М.: Мысль, 1987. С. 315.

Раздел 5
Молчание слова

ЯЗЫК И МОЛЧАНИЕ КАК ФОРМЫ БЫТИЯ

1. Тишина и молчание

Молчание обычно толкуется как отсутствие слов и противопоставляется речи. Людвиг Витгенштейн, заканчивая свой «Логико-философский трактат» известным афоризмом: «6.54. О чем невозможно *говорить*, о том следует *молчать*»¹. «Wovon man nicht sprechen kann, dar über muB man scheigen». Молчание начинается там, где кончается речь. Здесь выражено присущее логическому позитивизму стремление отделить наблюдаемые «атомарные» факты и доказуемые, «верифицируемые» суждения, от области так называемых метафизических тайн. О последних нельзя производить логически состоятельных суждений — и поэтому следует молчать.

Но верно ли, что молчание и слово исключают друг друга? Парадокс в том, что само построение витгенштейновского афоризма, параллелизм его частей, объединяет молчание и говорение и тем самым ставит под сомнение то, что хотел сказать автор. «О чем невозможно говорить, о том следует молчать». Значит, у молчания и речи есть *общий предмет*. Именно невозможность говорить о *чем-то* делает возможным молчание о *том же самом*. Молчание получает свою тему от разговора — уже вычлененной, артикулированной, и молчание становится дальнейшей формой ее разработки, ее внесловесного произнесения. Если бы не было разговора, не было бы и молчания — не о чем было бы молчать. Разговор не просто отрицается или прекращается молчанием — он по-новому продолжается в молчании, он создает возможность молчания, обозначает то, о чем молчат.

Молчание следует отличать от *тишины* — естественного состояния беззвучия в отсутствие разговора. Предмет еще не выделен, пребывает, так сказать, в именительном падеже, еще не встал в предложный падеж, чтобы стать темой разговора — или молчания. Нельзя сказать «тишина о чем-то», или «быть тихим

¹ Витгенштейн Л. Философские работы, ч. 1. М.: Гнозис, 1994. С. 73.

о чем-то» — тишина не имеет темы и не имеет автора, она, в отличие от молчания, есть состояние бытия, а не действие, производимое субъектом и относящееся к объекту. Кратко это различие выразил М. Бахтин: «В тишине ничто не звучит (или нечто не звучит) — в молчании никто не говорит (или некто не говорит). Молчание возможно только в человеческом мире (и только для человека)»¹.

О том же различии свидетельствует лингвистический анализ Н.Д. Арутюновой: «глагол *молчать*... предполагает возможность выполнения речевого действия»². Про немого или иностранца, не владеющего данным языком, обычно не говорят, что они «молчат», это предикат относится только к существу, способному говорить, а значит, само молчание принадлежит виртуальной области языка. Выбор между речью и не-речью — это скрытый акт речи.

На различении тишины и молчания построен рассказ Леонида Андреева «Молчание»: после самоубийства дочери вся тишина, какая только есть в мире, превращается для ее отца-священника в молчание, которое давит и преследует его, поскольку выражает нежелание дочери ответить на вопрос, почему же она бросилась под поезд, выбрала смерть. «Со дня похорон в маленьком домике наступило молчание. Это не была тишина, потому что тишина — лишь отсутствие звуков, а это было молчание, когда те, кто молчит, казалось, могли бы говорить, но не хотят». И потом, придя на могилу дочери, отец Игнатий «ощутил ту глубокую, ни с чем не сравнимую тишину, какая царит на кладбищах, когда нет ветра и не шумит мертвевшая листва. И снова о. Игнатию пришла мысль, что это не тишина, а молчание. Оно разливалось до самых кирпичных стен кладбища, тяжело переползало через них и затопляло город. И конец ему только там — в серых, упрямо и упорно молчащих глазах» — в глазах его погибшей дочери, которая накануне самоубийства отказалась отвечать на вопросы отца и матери о том, что мучило ее³.

Хотя внешне, акустически молчание тождественно тишине и означает отсутствие звуков, структурно молчание гораздо ближе

¹ Бахтин М.М. Из записей 1970—71 годов // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 338.

² Арутюнова Н.Д. Феномен молчания // Язык о языке / Под общ. рук. и ред. Н.Д. Арутюновой. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 418.

³ Андреев Л. Избранное. М.: Современник, 1982. С. 82, 87.

разговору и делит с ним интенциональную обращенность сознания на что-то. Как говорил Гуссерль, сознание есть всегда «сознание-о». Молчание есть тоже форма сознания, способ его артикуляции, и занимает законное место в ряду других форм: думать о..., говорить о..., спрашивать о..., писать о..., молчать о... Влюбленные могут говорить, а могут и молчать о своей любви. Еще в древности ту же мысль о «словности» и смыслонаполненности молчания выразил Аполлоний Тианский, греческий мистик-неопифагорец: «молчание тоже есть логос»¹.

Можно так перефразировать заключительный афоризм витгенштейновского «Трактата»: «*О чем невозможно говорить, о том невозможно и молчать, потому что молчать можно только о том, о чем можно и говорить*». Или, формулируя предельно кратко, «молчат о том же, о чем и говорят». То, о чем невозможно говорить, пребывает в тишине, а не в молчании, как не-предмет, не «о».

Отсюда тенденция осознать тишину, которая доходит до нас из прошлого, как молчание о чем-то, невысказанность чего-то, хотя сами вопросы, о которых молчит прошлое, часто исходят именно от настоящего. Например, «молчание» Древней Руси, о которой с недоумением и болью пишут русские мыслители XX века, скорее всего было просто тишиной, предсловесностью. Лишь после того как реформы Петра развязали России язык, подарили ей новую интенциональность образованного, светского разговора и изящной словесности, допетровская эпоха стала восприниматься как молчаливая. Как отмечает Георгий Флоровский в «Путиях русского богословия» (1937), «с изумлением переходит историк из возбужденной и часто многоглаголивой Византии на Русь, тихую и молчаливую. <...> Эта невысказанность и недосказанность часто кажется болезненной»². Об этом же писал Георгий Федотов в статье «Трагедия древнерусской святости» (1931): «Древняя Русь, в убожестве своих образовательных средств, отличается немотой выражения самого глубокого и святого в своем религиозном опыте»³. Словесные эпохи, да еще такие многоглаголивые, как русский XX век, осмысливают тихие времена как молчаливые, вкладывая в них

¹ Цит. по кн.: Brown N.O. *Love's Body*. N.Y.: Vintage Books, 1966. P. 256.

² Прот. Флоровский Г. Пути русского богословия (1937). Париж: YMCA PRESS, 1988, 4-е изд. С. 1, 503.

³ Федотов Г.П. Судьба и грехи России: Избранные статьи по философии русской истории и культуры: В 2 т. СПб.: София, 1991. Т. 1. С. 307.

свою интенцию говорения и вместе с тем не находя в них никакого воплощения этой интенции.

2. Слово как бытие

Итак, при всей противоположности слова и молчания они рождаются из одного интенционально-смыслового поля и в предельных случаях обратимы. Порой создается ситуация, при которой «слово ничего не говорит», а «молчание говорит все» или «слово говорит о том же, о чем молчит молчание». Символом этой традиции может служить русская икона первой половины XVIII века «Иоанн Богослов в молчании»¹. На иконе мы видим Иоанна Богослова, левой рукой открывающего свое Евангелие: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Всё чрез Него начало быть...» Правая рука Иоанна Богослова поднесена к устам и как бы налагает на них знак молчания.

На первый взгляд, смыслы этих жестов прямо противоположны: одна рука открывает «Слово», другая призывает его утаивать. Но суть в том, что на высшем уровне слово и молчание взаимобратимы: о чем Иоанн говорит в своем писании, о том же он и молчит своими устами. Когда молчание и слово говорят об одном и том же, сказанное приобретает двойную значимость². Именно потому, что «Слово было Бог», оно требует молчания и произносится в молчании. «Всевышний говорит глаголом тишины» (Ф. Глинка).

Отсюда и основополагающее для восточнохристианской мистики и аскетике «умное делание»: непрерывное внутреннее произнесение молитвы, которая приводит ум в состояние полного безмолвия. Исихазм (буквально «безмолвие»), учение, возникшее среди афонских монахов в XIV веке, — это, в сущности, и есть

¹ Икона хранится в Иркутском художественном музее. Я сужу о ней по репродукции, изданной Иркутским отделением Российского фонда культуры (ВРИБ «Союзреламкультура», 1990).

Известно, что Евангелие от Иоанна считается самым сокровенным, «тайноведческим» из всех евангелий и именно поэтому мистически связанным с православием — в том же ряду символических соответствий, где преемственность церковной власти сближает ап. Петра с католичеством, а свобода богословского исследования сближает ап. Павла с протестантизмом.

² Письменное слово вообще предполагает молчание, вбирает его в себя и именно поэтому подлежит толкованию, «договариванию» того смысла, который в нем сокрыт.

дисциплина умолкания-через-говoreние, т.е. произнесение такого внутреннего молитвенного Слова, которое есть само бытие и исключает внешнюю речь, действие языка. Слово, через которое «все начало быть», очевидно, само является бытием. Оно не сообщает о чем-то, находящемся вне слова, оно не информативно, а формативно. В дальнейшем мы будем различать эти две функции слова: *формативную* и *информативную*. Очевидно, то Слово-Логос, которым Бог сотворил мир согласно библейской Книге Бытия, — это формативное слово. «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет» (Быт., 1:3). «И сказал Бог: да соберется вода, которая под небом, в одно место, и да явится суша. И стало так» (Быт., 1:9). Слово, которое «сказал Бог», не сообщает о свете, о воде и суше, как если бы они уже существовали, но само творит все эти начала мироздания, как и то Слово-Логос, о котором говорится в начале Евангелия от Иоанна. Когда же словом впервые начинает пользоваться человек, в его устах оно приобретает другую, назывательную функцию. Господь приводит к человеку все сотворенные существа, «чтобы видеть, как он назовет их, и чтобы как наречет человек всякую душу живую, так и было имя ей. И нарек человек имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым...» (Быт., 2:19—20). Те существа, которым человек дает имена, существуют независимо от этих имен. Слово Бога творит мир, слово человека сообщает о мире.

Очевидно, что человеческий язык, в контексте этих библейских представлений, несет прежде всего информативную — назывательную, именовательную — функцию, сообщая о мире, находящемся за пределами языка. Но нельзя отнять у языка и формативную функцию, особенно ясно выступающую в «священном языке», на котором человек обращается к Богу и сам как бы уподобляется Богу. Таков язык заклинания и молитвы, цель которых — не сообщить о каких-то явлениях, но вызывать сами явления.

3. Бытийственность русского слова

Особенность русского языка, которую выделяют ряд писателей и мыслителей, — это формативная направленность, или «бытийственность». Вряд ли можно дать однозначное объяснение этому свойству русского языка, но полезно вспомнить, что в своей письменной форме он с самого начала возник как «священный язык», как язык перевода Библии. Создатели славянской письменности

Кирилл и Мефодий — они же и миссионеры, принесшие слово Божие языческим народам. По словам Ломоносова, «сие богатство (русского языка. — М.Э.) больше всего приобретено купно с греческим христианским законом, когда церковные книги переведены с греческого языка на славенский для славословия Божия»¹. Возможно, эта первородная связь с греческим языком, причем не разговорным, а языком священного Писания, отчасти объясняет «врожденную» склонность русского языка к священнодействию: он предназначен для «славословия Божия». Язык не сообщает о бытии, но сам есть бытие.

Пожалуй, лучше всего об этом сказал Осип Мандельштам:

Русский язык — язык эллинистический. В силу целого ряда исторических условий, живые силы эллинской культуры, уступив запад латинским влияниям и не надолго загащиваясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи..., и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью. <...> Жизнь языка в русской исторической действительности перевешивает все другие факты полнотою явлений, полнотою бытия, представляющей только недостижимый предел для всех прочих явлений русской жизни. Эллинистическую природу русского языка можно отождествить с его бытийственностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие. <...> Ни один язык не противится сильнее русского назывательному и прикладному назначению. Русский номинализм, т.е. представление о реальности слова, как такового, животворит дух нашего языка...².

Русский язык потому и противится назывательному и общепредназначению, что настоящая жизнь происходит не вне его, в называемом и сообщаемом, а в нем самом — он бытийствует за счет всех других родов бытия. Язык — единственно плотная, осязаемая реальность, которая в России окружена морем менее реальных вещей. Оттого и литература, точнее литературность, словесность (не только художественная) есть основа всей русской истории. Вопреки мнению Чаадаева, что Россия не принадлежит к историческому кругу народов, Мандельштам утверждает, что

¹ Ломоносов М. Предисловие о пользе книг церковных в российском языке // Русские писатели о языке: Хрестоматия / Под общей ред. А.М. Докусова. Л.: Гос. уч.-пед. изд., 1954. С. 16.

² Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Собр. соч. в 3 т. Т. 2. Н.-Й.: Междунар. лит. сообщество, 1971. С. 245, 246.

«столь высоко организованный, столь органический язык не только дверь в историю, но и сама история»¹. В России историчен только язык, а все прочие явления не бытийствуют или полубытийствуют. Вещи хотят быть названными, сообщенными, но язык живет собственной жизнью, он сам себе вещь, единственная, на которую дано прочно опереться национальному самосознанию. «Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины — ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык!» (Тургенев). Такая традиция «языковерия» и «языкопоклонства» в России увенчалась в начале XX века религиозным движением имяславия, на сторону которого встали значительные русские мыслители того времени: Павел Флоренский, Сергей Булгаков, Алексей Лосев. По словам схимонаха Илариона, основателя движения, «в имени Божиим присутствует сам Бог — всем Своим существом и всеми своими бесконечными свойствами»². Сергей Булгаков подчеркивал именно формативную, или, можно сказать, магическую функцию слова: «...в тайне именованя, которая есть и тайна языка, содержится творческое да будет...»³.

Вот это творческое «да будет», произносимое, как в первый день творения, над все еще «пустынной и безвидной землей», над «темной бездной», и составляет глубинное основание слова и словесности в России, где обнаруживается шаткость и зыбкость всех других оснований. Отсюда повторяемость и заклинательность слова, стремление наполнить собой пустое пространство — и отсюда же впечатление его странной немоты, слабой связи с означаемыми. «Русский номинализм» приводит к избыточности языка в его собственной «звучащей и говорящей плоти» и к недостаточности его «назывательных и прикладных свойств», сквозящих семантической пустотой. Когда слово всецело становится бытием, оно уже ничего не говорит, оно молча бытийствует, его физическое звучание равно семантическому беззвучию. Слово-Бытие произносится в молчании, именно потому, что оно ничего не сообщает, но само являет себя.

¹ Там же. С. 247.

² Схимонах Иларион. На горах Кавказа: Беседа двух старцев подвижников о внутреннем единении с Господом через молитву Иисус Христову, или Духовная деятельность современных пустынных (1-е изд. — 1907).

³ Булгаков С. Философия имени. Париж, 1953. С. 73.

Отсюда, на низших уровнях жизни русского языка, такие явления, как Фома Опискин и Иудушка Головлев, бесконечная вязь и плетение изошренных, «душегнойных» словес. Бессмыслицей витиевато-вкрадчивой речи Иудушка гноит и изнуряет собеседников. А на высших уровнях языка — Гоголь, Достоевский, Платонов, сам Мандельштам, у которых язык есть действительно «звучащая и говорящая плоть», слово растет из своих корней, обрастает приставками и суффиксами, набирает вес самодостаточного бытия, не укорачиваясь до условного знака, служебного наименования, — оно само есть то, что оно значит. Например, говоря о «бытийственности русского слова», Мандельштам мог бы подкрепить этот тезис самим словом «бытийственность». Слово нарастает кольцами, как ствол, растущий из первообразного корня. Что такое «бытийственность»? Где она, в чем? Да вот в этом самом слове. Сначала первообраз — глагол «быть», из него растет существительное «бытие», где действие становится уже самостоятельным явлением. Затем слово приобретает суффикс «ств», переходя то ли в абстрактное существительное «бытийство», то ли в зародыш глагола «бытийствовать», т.е. уже не просто быть, но быть самим бытием, обладать свойством бытия. Далее это свойство, наращивая суффикс «енн», разворачивается в прилагательное «бытийственный», которое в свою очередь, на последнем витке, наращивает суффикс «ость» и становится опять существительным, вобравшим в себя «быть» во всех его последовательно развернутых свойствах действия, явления и признака (глагола, существительного, прилагательного). Что же такое «бытийственность»? Это бытие в качестве бытия, способность чего-то не просто быть, но быть бытием. Слово крепко сложено, но все-таки чрезмерно в своих суффиксальных наростах, не передает информации, но являет «бытийственность» в самом своем составе. По-английски было бы нечто вроде «beingfulness» или даже «beingfulnessness» (4 суффикса) — слово, в английском языке, конечно, неммыслимое. Перед нами тот случай, когда и одно слово кажется многословным. При всей избыточности словообразовательных составляющих, в нем ощущается некоторая внутренняя немота: слово не сообщает, но именно бытийствует.

ИДЕОЛОГИЯ И МАГИЯ СЛОВА. СЛОВО-ФИКЦИЯ У А. ЧЕХОВА, Д. ХАРМСА И В. СОРОКИНА

Вспомним теперь хрестоматийное высказывание Гоголя о меткости русского слова, которое так пристанет к человеку, что уже не отлепишь его.

Выражается сильно русский народ! <...> Живой и бойкий русский ум... не лезет за словом в карман, не высиживает его, как насадка цыплят, а вlepливает сразу, как паспорт на вечную носку, и нечего прибавлять уже потом... Нет слова, которое было бы так замашисто, бойко так вырвалось из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово¹.

Действительно, слово так крепко прилепляется к человеку, что живет вместо него. Если Плюшкин — «заплатанной», то так и умрет «заплатанным». Этим и восхищается Гоголь: если народ «наградит кого словом, то пойдет оно ему в род и потомство, утащит он его с собою и на службу, и в отставку, и в Петербург, и на край света. И как уж потом ни хитри и ни облагораживай свое прозвище... ничто не поможет...». Это низовое проявление того, что Мандельштам назвал «бытийственностью» русского слова, но что можно назвать также смысловым вампиризмом — слово выедает предмет, подменяет его собой, вытягивет жизнь из предмета.

Именно эта «меткость» русского языка, способность замашисто налеплять клички, которые затем уже не отклеиваются от предмета, впоследствии стала надежным орудием советской идеологии. Собственно, вся идеология представляла собой систему «метких слов», или кличек-клише: если Николай I, то «Палкин», если Николай II, то «Кровавый», если царская Россия, то «тюрьма народов», если партия, то «ум, честь и совесть нашей эпохи», если писатели, то «инженеры человеческих душ», если Троцкий, то «Иудушка» и «наймит мировой буржуазии», если Ленин, то

¹ Гоголь Н.В. Мертвые души (гл. 5) // Н.В. Гоголь. Собр. соч. в 7 т. М.: Худож. лит., 1985. Т. 5. С. 101—102.

«самый человечный человек». Собственно, даже имена собственные первоначально были кличками — Ленин, Сталин, Троцкий: пристали и уже не отстали. Да и любая единица идеологического лексикона — «ударник», «кулак», «патриот», «космополит» — была сродни кличке, поскольку не просто называла предмет, но навешивала на него оценку, заклинала «будь!» или «не будь!». Недаром Маяковский постоянно сравнивает слово с оружием, приравнивает перо к штыку, т.е. сводит на нет информативную и возвеличивает формативную, орудийную функцию языка. Идеология — язык заклятий и проклятий, словесная ворожба, которая вполне достигала своей цели и преображала окружающий мир, точнее, превращала его в фикцию. Лев Шестов напрямую связывал идеологическую «диктатуру слова» при большевизме с пережитком магии. Революционная Россия

верит в магическое действие слова. Как это ни странно, но большевики, фанатично исповедующие материализм, на самом деле являются самыми наивными идеалистами. Для них реальные условия человеческой жизни не существуют. Они убеждены, что слово имеет сверхъестественную силу. По слову все делается — нужно только безбоязненно и смело ввериться слову. И они вверились. Декреты сыплются тысячами <...> И никогда еще слова не были так уныло однообразны, так мало не соответствовали действительности...¹

Слова скучнеют и тупеют потому, что, не умея творчески преобразить реальность, вместе с тем разучились ее отражать; они оказываются формативно бессильными и информационно пустыми. Как замечает Бродский в «Послесловии к «Котловану» А. Платонова,

Платонов сам подчинил себя языку эпохи, увидев в нем такие бездны... Но в случае с Платоновым речь идет... о зависимости писателя от самой синтетической (точнее: не-аналитической) сущности русского языка, обусловившей... возникновение понятий, лишенных какого бы то ни было реального содержания. <...> ...Платонов говорит о нации, ставшей в некотором роде жертвой своего языка, а точнее — о самом языке, оказавшемся способным породить фиктивный мир и впадшем от него в грамматическую

¹ Шестов Л. Что такое русский большевизм? // Странник: Литература, искусство, полемика. 1991. Вып. 1. С. 49.

зависимость. Мне думается, что поэтому Платонов неперево­дим и, до известной степени, благо тому языку, на который он пере­веден быть не может¹.

Синтетический строй русского языка проявляется, в частности, в том, что предметное значение слова оказывается неотделимым от оценочного, семантика от прагматики². Сравнивая русский и французский языки в своей «Сопоставительной лексикологии», В.Г. Гак приходит к выводу: «Нейтральные французские слова имеют русские эквиваленты с отчетливо отрицательными или положительными экспрессивными оттенками... Очень часто одно стилистически нейтральное французское слово находит параллель в нескольких русских словах с различными стилистическими качествами (негативное, позитивное, нейтральное)»³. Например, французское слово *entente* лишено экспрессивного оттенка, но может быть передано по-русски только несколькими словами с разными оценочными значениями: положительное — «согласие», отрицательное — «сговор», нейтральное — «соглашение». Французское *fameux* имеет по крайней мере три русских эквивалента: позитивный — «знаменитый», негативный — «пресловутый», и нейтральный — «известный». Здесь, опять-таки оценочный компонент внедрен в лексическое значение русского слова, тогда как во французском должен составить отдельную лексическую единицу.

Такие «меткие слова», или слова-метки, как «сговор» или «сборище», «пособник» или «сподвижник», «миролюбие» или «примиренчество», «согласие» или «соглашательство», не столько называют

¹ Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1995. С. 50, 51.

² Обычно языки синтетические, такие, как русский, противопоставляются языкам аналитическим, таким, как английский или французский, по линии сращения или размежевания семантики и синтаксиса. В синтетическом языке грамматические и лексические значения выражаются одной лексической единицей, тогда как в аналитических языках они выражаются раздельно. Например, русское слово «брату» содержит лексическое значение «брат» и грамматическое значение обращенности, направленности, дательного падежа. По-английски эти два значения выражаются аналитически, двумя лексическими единицами, существительным *brother* и предлогом *to*. Можно, далее, распространить различие синтетического и аналитического строя на соотношение в языке семантики и прагматики, т.е. предметно-номинативных и экспрессивно-оценочных значений, денотации и коннотации.

³ Гак В.Г. Сопоставительная лексикология. М.: Междунар. отношения, 1977. С. 99.

явление, сколько колдуют над ним, совершают магический акт его возвышения или снижения, приказывают ему быть или не быть. Слово, которое подчиняет семантику прагматике, это и есть заклинание. «Ленин» — это слово-заклинание, потому что оно не только указывает на индивида Владимира Ульянова, но и приписывает ему в прагматике советского языка такие свойства, как «вождь всех трудящихся», «величайший гений», «самый человечный человек». «Кулак» — это слово-заклинание: оно не только указывает на зажиточного крестьянина, но требует его уничтожения. Слова «интернационалист» и «космополит», или «патриот» и «шовинист» — тоже «синтетические», причем они указывают на одно и то же явление, только дают ему две разные клички, действуют как «приворот» и «отворот». Идеологема — это «меткое слово» на службе власти. Как бы ни менялся Чемберлен и его политика, но кличка «цепного пса реакции» от него уже не отстанет, также как кличка «примкнувшего к ним Шепилова». Эти клички бесконечно повторяются и совершенно заборматовывают сам предмет, который мыслится только под определенным ярлыком, оценочной наклейкой¹.

В.И. Ленин писал: «Нас упрекают в том, что мы “вдалбливаем” упорно одни и те же лозунги. Мы считаем этот упрек за комплимент... Мы должны миллионы и миллиарды раз повторять...»². Советская идеология на все сто процентов использовала это свойство языка заговаривать предмет, приклеивать к нему кличку и бесконечным повторением придавать ей видимость или слышимость бытия. Оттого так вампирически «кипит и трепещет» слово, что в него перешла жизнь предмета, а сам он заглох и умер.

Павел Флоренский, в духе русской философии имени, отстаивал магическую функцию слова как наиглавнейшую, предполагая, что она может начисто исключать понимающую или сообщительную функцию. «...Магически мощное слово не требует, по крайней мере на низших ступенях магии, непременно индивидуально-личного напряжения воли, или даже ясного сознания его смысла». И приводит пример: «Знахарка, шепчущая заговоры или наговоры, точный смысл которых она не понимает, или священнослужитель, произносящий молитвы, в которых иное и самому ему не ясно... Контакт

¹ Подробнее об идеологическом слове см.: *Энштейн М.* Идеология и язык. Построение модели и осмысление дискурса // Вопросы языкознания, 1991, №6. С. 19—33.

² *Галковский Д.* Бесконечный тупик. М.: Самиздат, 1997. С. 491.

слова с личностью установлен, и главное дело сделано: остальное пойдет уже само собою, в силу того, что самое слово уже есть живой организм, имеющий свою структуру и свои энергии»¹.

Под влиянием такой магии человек становится одержим словом, бесконечно повторяет его, не отдавая себе отчета в его смысле. Как шаман или дервиш, слово вертится вокруг своей звуковой оси, превращаясь, по выражению русских «будетлян», в самовитое слово. Не только политики, но и художники — футуристы, концептуалисты — точно утилизировали это заумное свойство слова, которое употребляется как бессмысленная, но якобы спасительная магическая формула. Поэтому, например, в рассказах и романах Владимира Сорокина ключевой прием — превращение подчеркнуто правильного, мудрого, идеологически нагруженного слова в мантру, и точно такой же коллапс действия, скучновато-правильного, нудного, последовательного, вдруг переходящего в некий безобразный и бессмысленный ритуал.

В рассказе В. Сорокина «Геологи» ведется «деловой» разговор о сложной ситуации, в которой оказались геологи, — то ли беречь с трудом добытые образцы, то ли идти на поиск заплутавших товарищей. Стил и интрига вполне достойны лучших образцов соцреализма. «Что же — бросить друзей в лавиноопасной зоне, а самим сматывать удочки?!» Ведется долгий спор, обыгрывающий все клише «проблемного», «производственного» рассказа. Наконец самый опытный из геологов Иван Тимофеевич, по просьбе младших товарищей, высказывает свое авторитетное мнение:

— Оценивая сложившуюся ситуацию, мне кажется, что надо просто помучмарить фонку.

В наступившей тишине Алексеев качнул головой. По его лицу пробежало выражение восхищения:

— А ведь верно... как я не додумался...

Вслед за своим магом-наставником геологи хором повторяют:

— Мысль, мысль, мысль, учкарное сопление

— Мысль, мысль, мысль, полокурый вотлок².

¹ Флоренский П.А. Магичность слова // Флоренский П.А. Соч. Т. 2. У водо-разделов мысли. М.: Правда, 1990. С. 273.

² Сорокин В. Первый субботник. М.: Ad Marginem, 2001. С. 30.

В этом рассказе Сорокин воспроизводит некий ритуал, призванный решить профессиональную проблему, подобно тому, как в произведениях соцреализма сходные проблемы решались ритуалом партийного собрания или заседания политбюро, а также многократным произнесением мантр типа «партия и народ едины», «кадры решают все», «смерть врагам народа» и т.д.

В другом рассказе Сорокина «Заседание завкома» необычайно длинно обсуждается вопрос, что делать с отстающим рабочим Виктором Пискуновым: он не выполняет норму, приходит на работу пьяный, грубит начальству... Нагнетаются фразы типа «Мы же завком! Заводской комитет профсоюза, товарищи! Профсоюзы — это кузница коммунизма! Это ведь Ленин сказал!» В числе проработчиков выступает и местный милиционер, который советует нарушителю чаще слушать классическую музыку, поскольку она «облагораживает человека». «Бах, Бетховен, Моцарт, Шостакович, Прокофьев». Опять звучат великие имена, которые в контексте идейной проработки становятся мантрами, заклинаниями, абсурдно отрываются от своих означаемых¹. Затем милиционер извиняется — ему пора на музыкальную репетицию — и исчезает за дверью, чтобы через минуту появиться из-за нее с «диким, нечеловеческим ревом».

— Про... про... прорубоно... прорубоно... — ревел он, трясая головой и широко открывая рот.

«Прорубоно» звучит похоже на слово «проработано», как будто в ораторском пылу, под идейным нажимом чуть-чуть расплывается звук, сейчас товарищ поправится... Но вот уже и другие участники заседания впадают в неистовство и начинают выкрикивать «прорубоно» и другие наречные глоссолалии² — «пробойно», «прободело», «убойно», «вытягоно», «сливо», «нашпиго», «набиво», «напихо». Одновременно они совершают соответствующие ритуальные действия — пробивают трубой тело заводской уборщицы, выливают из нее кровь, напихивают в нее червей и т.д.

¹ Мантра (*санскрит*) — «стих», «заклинание»; в древнеиндийской традиции магическая формула заклинания богов, часто передаваемая от учителя к ученику.

² Глоссолалия (от греч. *glossa* — язык и *lalia* — болтовня, пустословие) — произнесение бессмысленных звукосочетаний, сохраняющих некоторые признаки связной речи (деление на слова, на слоги и т.п.)

- Нашпиго! Набиво! — заревел милиционер.
- Напиho червие! Напиho червие! — закричала Симакова...
- Напиho червие, — повторял Старухин. — Напиho...
- Напиho в соответствии с технологическими картами произведенное на государственной основе и сделано малое после экономического расчета по третьему кварталу, — бормотал Урган¹.

Урган все еще находится во власти производственного жаргона и впикивает в него новые магические формулы, как будто не замечая подмены. Да, в сущности, и нет никакой подмены, потому что «технологические карты», «экономический расчет», «третий квартал» — это в советском языке такие же заклинания, как «набиво» и «прорубоно». Или «Бах» и «Бетховен».

У Сорокина мы наблюдаем, как идеологическое слово, завинчиваясь туго, до предела, срывается в заговор и ворожбу. Хорошо знакомые и, казалось бы, внятные идеологемы превращаются в жуткие глоссолалии, которые несут тот же «проработочно-прорубонный» смысл. Тем самым выявляются и сгущаются формы магизма, присущие даже повседневным словам, которые зацикливаются на себе, уже ничего не сообщают, а только заговаривают, воспроизводят свою собственную бытийность.

2. Слово-фикция. Д. Хармс и А. Чехов

Возможен и еще более крутой поворот в отношении слова и бытия, когда отношения между ними вообще прекращаются, когда слова превращаются в чистые фикции, единственная функция которых — ничего не значить, но при этом звучать, акустически имитируя речевой акт. Звук создает иллюзию безопасности, поскольку в нем проявлено бытие другого, тогда как молчание воспринимается как затаенность и скрытая угроза.

Мы напряженного молчанья не выносим —
 Несовершенство душ обидно, наконец!
 И в замешательстве уж объявился чтец,
 И радостно его приветствовали: просим!

О. Мандельштам, 1912

¹ Сорокин В. Заседание завкома // Там же. С. 52, 53.

Чтеца рады слушать не столько из-за смысла его слов, сколько ради успокоительного качества гладко льющейся речи. В советское время стали пользоваться этим целительным свойством речи для прямо противоположной цели: убивать «под разговор». Все расстрельные кампании 1930—50 годов велись под непрерывную «читку», под неумолчный идеологический шум любимых в народе репродукторов, который внушал людям чувство безопасности. Государство с ними разговаривает, зачитывает статьи, стихи, сводки погоды, столько сил тратит на правильную речь — значит, заботится и защищает. Но оно убивало, ясно и светло глядя в глаза, на полуслове, на плавном повороте фразы. Так, как в рассказике Д. Хармса «Григорьев и Семенов»:

Григорьев (ударяя Семенова по морде): Вот вам и зима наступила. Пора печи топить. Как по-вашему?

Семенов: По-моему, если серьезно отнестись к вашему замечанию, то, пожалуй, действительно пора заготовить печку.

Григорьев (ударяя Семенова по морде): А как по вашему зима в этом году будет холодная или теплая?

Семенов: Пожалуй, судя по тому, что лето было дождливое, зима будет холодная. Если лето дождливое, то зима будет холодная.

Григорьев (ударяя Семенова по морде): А вот мне никогда не бывает холодно.

И т.д., вплоть до развязки:

Григорьев (ударяя Семенова каблуком по морде): Говори, говори! Послушаю.

Семенов (валится на спину): Ох!

Писатель Дмитрий Галковский, разбирая этот рассказ Хармса, замечает, что русский язык «превращает общение в избивание и убийство. Русский язык — язык палачей и жертв. <...> Ни на Западе, ни на Востоке такой дикий, жуткий “диалог” совершенно невозможен. Во-первых, избивание происходило бы молча...»¹. Нельзя с этим не согласиться. Суть в том, что слово в данном рассказе вообще не имеет отношения к делу, оно движется самостоятельным путем, по кривой, уводящей от действия. Оно семантически пусто,

¹ Галковский Д. Бесконечный тупик. С. 65, 66.

ничего не сообщает, поэтому может легко удаляться и от предмета разговора, и от происходящего при этом избиения. Почему Григорьев беседует с Семеновым о погоде? Издевается? Успокаивает расшалившиеся нервы? Никакие психологические объяснения здесь не помогут, да они и вряд ли приложимы к хармсовскому персонажу, лишенному характера. Здесь нужна семиотика речи, а не психология личности. Тема погоды не случайна здесь лишь в том смысле, что она наиболее случайна из всех возможных тем: разговор о погоде есть наиболее ритуальная, семантически нулевая форма социального общения. Как только в разговор прорывается нечто от происходящего — «Ох!» Семенова — как разговор тут же и завершается. Функция сообщения, информации, даже если она выражена всего лишь междометием боли, вредит разговору, который не может вынести такого надругательства над своей отвлеченной, фиктивной сущностью.

Хармс лишь доводит до предела то, что уже намечено у Чехова — разрыв между речью и происходящим. Например, в «Дяде Ване» Астров говорит Войницкому:

Сегодня, многоуважаемый Иван Петрович, погода недурна. Утром было пасмурно, словно как бы на дождь, а теперь солнце. Говоря по совести, осень выдалась прекрасная... и озими ничего себе... Вот только что: дни коротки стали¹.

Чеховская интонация прямо предвосхищает хармсовскую, потому что, произнося издевательски ритуальные фразы о погоде, Астров, в сущности, бьет Войницкого по морде, как Григорьев — Семенова. Перед нами сцена жесточайшего морального избиения, поскольку Войницкий, влюбленный в Елену Андреевну, только что застал ее в объятиях Астрова, замечания которого о погоде звучат для него убийственно. Происходящее обозначено ремаркой в скобках: «Войницкий (вытирая лицо). «А? Ну, да... хорошо...» Вытирает лицо, потому что получил по морде, — а разговор все о той же «погоде». Рассказ Хармса — это по сути гипербола и пародия основного чеховского приема: пустить речь по кривой от действия.

Здесь видно, что сила Чехова, как и сила Хармса, вовсе не в подтексте. Оттого, что человека избивают под сурдинку разговора о погоде, сам разговор не становится более глубоким и значительным,

¹ Чехов А.П. Собр. соч. в 12 т. Т. 9. С. 515.

обремененным некими смыслами. Дело не в подводном течении, не в смысловой насыщенности слова, а как раз напротив, в издевательском отсутствии смысла, радикальном отличии слова от действия. Между ними нет ничего общего. И слово может быть пошлым и поверхностным, и действие пошлым и поверхностным. Ни избиение, ни тем более разговор о погоде никакой глубины в себе не содержат. Если бы действия и слова подкрепляли друг друга, это производило бы просто плоское и жалкое впечатление. Но дело в том, что совмещаются две пошлости, которые почти ничего общего не имеют друг с другом: разговор об одном, а действие — о другом. Эффект производит именно двойная пошлость, внутри которой, в разрыве речи и действия, как будто что-то помещается — но там не помещается ровно ничего, это двуслойное «ничто» и производит иллюзию объемности речи и действия. Чехов — великий мастер создавать двойную пошлость и тем самым снимать впечатление пошлости. Две пошлости, которые делаются одновременно, — это для нормального восприятия слишком много, и оно пытается объединить их неким глубинным восприятием. Поэтому самое слышное в пьесах Чехова, как и в рассказах Хармса — это молчание самого слова.

3. Три литературных эпизода. Молчание внутри и вокруг слова

Мы кратко остановимся на трех знаменитых эпизодах молчания в русской литературе: (1) немой сцене в развязке гоголевского «Ревизора»; (2) молчании Христа в ответ на монолог Великого Инквизитора в «Братьях Карамазовых», и (3) немой сцене из чеховского «Вишневого сада». При всем различии этих эпизодов, можно заметить, что молчанию предшествует словоизвержение.

У Гоголя это реплики самых пустых и неугомонных городских болтунов Бобчинского и Добчинского. Именно они принесли «весть» о ревизоре, породив эту грандиозную фикцию, от которой теперь столь же упорно отрещиваются.

Бобчинский. Ей-богу, это не я, это Петр Иванович.

Добчинский. Э, нет, Петр Иванович, вы ведь первые того...

Бобчинский. А вот и нет; первые-то были вы.

В этот момент и появляется жандарм с вестью о прибытии настоящего ревизора, после чего следует немая сцена.

У Достоевского монолог Великого Инквизитора, от имени которого говорит «умный и страшный дух небытия», также не находит себе словесного последования у собеседника. На все обвинения Христос отвечает молчанием — и безмолвным поцелуем в бескровные уста своего обвинителя, своего предателя, нового Иуды, который служит уже не Христу, а тому, кто искушал его в пустыне. Поцелуй Христа повторяет евангельский поцелуй Иуды и переворачивает его смысл. На отступничество Великого Инквизитора, выраженное в слове, ответить можно только любовью, которая превышает слов. «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая и кимвал бряцающий» (1 Кор., 13:1). Таким звоном и бряцанием вдруг оказывается вся речь Великого Инквизитора перед молчанием Христа. Его поцелуй, в свою очередь, запечатывает уста, изрекающие ложь, и возвращает им достоинство молчания. Он имеет двойное значение — как прекращение речи и ответ на речь.

У Чехова перед немой сценой разглагольствует Гаев, самый многословный из всех пустословов «Вишневого сада». Чем больше он говорит, тем больше вокруг него скапливается немоты, которая потом разряжается каким-то странным, потусторонним звуком.

Гаев (*негромко, как бы декламируя*). “О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живишь и разрушаешь...”

Варя (*умоляюще*). Дядечка!

Аня. Дядя, ты опять!

Трофимов. Вы лучше желтого в середину дуплетом.

Гаев. Я молчу, молчу.

Все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный¹.

Как только Гаев замолкает, природа вставляет свое «слово». Встревоженные дачники относятся к этому странному звуку именно как к слову, пытаются разгадать его источник и смысл. То ли это

¹ Чехов А.П. Вишневый сад // Чехов А.П. Собр. соч. в 12 т. Т. 9. Пьесы. М.: ГИХЛ, 1961. С. 634.

бадья сорвалась в шахте, то ли это крик цапли или уханье филина, то ли знак несчастья... Раневская вздрагивает, на глазах у Ани появляются слезы. Потому-то и молчат чеховские героини о главном, что чувствуют бессилие любой речи — и тогда речью становится звук лопнувшей струны.

Во всех трех эпизодах, у Гоголя, Достоевского и Чехова, именно там, где человеческое слово достигает избыточности, обнаруживается его недостаточность. Слово не столько называет, сколько замалчивает свой предмет. Безмолвие скапливается в самих словах, как невыговоренность смысла, его оглушенность словом. В конце концов воцаряется тяжелое молчание — это призраки заглушенных, заговоренных предметов встают вокруг слов и начинают громко, оглушительно молчать о себе. Устами Бобчинских и Добчинских, Гаева, Великого Инквизитора слово ничего не называет, но выкликает само себя. Это не Логос-Царь, а Логос-Самозванец. И когда появляется настоящий царь — Ревизор у Гоголя, Христос у Достоевского, природа у Чехова — то это молчащий Логос. Молчание приходит как возмездие лже-Слову, как разоблачение его самозванства.

О русской культуре можно услышать два противоположных мнения:

— молчаливая, застенчивая, целомудренная культура, берегущая свой сокровенный смысл, стыдящаяся его выговорить, вывести наружу;

— необычайно говорливая, утомительно суесловная культура, в которой слова заменяют дела.

По сути, оба эти мнения верны и не опровергают, а усиливают друг друга. Два свойства русской культуры — молчаливость и многоречивость — взаимосвязаны. И это не простая антиномия, где оба противоположных положения верны. Само молчание растет и усиливается по мере говорения, и сама говорливость происходит от напряженности и невыразимости молчания. Молчание растет вместе с речью, нагнетается под словами. Русская словесность тем и удивительна, что выставляет наружу свою глубинную бессловесность, громко и упорно молчит, пряча это молчание за обилием слов.

В этом плане художник и теоретик концептуализма Илья Кабаков рассматривает трех вышеупомянутых писателей — Гоголя, Достоевского и Чехова:

...В нашей великой литературе, в уме, нервах, памяти каждого из нас невроз бесконечного говорения, реализации себя в словах по преимуществу, непрерывное, без конца и края бушующее море слов, одолевающее все собою. <...> Достоевский... Общеизвестно, что основную массу текстов его романов составляют бесконечные, безудержные обсуждения. <...> О них можно сказать, что это не обсуждения чего-то лежащего «в самом начале», а прежде всего обсуждения самого обсуждения. В романах представлены то короткие, то длинные, то чудовищного размера гирлянды, цепи этих обсуждений. Каждый читатель... оказывается вовлеченным в самый процесс многоступенчатых, многоярусных ссылок, отступлений, отношений, дополнительных побочных изъяснений, ответов на прошлые ссылки... <...> Это можно сравнить с бесконечным мороком дознаний, следственного кошмара, мучительного безвыходного делопроизводства, где петли одного «отношения» вяжутся с петлями другого «заявления», образуя тошнотворную сеть «отношения на отношение», откуда ни один из героев выбраться не может. <...> ...Этот порочный круг суждений, мнений, взглядов возможным оказывается тогда, когда все они имеют своим пределом пустоту. У Чехова мы видим все ту же ситуацию, ту же тему. Здесь все герои не живут, а говорят. <...> Изначальное ощущение пустотности обнимает почти пространственно все слова, поступки, позы этих героев, оно стоит за всем, что происходит с ними — но они говорят. Они говорят, чтобы заполнить эту пустоту, чтобы не дать ей оказаться на сцене рядом с ними и чтобы не потонуть, не исчезнуть в ее беззвучно звящем ужасе. Надо говорить, говорить не переставая, ткать непрерывную сеть из слов, фраз, мнений, уже с самого начала лишенную смысла¹.

Кабаков по сути указывает на то, что Мандельштам торжественно провозгласил бытийственностью русского слова. «Жизнь языка в русской исторической действительности перевешивает все другие факты полнотою явлений, полнотою бытия...» Но это и означает, что «надо говорить, говорить не переставая», держать бытие на кончике языка; замолчать — значит исчезнуть, умереть, не быть. «Я говорю, следовательно, существую»; я слышу себя, значит, я есмь. Говорение — единственный способ «заговорить», заковать пустоту окружающего мира, безмолвие которого в ответ на эту нескончаемую речь становится все более грозным.

¹ Кабаков И. Жизнь мух (тексты на рус., нем. и англ.). Kolnischer Kunstverein. Edition Cantz, 1992. P. 112, 128, 130.

Паскаль писал об ужасе человека, говорящего существа, перед лицом безмолвной вселенной. «Меня ужасает вечное безмолвие этих пространств»¹. Ни в одной другой стране нет такого пространства, как в России, и нигде оно не безмолвствует так громко, наводя ужас на говорящих и побуждая их говорить все быстрее и громче, заглушая свой страх слышимостью собственного словесного бытия. Но чем больше они говорят, тем более тяжелое молчание их окружает.

¹ Паскаль. Мысли. С. 206.

РУССКИЙ КОДЕКС МОЛЧАНИЯ. ПОЛИТИКА И МИСТИКА

1. Вековая тишина. Русский кодекс молчания

Вековое молчание народа, как будто и не прерывавшееся со времен Древней Руси, создает такое смысловое напряжение, которое у интеллигенции прорывается потоком слов и оборачивается «литературоцентризмом» российской цивилизации. Таково социальное расслоение этих двух полюсов в русской культуре: многословие интеллигенции и молчании народа. Избыток слов у одной стороны оборачивается их отсутствием у другой.

В столицах шум, гремят витии,
Кипит словесная война,
А там, во глубине России, —
Там вековая тишина.

Н.А. Некрасов

Контраст, обозначенный у Некрасова, наводит на мысль о взаимобусловленности русского витийства и русской тишины. Не оттого ли шумят в столицах, чтобы заглушить напряженное молчание страны, превратить молчащих если не в говорящих, то хотя бы в слушающих?

Казалось бы, именно «вековая тишина» России позволяет гулко разноситься в ней каждому слову, даже сказанному шопотом — жаждущий слух так и впивается в него, тогда как на Западе, с его многовековой традицией гласности, почти невозможно быть услышанным. Философ В.В. Бибихин замечает:

Взявшие слово беспрестанно говорят и говорят народу в уши, колдуя словом... А ведь они имеют возможность говорить только потому, что их молча и терпеливо слушают. Такое умеет не каждый народ. Мыслитель и поэт чувствуют: слово на этом просторе звучит; пространство такое, что слово на нем слышно. То, что такое пространство есть, — событие мировой истории...»¹

¹ *Бибихин В.В.* Язык философии. М.: Прогресс, 1993. С. 379.

Действительно, в молчащей стране слово разносится далеко и громко. Но еще громче, еще слышнее само молчание. Говорящий не получает отклика на свои слова — как будто они падают в глубокий колодец, который не возвращает даже звука падения. «Народ безмолвствует» (А. Пушкин). «Русь, куда же несешься ты? дай ответ. Не дает ответа» (Н. Гоголь). Эта тема в русской словесности едва ли не столь же традиционна, как и тема пророка, жгущего глаголом сердца людей. Собственно, пророк-то и находит себя внезапно в обществе немых, а возможно и глухих. Вот знаменитая некрасовская «Элегия» (1874) — та, что провозглашает: «Я лиру посвятил народу своему». Как же отвечает народ?

...И песнь моя громка!.. Ей вторят доли, нивы
И эхо дальних гор ей шлет свои отзывы,
И лес откликнулся... Природа внемлет мне,
Но тот, о ком пою в вечерней тишине,
Кому посвящены мечтания поэта, —
Увы! не внемлет он — и не дает ответа...

Почти сто лет спустя Евгений Евтушенко пишет стихотворение «Долгие крики» (1963) — о том, как с одного берега реки поэт кричит туда, где «народ», пытаясь дозваться перевозчика. Но на том берегу — мертвая тишина:

Дремлет избушка на том берегу.
Лошадь белеет на темном лугу.
Криком кричу и стреляю, стреляю,
а разбудить никого не могу. <...>
И для крестьян, что, устало дыша,
спят, словно пашут, спят не спеша,
так же неслышен мой голос, как будто
шелесты сосен и шум камыша.

«Не внемлет он и не дает ответа». «Неслышен мой голос». Вызывает сомнение мысль В. Биbihина о том, что в России «молча и терпеливо слушают» всякого взявшего слово. Что молчат — это ясно, а вот слушают ли? а если слушают, то слышат ли? а если слышат, понимают ли? Именно русская словесность, с ее «долгими криками», обращенными к народу, делает слышимой ответную тишину, и поскольку эта тишина звучит именно в ответ на слово, она тем самым воспринимается как молчание.

Советская эпоха, с ее нескончаемым извержением «правильных» слов в народ, тоже пыталась опереться на литературную классику, но только усугубила эффект гулкого молчания в ответ. В «Чевенгуре» Платонова коммунист Симон Сербинов, направленный переустроить жизнь деревенских масс, «читал вслух Глеба Успенского в избах-читальнях. Мужики жили и молчали, а Сербинов ехал дальше в глубь Советов...»¹. Вероятно, для того, чтобы раскулачивать, ссылая, истреблять врагов народа. Так уж прописано в русском кодексе молчания. Если под разговор о погоде или изящной словесности легче убивать, то жизнь, чувствуя эту инозначность слова, прячется в молчание.

Еще один пример. Если у Некрасова и Евтушенко народ не слышит поэта, то в стихотворении Дмитрия Александровича Пригова к народу обращается простая женщина из народа.

По волнам, волнам эфира
Потерявши внешний вид
Скотоводница Глафира
Со страну говорит...

...А страна вдали все слышит
Не видна, как за рекой
Но молчит и шумно дышит
Как огромный зверь какой

«Слово на этом просторе звучит» (В. Бибихин). Да, но оно нервно звучит: ежится и ерничает, кривляется и поддевает, потому что оказывается безотзывным. Диалога не получается, слово превращается во внутренний монолог говорящего. Говорить = слышать себя. Я слышу себя, значит, я существую. Слово страдает агорафобией, страхом «вечного безмолвия этих пространств» (Паскаль). В молчании и тишине есть нечто царственное, а слово ощущает себя на этих просторах самозванцем.

Именно то, что дает слову звучать так громко, в конце концов заглушает его, превращает в белый шум. О чем можно говорить, о том можно и молчать. Все сказанное уходит в молчание — и остается лишь то, о чем писал Д. Мережковский: «Жизнь ушла в бессловесную глубину. Теперь то, что пишется, значительнее того,

¹ Платонов А. Собр. соч. в 5 т. Т. 2. М.: Информпечать, 1998. С. 282.

что печатается, то, что говорится, — того, что пишется, и, наконец, то, что умалчивается, — того, что говорится»¹.

Такова природа русской негативности: все, что сказано, тотчас мелькает и отбегает в сторону, как неглавное. «Мысль изреченная есть ложь» — русский кодекс молчания. И чем значительнее писатель, тем более таинственным представляется исходящее от него молчание. Достоевский так заканчивает свою речь о Пушкине: «Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем»². Свою статью о Вл. Соловьеве Д. Мережковский называет «Немой пророк», потому что о самом главном, о «грозящем натиске подземных сил... Вл. Соловьев сам ничего не говорит или говорит не словами, а мановениями, знаками, как немой. Да, немой, несмотря на десяток томов сочинений»³. И потому — «будем надеяться, что тайну вещей немоты его разгадает когда-нибудь более внимательная критика»⁴. В Чехове Мережковский ценит то, что он не вмешивался в шумные толки о вечности и смысле бытия, а отшучивался — вообще «свято молчал о святом»⁵. И Пушкин, и Вл. Соловьев, и Чехов кажутся безмолвными, несмотря на обилие сказанного, на многотомные собрания сочинений.

И даже Розанов, который создал новый, «тотальный» род словесности... У Розанова, особенно в последних его дневниковых книгах, сама повседневная жизнь, в которой люди обычно молчат, работают, бездельничают, рожают детей, занимаются пустяками, — стала словесностью. В результате этот плодovitейший

¹ Цит. по: *Мережковский Д.* Избранное. Кишинев: Литература Артистикэ, 1989. С. 543.

² *Достоевский Ф.М.* Пушкин. (Очерк) // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 26. Л.: Наука, 1984. С. 149.

³ *Мережковский Д.С.* В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М.: Сов. писатель, 1991. С. 118—119.

⁴ Там же. С. 126.

⁵ «Я был молод; мне все хотелось поскорее разрешить вопросы о смысле бытия, о Боге, о вечности. И я предлагал их Чехову, как учителю жизни. А он сводил на анекдоты да на шутки. <...> Мне было досадно, почти обидно: я ему о вечности, а он мне о селянке. <...> Надо было наговорить столько лишнего, сколько мы наговорили, надо было столько нагрешить, сколько мы нагрешили, 49 святыми словами, чтобы понять, как он был прав, когда молчал о святом. <...> Какая радость, какая святость молчать о святом» (*Мережковский Д.С.* Асфодели и ромашка // Указ. изд. С. 49—50).

писатель девальвировал язык, подорвал статус литературы, сгноил ее избытком слов. После Розанова в русской литературе наступила нехватка воздуха: рты открываются, губы шевелятся — а сказать нечего, иссяк кислород... Вокруг розановского словесного эксперимента быстро выросла тишина, грозная зона молчания, советский ГУЛАГ языка. После Розанова, который успел сказать обо всем и со всех точек зрения, единственными осмысленными словами стали военные приказы и указы ЦК. Но и сам Розанов, столько наговорив, в сущности, ничего не сказал, и при переводе на другой, более информативный язык мало кто понимает, что же он, в конце концов, хотел выразить, не в отдельных репликах, а в сумме всех высказываний. Даже самый страстный обожатель Розанова в современной литературе, написавший тысячестраничное введение к его сочинениям — роман-автокомментарий «Бесконечный тупик», Дмитрий Галковский признает, что «содержание книг Розанова равно нулю. Он действительно НИЧЕГО НЕ СКАЗАЛ и ушел в иной мир великим молчуном»¹. Да и сам Галковский, окружая некое изначальное «ничто» своей книги рядами многослойных комментариев, «отношений на отношение», сознательно сводит ее содержание к абсолютному нулю, к «бесконечному тупику». Он пишет в авторецензии, включенной в книгу: «Великий Одинокий океан порождает для испытываемого читателя целую серию фантомов, которые, вереща, кривляясь и высовывая языки, загоняют его в бесконечный тупик последнего молчания»².

2. Два молчания: политическое и мистическое

Как относятся к молчанию в России? Русские пословицы и поговорки, приводимые В. Далем, противоречат друг другу. О молчании говорят одобрительно:

Слово — серебро, молчание — золото.
Кто молчит, не грешит.
Умный молчит, когда дурак ворчит.
Доброе молчание лучше худого ворчания.
Молчанкой никого не обидишь.
Кто молчит, тот двух научит.

¹ Галковский Д. Бесконечный тупик. С. 323.

² Там же. С. 677.

И осудительно:

Молчбою прав не будешь.
 Крепкое молчание ни в чем не ответ.
 Молчит, как пень.
 Молчит, как мертвый, как неживой.
 Играть в молчанку.
 Не та собака кусает, что лает, а та, что молчит
 да хвостом виляет.

Кажется, что речь идет о двух разных молчаниях: мудром, смиренном — и мертвом или грозном.

Так раздваивается смысл молчания в восприятии не только фольклора, но и развитой культуры. С одной стороны, есть недоверие к молчанию как к форме приспособленчества — начиная от грибоедовского Молчалина, который не смеет «свое суждение иметь», а потому

...дойдет до степеней известных,
 Ведь нынче любят *бессловесных*, —

и вплоть до известной песни Александра Галича:

Все молчалники вышли в начальники,
 Потому что молчание — золото.

Разумеется, галичевская ироническая заповедь:

Промолчи — попадешь в первачи.
 Промолчи, промолчи, промолчи! —

звучит совершенно иначе, чем тютчевское:

Молчи, скрывайся и таи
 И чувства, и мечты свои...
 («Silentium»)

У Тютчева молчание относится к глубочайшей душевной тайне, к тому, что должно остаться неизреченным и противопоставляется слову-лжи. У Галича молчание относится к поддержке власти, подавляющей право на свободную речь, и противопоставляется

правде-гласности. Даже слова, выражающие эти два типа молчания, могут быть разделены на две группы. В тютчевскую, мистическую, войдут «безмолвие», «немота», «умолкание»; в галичевскую, политическую, «умалчивать», «замалчивать», «промолчать», «помалкивать».

Такая раздвоенность «молчания» не уникальна для русской культуры. На Западе имеют хождение обе концепции, причем обе в среде нон-конформистской. Одна выражена в книге Сюзан Зонтаг «Против интерпретации» (1966) и в ее статье «Эстетика молчания» (1969) и в книге Ролана Барта «Удовольствие текста» (1973): «Настоящее наслаждение не может быть высказано» (Барт); «Наиболее развернутым и тщательным описанием формы было бы молчание» (Зонтаг). Вместе с тем Зонтаг отметила, что «наше время полнится шумом от призывов к молчанию», — упрек, который можно предъявить и Тютчеву, и всем громко и красноречиво выступающим в защиту молчания. «Тише, ораторы! Ваше слово, товарищ маузер», — вполне ораторски заклинает Маяковский революционных матросов. Наиболее последовательно положительная концепция молчания проявляется в самом молчании — молчании затворников, отшельников, мистиков.

Другая, отрицательная концепция молчания несет политический смысл. С этой точки зрения, молчание — знак политического гнета, а не мистического углубления: результат *замалчивания*, вытеснения определенных голосов из культуры. Замолчанные должны обрести свой голос, разорвать пелену безмолвия, которая их окружает в политически одномерном обществе.

Очевидно, у самого молчания есть две разновидности: политическая и мистическая. Если свобода слова — священное право каждого гражданина, то молчание означает рабство, гнет, покорность. Молчание в данном случае трактуется как тишина, приравнивающая человека к бессловесной твари, к животному. Культура — область знакового поведения; человек, в отличие от животного, предназначен словесно выражать свои мысли и чувства. Но и уровень «политического животного» — гласность, прения, красноречие — не вмещает всего человека. Как слово выделяет его из природной тишины, из дикой бессловесности, так умение молчать ставит его над словом, над уровнем политики и культуры. Это уже не предсловесное, а *засловесное* молчание, которое содержит в себе полноту невыговариваемого Слова, как на упомянутой выше иконе «Иоанн Богослов в молчании».

К такому молчанию призывают мудрецы и поэты. Гуань-цзы: «Звук произнесенного слова громче, чем раскат грома или бой барабана». М. Хайдеггер: «“Подлинный” человек говорит “подлинно”, лишь когда он молчит»¹. Д. Веневитинов: «Блажен, кто молча был поэт»².

И у Грибоедова, и у Галича преобладает политический подход: голос и гласность есть прорыв низшей, дремучей, покорной, трусливой немоты, осознание своего человеческого достоинства. Для Тютчева, как впоследствии и для Мандельштама, с их философско-мистическим миропониманием, молчание есть прорыв словесной, культурной пелены, окутывающей говорящее животное. Это рождение в высший, таинственный мир, где человеческое встречается с божественным и умолкает, поскольку может воспринять и произнести божественное слово лишь полнотой своего молчания.

Да обретут мои уста
Первоначальную немоту,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста!
Мандельштам. «Silentium»

Понятно, что эта немота, «чистая от рождения», — иной природы, чем приглушенность речи в другом стихотворении Мандельштама:

Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны...

Вопрос в том, может ли предсловесное молчание, присущее рабству, выражать собой или символизировать надсловесное молчание, свойственное мудрости. Особенность русской традиции — толкование политического молчания как мистического, поиск единства этих двух форм молчания и, значит, истолкование подавленного, «грибоедовского» молчания как углубленного

¹ Цит. по кн.: *Налимов В.В.* Вероятностная модель языка. М., 1979. С. 112.

² Подборку разноконфессиональных высказываний о молчании можно найти в: *A Treasury of Traditional Wisdom, presented by Whitall N. Perry, Cambridge (UK), Quinta Essentia, 1971, p. 987—993.* О мистике молчания в византийской культуре см.: *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977. С. 55—56.

«тютчевского». Молчание-покорность и молчание-таинственность воспринимаются как единое многозначительное молчание. Личность или народ молчат оттого, что им не дают говорить, затыкают рот, их слово не предусмотрено устройством общества, они лишены права на самовыражение. Но велик соблазн истолковать этот сомкнутый рот как намеренно приложенный к губам палец, как знак умолчания о самых существенных, священных глубинах бытия и веры.

Совершенно ясно, например, что в 1930—1950-е годы молчание русских мыслителей, оставшихся в России, было политически вынужденным. Флоренский, Лосев, Бахтин, Голосовкер и другие нам неизвестные, несостоявшиеся мыслители замолкли надолго или навсегда, потому что их заставили замолчать. Но когда молчит говорящее и мыслящее существо, даже вынужденное молчание начинает восприниматься как слово. К тому же названные мыслители молчали вдвойне: во-первых, потому что не говорили того, что хотели бы сказать; во-вторых, потому что не говорили того, что от них хотели услышать. Это молчание сочетало в себе покорность властному запрету на свободное слово и сопротивление властному требованию послушного слова. В советской России вырос новый тип молчания, которого почти не знала Россия дореволюционная, — *смелого молчания*, как знака несогласия, что выразилось и в солженицынском призыве «жить не по лжи». Если нельзя свободно говорить, то все-таки можно свободно молчать — не поддакивать, не рукоплескать. Между свободным молчанием мудреца и покорным молчанием раба есть еще молчание полусвободного человека.

Отсюда попытки истолковать политическое молчание как мистическое, например, у В.В. Бибихина. «В 20 в. есть десятилетия молчания русской мысли. Это — говорящее молчание. Новая мысль у нас не сможет начаться, не вслушавшись прежде в молчание 20-го в. <...> А что если то молчание было сообщением? О чем оно тогда говорит?»¹

Такова традиция истолкования «вековой тишины», в которой можно прочесть и забитость, покорность народа, и его мудрость, несуетность. Такова традиция русского православия, которое молчало и потому, что поддерживало власти предержавшие, и потому, что правила смирения обязывают к молчанию. Неотмирность православия как бы сочетала священный долг и житейскую выгоду

¹ Бибихин В.В. Язык философии. М.: Прогресс, 1993. С. 36.

молчания, аскетизм с конформизмом, и одно перекодировалось в систему другого.

3. Формативное, информативное и фиктивное слово. Самопожирание языка

Как уже упоминалось, исследователи говорят о тишине России в допетровское время, о странной немоте русского народа. Николай Бердяев в «Русская идея» пишет о «безмыслии и безмолвии допетровской Руси»¹. Как отмечает Георгий Флоровский в «Путиях русского богословия», «Русский дух не сказался в словесном и мысленном творчестве...»². Чаадаев видит эту печать молчания, или, скорее, немоты, не столько невыразимости, сколько невыразительности, даже на лицах своих соотечественников: «В чужих краях, особенно на юге, где лица так одушевлены и выразительны, я столько раз сравнивал лица моих земляков с лицами местных жителей и бывал поражен этой немотой наших выражений»³.

В послепетровское время наступает пора речевой экзальтации, избытка речи, причем по нарастающей: XIX век многоречивей XVIII-го, а XX-й вообще взорвался каким-то невыразимым изобилием слов. Но, как ни странно, все это словоизвержение, слововерчение производит впечатление немоты, т.е. речи, заглушающей саму себя и превращающейся в форму молчания. В 1840-е годы, с приходом в культуру разночинцев, таких как Белинский и Чернышевский, французский «аристократический» язык начинает выходить из употребления, зато русский язык вбирает множество иностранных слов, в основном политических терминов: «социализм», «буржуазия», «прогресс», «реакция», «солидарность», «эксплуатация», «эмансипация», «обскурантизм» и другие, составившие костяк революционно-демократической, а затем и советской фразеологии⁴. С этого времени русская культура впадает в речевой транс, в неистовство, хлыстовщину и хлестаковщину, захлестывает себя словами, среди которых много чужих, едва

¹ Бердяев Н. Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. Париж: YMCA-Press, 1971. С. 8.

² Прот. Флоровский Г. Пути русского богословия (1937). Париж: YMCA-Press, 1988, 4-е изд. С. 1, 503.

³ Чаадаев П.Я. Сочинения. М.: Правда, 1989. С. 23.

⁴ См.: Сорокин Ю.С. Развитие словарного состава русского литературного языка 50—90 годов 19-го века. М., 1965. С. 30, 31.

понятных, но звучных и правильных, — вертится и приседает, ведет себя, как шаман, заговаривающий общественную боль, «бубнит и бьет в бубен». Слова употребляются как заклания, а не средства общения или сообщения. *Прогресс, интеллигенция, разум... Народ, Россия, спасение... Пролетариат, диктатура, коммунизм...* Если на буддистском Востоке впадают в транс молчания, то русская культура — в транс говорения. Но поскольку речь употребляется именно как самоцельное звучание-заклинание, она впадает в молчание, перестает быть слышной, как переставали быть слышными громкие кличи и лозунги, ежечасно повторявшиеся по советскому радио. Это молчание возвращает нас к той тишине, которая была в допетровской, азиатской России, но уже на уровне непрерывно раздающейся и себя заглушающей речи.

Дмитрий Галковский отмечает в русском языке «предрасположенность к заболеванию бессмыслицей»¹. Но это заболевание происходит от влечения к *сверхмыслу*, когда слово не сообщает факт (информативная функция речи по Л. Витгенштейну), а существует на собственных правах, как «творческое да будет» (формативная функция речи по С. Булгакову). Именно формативная функция речи создает зону молчания внутри словесного шума. Информативная речь сообщает ровно столько, сколько сообщает, она не накапливает в себе молчания. Русское слово оказывается формативно избыточным и одновременно информативно недостаточным, оно вращается вокруг себя и несет пустую воронку смысла.

Можно выделить три уровня слова: *святословие, смысловое, пустословие*. На высшем уровне слово есть бытие или творчество бытия и может произноситься в молчании. На среднем слово сообщает о бытии, его звучание соотносится с реальностью, передает факт, обретает смысл. На низшем уровне слово не содержит в себе бытия и не сообщает о нем, оно лишено смысла и, хотя звучит полномерно, вместе с тем таит в себе немоту. Особенность слова в русской культуре — это проскакивание между высшим и низшим уровнями, минуя средний. Пренебрегая «человеческой», информативной функцией и пытаясь взять на себя сразу «божественную» функцию, слово превращается в магическое или идеологическое заклинание и в конце концов — в чистую фикцию, в набор ничего не значащих звуков. Когда формативное слово исходит из человеческих уст и имитирует акт божественного творения, «да будет»,

¹ Галковский Д. Бесконечный тупик. С. 417.

не подкрепляясь информативным, познавательным-сообщительным актом, такое слово становится деструктивным, деформирующим, поскольку безразлично к данности своего предмета и лишь подчиняет его магическому заданию. Святословие переходит в пустословие, сверхсмысл — в бессмыслицу, поскольку не выдерживается средний уровень слова как знака, сообщения. Бессловесность оказывается изнанкой российской словесности.

Академик Иван Павлов, усматривавший отличие человека от животных в создании языка — «второй сигнальной системы»¹, тем не менее полагал, что у его соотечественников развитие этой системы зашло чересчур далеко. «...Русский ум не привязан к фактам. Он больше любит слова и ими оперирует. <...> ...Русская мысль совершенно не применяет критики метода, т.е. нисколько не проверяет смысла слов, не идет за кулисы слова, не любит смотреть на подлинную действительность. Мы занимаемся коллекционированием слов, а не изучением жизни. <...> ...Красивая словесная гимнастика, фейерверк слов... Мы главным образом интересуемся и оперируем словами, мало заботясь о том, какова действительность»². Современный прозаик Вячеслав Пьецух называет такой отзыв академика о своем народе «страшным» и однако вынужден с ним согласиться. «Действительно, русский исповедует слово — это хорошо и ужасно одновременно»³. Хорошо, если слово формирует бытие, ужасно, если оно превращает его в фикцию. Препградой такому падению слова с верхнего, онтологического уровня на нижний, деструктивный выступает средний уровень — информативное слово, которое не изменяет и не подменяет бытие, а по мере возможности честно свидетельствует о нем.

Вот почему для слова так важно закрепить свой смысл на информативном уровне и уже от него подниматься к уровню формативному — иначе неизбежно падение до фиктивного уровня.

¹ Не отсюда ли, кстати, и языки культуры как «вторичные моделирующие системы» у советских семиотиков-структуралистов — термин, возникший на рубеже 1950—1960-х годов и явно претендовавший на материалистическую благонадежность? В этом случае было бы точнее назвать культуру «третьей сигнальной системой», поскольку вторая сигнальная система — это естественный язык.

² Павлов И.П. Об уме вообще, о русском уме в частности // Вестник практической психологии образования, 2009. № 3 (20). С. 15—16.

³ Селиванова Н. Интервью с Вячеславом Пьецухом // Известия, 1997, 15 ноября. С. 2.

Тогда, теряя и формативную, и информативную наполненность, слово превращается в иступленный звук, обступаемый громким молчанием Бога, народа, природы.

Такова судьба русского языка даже у Ф. Достоевского. Как подчеркивает М. Бахтин, «главным предметом его изображения является само слово.... Произведения Достоевского — это слово о слове, обращенное к слову»¹. Но эта самообращенность слова может быть понята не только в положительном смысле, как диалог разных сознаний, но и как момент замкнутости и самооглушенности языка. Иосиф Бродский находил у Достоевского «всеядную прожорливость языка, которому в один прекрасный день становится мало Бога, человека, действительности, вины, смерти, бесконечности и Спасения, и тогда он набрасывается на себя»². Это значит: начинает говорить о себе, переполняется самим собой, отвечает «отношением на отношение» — и умолкает, схлопывается в себя. На его месте остается черная дыра — «вековая тишина» во глубине России.

Что же такое эта тишина, которая особенно громко звучит, когда ее пытаются перекричать столичные витии? О чем это молчание — или эта тишина ни о чем? А если это молчание, то какое — мудрое или рабское? Таится ли в нем какое-то слово — или только отсутствие слов? Можно ли говорить от имени этого молчания, — или оно равнодушно к словам и в такой же мере придает им гулкость, как и заглушает их? И тогда вся ослепительная русская словесность начинает напоминать беседу зарниц — глухонемых демонов у Тютчева. Немое слово — в глухой тишине.

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч., т. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 297.

² Бродский И. О Достоевском // Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1995. Т. 4. С. 183.

Раздел 6
Безумие разума

МЕТОДЫ БЕЗУМИЯ И БЕЗУМИЕ КАК МЕТОД: ПОЭТЫ И ФИЛОСОФЫ

Хоть это и безумие, в нем есть свой метод.

У. Шекспир. Гамлет

Безумие — это язык, на котором культура говорит не менее выразительно, чем на языке разума. Безумие — это не изначальное отсутствие разума, а его утрата, т.е. *послеразумное* состояние личности. В природе есть беззвучие, тишина, но молчание свойственно лишь говорящим. В природе есть неразумность, немыслие, но безумие свойственно лишь мыслящим и разумным. Безумие относится к уму, как молчание — к речи. Сказанное задает дальнейший смысл несказанному. Как говорил Гуссерль, сознание есть всегда «сознание-о». Безумие тоже может быть формой сознания, способом его артикуляции, и занимает законное место в ряду других форм: думать о..., говорить о..., писать о..., молчать о..., безумствовать о... *О чем можно мыслить, о том можно и безумствовать.*

Особенно это относится к тем безумцам и молчальникам, тем творцам, которые когда-то блистали умом и словом. О них уместно спросить: о чем они молчат, о чем безумствуют? Они уже вошли в то смысловое поле, из которого нет исхода. Здесь все разрывы, паузы, зияния полнятся значениями, как речь полнится паузами и пробелами, сосредотачивая в них свой иначе не выразимый смысл. Как война есть продолжение политики иными средствами, так безумие есть жизнь ума, продолженная иными средствами.

Этот вопрос: о чем? — витает над безумием Ницше, сама философия которого оправдывала безумие вообще и тем самым предвосхищала его собственную болезнь. «Почти повсюду именно безумие прокладывает путь новой мысли». Не означало ли это, в случае Ницше, что и обратное верно: новая мысль проложила путь безумию?¹

¹ Nietzsche F. Morgenrothe. Samtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. Giorgio Colli and Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1988. 3. S. 26.

Есть два вида безумия, поэтическое и философское, или экстагическое и доктринальное. Безумие при этом рассматривается не как медицинский факт, а как культурный символ. Не клиника, а поэтика и метафизика безумия, поскольку оно неотделимо от наклонностей творческого ума.

1. Гельдерлин и Батюшков

Нам Музы дорого таланты продают!

Константин Батюшков

Словно в небесное рабство продан я...

Фридрих Гельдерлин

Есть две жертвы, или два героя, поэтического безумия, которые своим разительным сходством позволяют резче выделить общую закономерность — связь безумия с поэтической устремленностью самого ума.

Фридрих Гельдерлин (1770—1843) и Константин Батюшков (1787—1855) — почти современники. Оба принадлежат эпохе, получившей название романтизма. Оба великие — но в тени еще более великих: Гете, Пушкина. И какие схожие судьбы!

Оба прожили в свете сознания, в благосклонности муз ровно половину своего земного срока. Батюшков жил 68 лет: последние 34 — с помутненным рассудком. И у Гельдерлина жизнь разбита так же надвое и так же поровну, словно есть в ней чей-то беспощадно строгий расчет: прожил 72 года, первую половину (36 лет) — мечтателем, странником, влюбленным, вторую (тоже 36) — домоседом, кротчайшим из душевнобольных. Провинциальный Тюбинген и периферийная Вологда, где провели они остаток дней (в остатке — половина жизни)... Как страшно возвращаться в глухую отчизну предков из блеска культурных столиц, унося только помраченный разум!

Середина жизни... Данте писал, что «для большинства людей она находится между тридцатым и сороковым годом жизни, и думаю, что у людей, от природы совершенных, она совпадает с тридцать пятым» («Пир», IV, XXIII). Вот и сам он, дожив до 35, испытал ужас духовного затмения:

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.
Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозный,
Чей давний ужас в памяти несусу!

(Данте, Божественная комедия, Ад, 1)

Что это за сумрачный лес? Уж не то ли умопомрачение, теневой склон жизни, который ждет тех, кто взошел на ее творческую вершину по солнечной стороне? Чем выше гора, тем чернее тень. Но если и были у Данте виденья, помрачающие рассудок, то все-таки под водительством классически ясного Вергилия выбрался он к победному, всеразрешающему свету «кристального неба» и «райской розы». А Батюшков и Гельдерлин, тоже бравшие в наставники древних, заблудились на середине жизни и выхода из чащи так и не нашли.

Задумываясь, отчего Гельдерлину и Батюшкову уготована такая кара, видишь, что не одним лишь безумием сходны они, но и наклонностями самого ума. Как они оба любили Грецию и Италию, как все живое в себе отдавали тем, отжившим временам! Среди поэтов Нового времени, кажется, не было столь неистовых и самоотверженных в любви к полуденным краям и их языческим красотам:

Дай, судьба, в земле Анакреона
Горестному сердцу моему
Меж святых героев Марафона
В тесном успокоиться дому!
Будь, мой стих, последнею слезою
На пути к святому рубежу!
Присылайте, Парки, смерть за мною, —
Царству мертвых я принадлежу.

(«Греция»)¹

Гельдерлин никогда не был в Греции, но витал там, вдали от родины, всем духом своей поэзии. Не опасна ли такая разлука

¹ Griechenland. An Gotthold Staudlin. (Erste Fassung) Hatt ich dich im Schatten der Platanen... Friedrich Holderlin. Samtliche Werke und Briefe. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1970. S. 263—264. Гельдерлин Ф. Сочинения. М.: Худож. лит., 1969. С. 67—69. Все стихотворения Гельдерлина дальше цитируются по этому изданию.

с собой, не означает ли она смерть при жизни? «Царству мертвых я принадлежу». Душа, долго порывавшаяся за эллинскими призраками, и впрямь оторвалась — отлетела без возврата. Кто из немецких поэтов не стремился «туда, туда» (dahin! dahin!) — в край миндальных рощ и священных дубов... Но, пожалуй, только Гельдерлин решил там остаться, и безумие его — не следствие ли тайно принятого решения?

Правда, в последние годы перед болезнью он неустанно славит Германию — словно чувствуя наступающий мрак и гибель души и торопясь облегчить свой грех запоздалым слиянием с живой родиной:

Нельзя душой в минувшее бежать
Назад, к вам, слишком дорогие мне.
Прекрасный лик ваш созерцать, как прежде,
Сегодня я страшусь. Погибель в этом.
И не дозволено будить умерших.
(«Германия»)

Зная дальнейшую судьбу поэта, нельзя не содрогнуться при чтении этих стихов: в них последняя попытка стряхнуть созерцательное оцепенение и очнуться в простой, грубовато-современной жизни — предсмертный трепет души, почувствовавшей слишком поздно свой плен у чуждого, запертость в храме своем, как в темнице. Как иначе истолковать этот суеверный ужас поэта при созерцании эллинских богов — «умерших», пробуждая которых он сам цепенеет?

Какою силой
Прикован к древним, блаженным
Берегам я, так что
Я больше люблю их, чем родину?
Словно в небесное
Рабство продан я
Туда, где Аполлон шествовал
В обличье царственном...
(«Единственный»)

Так тщетно пытается Гельдерлин осознать и ослабить приращенье блаженных берегов, которые вот-вот насовсем прикуют его к себе и отнимут сам ум, добровольно избравший «рабство»

у чужих небес. Не есть ли безумие кара за эту измену своему, настоящему, за восторг, исторгающий душу из ее земных корней? Собственно, даже не кара, а сам этот восторг — застывший, оставленный, продолженный в беспредельность?

И у Батюшкова тот же порыв:

Друг милый, ангел мой! сокроемся туда,
Где волны кроткие Тавриду омывают
И Фебовы лучи с любовью озаряют
Им древней Греции священные места.
Мы там, отверженные роком,
Равны несчастьем, любовью равны,
Под небом сладостным полуденной страны
Забудем слезы лить о жребии жестоком...
(«Таврида»)

«Полуденная страна» у Батюшкова, в отличие от Гельдерлина, — чаще Италия, чем Эллада. Не Гомер, Анакреонт или Пиндар, но Тибулл, Петрарка, Ариосто, Тассо — эти имена звучат у Батюшкова как клятва верности иноземному и иноязычному гражданству. «Как можно менее славянских слов» — так выражает он свое поэтическое кредо. В одном из писем он насмешливо называет Россию «землей клюквы и брусники», а уезжая оттуда в 1818 году, написал: «Спешу в Рим, на который я и взглянуть недостойн!» Если Жуковский через поэзию порывался в иное как в сверхземное, нездешнее, чем в ладу с собой утешается душа, то Батюшков — в иноземное и иновременное, чем душа отторгается от себя. У Батюшкова — глубокая тоска «случайного» северянина и попытка в самом деле, пусть на русском языке, быть «италианцем». При этом у Батюшкова, как и у Гельдерлина, много стихов патриотических, тоскующих по родине, но как бы издалека, из того прибежища, которое его поэзия нашла себе западнее и южнее — за Неманом, Рейном, Рондой... Под «небом сладостным», где лучезарнее свет божества, бывшего одновременно и владыкой неба, и покровителем искусства. Гельдерлин чаще называет его Аполлоном, а Батюшков — Фебом.

И вот средиземноморские мечтатели проводят свои последние десятилетия обывателями российской и немецкой глуши. Судьба как бы пальцем тычет: вот твое законное место, не пожелал сродниться душой — останешься здесь бездушным телом. Впечатление М.П. Погодина, навестившего Батюшкова в 1830 году: «Лежит

почти неподвижный. Дикие взгляды. Взмахнет иногда рукой, мнет воск. Боже мой! Где ум и чувство! Одно тело чуть живое»¹.

Каков главный признак безумия? Сошлюсь на определение Мандельштама: «Скажите, что в безумце производит на вас наиболее грозное впечатление безумия? Расширенные зрачки — потому что они невидящие, ни на что в частности не устремленные, пустые. Безумные речи — потому что, обращаясь к вам, безумный не считается с вами, с вашим существованием, как бы не желает его признавать, абсолютно не интересуется вами. Мы боимся в сумасшедшем главным образом того жуткого абсолютного безразличия, которое он выказывает нам»². «Расширенные зрачки» обоих поэтов были устремлены на античность и Средиземноморье; невидящими глазами глядели они на окружающее. «...Именно утрата диалогического контакта отмечает поведение больного Гельдерлина в Тюбингене. Затруднительным для него было и спрашивать, и выслушивать вопрос; даже старые знакомые... находили беседы с ним “слишком жуткими”... Позднейшие поэтические монологи Гельдерлина исключают всякий намек на сам акт речи и его момент, на действительных участников общения», — замечает Роман Якобсон, посвятивший обстоятельное исследование поэзии Гельдерлина периода безумия³.

О том же сообщает лечивший Батюшкова доктор Антон Дитрих. В состоянии помешательства Батюшков «говорил по-итальянски и вызывал в своем воображении некоторые прекрасные эпизоды “Освобожденного Иерусалима” Тассо, о которых он громко и вслух рассуждал сам с собой... С ним было невозможно вступить в беседу, завести разговор... Больной... отделился от мира, поскольку жизнь в мире предполагает общение»⁴. В 1828 году уже безнадежно больного Батюшкова везли из Зонненштейна, где он четыре года безрезультатно лечился в психиатрическом заведении доктора Пирница, в Москву, под опеку доктора Антона Дитриха.

¹ Цит. по кн.: Барсуков Н. Жизнь и труды М.П. Погодина. СПб., 1890. Кн. II. С. 36.

² Мандельштам О. О собеседнике // Собр. соч.: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 1. С. 182.

³ Якобсон Р. Взгляд на «Вид» Гельдерлина / Пер. О.А. Седаковой // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 374.

⁴ Дитрих А. О болезни русского императорского надворного советника и дворянина господина Константина Батюшкова (1829) // Майков Л.Н. Батюшков, его жизнь и сочинения (1896). М.: Аграф, 2001. С. 494, 500.

Он лечил Батюшкова около полутора лет и оставил необычайно пронизательные и добросовестные записки о его недуге «О болезни русского императорского надворного советника и дворянина господина Константина Батюшкова». По дороге, сообщает Дитрих, Батюшков «заговорил по-итальянски с самим собой, не то прозой, не то короткими рифмованными стихами, но совершенно бессвязно, и сказал среди прочего кротким, трогательным голосом и с выражением страстной тоски в лице, не сводя глаз с неба: “О родина Данте, родина Ариосто, родина Тассо! О дорогая моя родина!” Последние слова он произнес с таким благороднейшим выражением чувства собственного достоинства, что я был потрясен до глубины души»¹.

В этом эпизоде уже клинической италомании отчетливо видно, что безумие Батюшкова есть застывшее состояние его поэтического ума, как бы окончательно порвавшего связь с окружающей реальностью. Собственно, к такому выводу приходит и сам доктор: «...суть душевной болезни Батюшкова состоит в неограниченном господстве силы воображения (*imaginatio*) над прочими силами его души. В результате все они затормаживаются и подавляются, так что разум не в состоянии осознать абсурдность и безосновательность тех представлений и образов, которые проходят перед ним непрерывной пестрой чередой... Он живет только мечтами, это грезы наяву»².

Как видим, безумие, по оценке доктора Дитриха, неотделимо от силы воображения его пациента. Здесь вспоминаются строки из пушкинского «Не дай мне Бог сойти с ума...»:

Я пел бы в пламенном бреду,
Я забывался бы в чаду
Нестройных, чудных грез.

Кстати, Пушкин посещал больного Батюшкова в 1830 году, и возможно, эти впечатления, а также рассказы доктора Дитриха, который входил в круг пушкинских знакомых, послужили толчком для этого стихотворения, написанного в 1833 году. Некоторые образы стихотворения ясно соотносятся с эпизодами путешествия безумного Батюшкова в изложении Дитриха. Я приведу

¹ Там же. С. 493.

² Там же. С. 504.

три примера такой переклички (цитируется по тому же изданию книги Майкова):

Всякий раз во время лихорадочного возбуждения он становился
очень сильным... (492)

И силен, волен был бы я...

В другой раз он попросил меня позволить ему выйти из кареты,
чтобы погулять в лесу... (493)

Когда б оставили меня
На воле, как бы резво я
Пустился в темный лес!

...С выражением страстной тоски в лице, не сводя глаз с неба
(493)

И я глядел бы, счастья полн,
В пустые небеса.

Сказанное не означает, что избыток воображения и поэтическая «иноземность» были причиной душевной болезни Батюшкова или Гельдерлина. Возможно, напротив, что именно прогрессирующая болезнь задавала такую направленность их лирике. Вообще отношение безумия и творчества вряд ли строится на причинности, скорее на причастности-несовместности. Творчество невозможно без *некоего* безумия и вместе с тем несовместимо с *полным* безумием. «Болящий дух врачует песнопенье» (Е. Баратынский). Но там, где болезнь торжествует, не остается места и песнопению. Рассматривая безумие Ницше, Ван Гога и А. Арто, М. Фуко заключает, что «безумие есть абсолютный обрыв творчества». Ван Гогу «было прекрасно известно, что его творчество несовместимо с безумием». «Творчество Арто испытывает в безумии собственное отсутствие...», «...Где есть творчество, там нет места безумию...»¹. Молчание безумных поэтов полнится смыслом по отношению к их прежним речам, но само по себе выдает душераздирающую пустоту.

¹ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 523, 524.

2. Два безумия: поэтическое и философское

С XVII века безумие считается психической болезнью и, как правило, проходит по ведомству медиков и психиатров. Но это не всегда было так. Начиная с Платона безумие (*mania*) рассматривалось как высочайшая способность человеческой души, восходящей над ограниченностью разума. «...Величайшие для нас блага возникают из неистовства (*mania*), правда, когда оно уделяется нам как божий дар...»¹.

Платон выделяет три вида безумия: пророческое, молитвенное и поэтическое. О последнем он пишет:

Третий вид одержимости и неистовства — от Муз, он охватывает нежную и непорочную душу, пробуждает ее, заставляет выражать вакхический восторг в песнопениях и других видах творчества и, украшая несчетное множество деяний предков, воспитывает потомков. Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых².

Безумие в платоническом смысле — это не утрата разума, а, скорее, освобождение из его плена. Именно к этой традиции поэтического безумия примыкает Гельдерлин, причем вполне сознательно. По мысли Гельдерлина, которая трагически исполнилась в его судьбе, «священное безумие — высшее проявление человеческого»³. Точно так же М. Хайдеггер впоследствии признал умопомрачение Гельдерлина следствием его поэтических озарений. «Чрезмерная яркость завела поэта во мрак»⁴.

Безумие, впервые описанное Платоном, хорошо исследовано в истории культуры, да и само выражение «поэтическое безумие» стало ходовым термином. Это неистовство, экстаз, свободное излияние самых диких образов и фантазий — то безумие, грозный призрак которого налетал и на Пушкина:

¹ Платон. Федр, 244 а / Пер. А.И. Егунова // Соч.: В 3 т. М.: Мысль, 1970. Т. 2. С. 179.

² Там же. Федр, 245а. С. 180.

³ Holderlin F. *Samtliche Werke*. («Frankfurter Ausgabe»). Historisch-kritische Ausgabe. Hg. Friedrich Sattler. Frankfurt/M.: Stroemfeld/Roter Stern, 1988. 16. S. 14.

⁴ «Чрезмерная яркость завела поэта во мрак» (Хайдеггер. Гельдерлин и сущность поэзии, 1951).

И я б заслушивался волн,
И я глядел бы, счастья полн,
В пустые небеса;
И силен, волен был бы я,
Как вихорь, роющий поля,
Ломающий леса.
(«Не дай мне Бог сойти с ума...»)

Но бывает и безумие другого рода, которое как бы не воспаряет над разумом, а мерно чеканит шаг ему вослед. Есть бред *иррациональности*, и есть бред *гиперрациональности*. Приставка «гипер» в данном случае означает не просто сильную, а чрезмерную степень рациональности (ср. «гипертония», «гипертрофия», «гиперинфляция», «гипербола»...). Чрезмерность — такой избыток качества, когда, переступая свою меру, оно переходит в собственную противоположность. Гиперрациональность — это сверхрациональность, одержимость правилами, принципами, законами разума, которая переходит в свою противоположность — безумие.

Иными словами, безумие может быть отклонением от разума, а может быть и проявлением его неуклонности. Полоний, как известно, заключает о Гамлете: «Хоть это и безумие, в нем есть свой метод» («Гамлет», акт 2, сцена 2). Верно было бы и обратное: не только у безумия есть свой метод, но абсолютная преданность методу есть черта безумия. Можно перефразировать Полония: «Хоть это и метод, в нем есть свое безумие».

Как заметил Паскаль, «ничто так не согласно с разумом, как его недоверие к себе»¹. Разум, всецело себеверяющий, тиранически властвующий над личностью, — это уже безумие. Как известно, обществу в равной мере грозят анархия и тирания — распад государственной власти или, напротив, абсолютизация власти и ее репрессивного аппарата.

Точно так же и разум, как система основных понятий и функций мышления, может быть поражен болезнью анархии — *экстатического безумия*, или *болезнью тоталитарности* — доктринального безумия. Связность и подвижность — два дополнительных свойства живых систем, в том числе разума. Когда одно из этих свойств утрачено, разум впадает в безумие либо *бессвязности*, либо *неподвижности*. *Заикленность* разума, сосредоточенность в одной неподвижной точке (*idée fixe*) не менее чреваты безумием,

¹ Паскаль. Мысли. С. 272.

чем *развинченность* разума, блуждающего без руля. Что безумнее: хаотическая пляска образов, оргия воображения — или «органчик «разума, застрявший на какой-то сверхценной идее? Само понятие «полоумия» (хотя оно этимологически происходит от выражения «полый ум», «пустой ум») как бы подсказывает, что человек остается с половиной ума, с неподвижной связью идей или с бессвязной их скачкой.

Этот второй тип безумия можно назвать философским, если исходить из того противопоставления поэзии и философии, которое проводил Платон. Поэзия — мир опьяняющих, призрачных образов; философия — мир вечных, самотождественных идей. Если поэтическое безумие подрывает устои строгой морали, за что поэты и подлежат изгнанию из государства, то безумие философов *правит самим государством*, это безумие не анархии, а идеократии. *Ноостаз* — так можно назвать эту форму безумия — противоположен *экстазу*¹.

Если Платон был философом — открывателем поэтического безумия, то художником — открывателем философского безумия можно считать Джонатана Свифта. Я приведу описание этого недуга из его «Сказки бочки» (1704), из раздела девятого, который так и называется «Отступление касательно происхождения, пользы и успехов безумия в человеческом обществе»:

Рассмотрим теперь великих создателей новых философских систем и будем искать, пока не найдем, из какого душевного свойства рождается у смертного склонность с таким горячим рвением предлагать новые системы относительно вещей, которые, по общему признанию, непознаваемы... Ведь несомненно, что виднейшие из них, как в *древности*, так и в *новое время*, большей частью принимались их противниками, да, пожалуй, и всеми, исключая своих приверженцев, за людей свихнувшихся, находящихся не в своем уме, поскольку в повседневных своих речах и поступках они совсем не считались с пошлыми предписаниями *непросвещенного* разума и во всем были похожи на теперешних общепризнанных

¹ От греч. *noos* — ум, разум, и греч. *sta* — корень (из *histanai*, «ставить неподвижно»). Термин *stasis* пришел из физиологии, где он означает закупорку кровеносных сосудов, аномалию, при которой поток жидкости (например, крови) замедляется или останавливается. Ноостаз (*noostasis*) — задержка ума, так сказать, закупорка мозговых сосудов, не в физиологическом, а в психологическом и интеллектуальном смысле. «Экстаз» (греч. *ekstasis*) — от того же корня.

последователей своих из Академии нового Бедлама... Такими были Эпикур, Диоген, Аполлоний, Лукреций, Парацельс, Декарт и другие; если бы они сейчас были на свете, то оказались бы крепко связанными, разлученными со своими последователями и подвергались бы в наш неразборчивый век явной опасности *кровопускания, плетей, цепей, темниц и соломенной подстилки*¹.

Далее Свифт язвительно излагает системы Эпикура и Декарта «в виде теорий, для которых бедность нашего родного языка не придумала еще иных названий, кроме *безумия* или *умопомешательства*». И заключает: «...Это безумие породило все великие перевороты в *государственном строе, философии и религии*»². Для Свифта нет особой разницы между философской системой, государственной диктатурой и военной агрессией, поскольку в их основе лежит некое «бешенство» мысли, которое производится, согласно фантастической физиологии Свифта, избыточным давлением и омрачающим действием мозговых паров. «Этот отстой паров, который свет называет *бешенством*, действует так сильно, что без его помощи мир... лишился бы двух великих благоденствий: философских систем и насильственных захватов...»³. Иными словами, Свифт как бы переворачивает мысль шекспировского Полония, находя безумие в «изобретателях новых систем» именно в силу безусловной и безоглядной методичности их мышления.

Ученые, исследователи, мыслители, философы, политики, идеологи, преобразователи общества более, чем поэты, музыканты и художники, склонны к этому *методическому* виду безумия, поскольку поиск и обоснование метода входит в существо их профессии. Собственно, любой идеологический или философский «изм» — это маленькое безумие, а некоторые «измы», вроде тех, которыми вдохновлялась советская система, это большое безумие, которому удавалось сводить с ума целые народы на протяжении долгих эпох. Ноостаз узнается по навязчивому стремлению свести все многообразие явлений к одной всеобъясняющей причине. Если Платон обозначает поэтическое безумие словом «мания», то философское, которому и сам Платон не был чужд в своих старческих сочинениях, особенно в «Законах», можно обозначить как «мономания».

¹ Свифт Д. Сказка бочки. Путешествия Гулливера. М.: Худож. лит., 1976. С. 122—123.

² Там же. С. 125.

³ Там же. С. 124—125.

3. Безумие как прием

Если в безумии можно искать следы утраченного ума, то в уме чересчур властным и упорном («упертом») — потенциальные признаки безумия. С этой точки зрения у каждого философского ума есть свой проект, своя подлежащая пересозданию вселенная, свой Метод и Абсолют, а значит, и своя возможность безумия. Платон сошел бы с ума иначе, чем Аристотель, Гегель иначе, чем Кант... Один из методов прочтения великих текстов — угадывание тех зачатков безумия, которые могли бы развиваться за их пределом в собственную систему. Безумие методичнее здравомыслия, постоянно готового на логические послабления и увертки. Сумасшедший знает наверняка и действует напролом. Та ошибка, которую мы часто допускаем, когда пишем «сумасшествие», пропуская букву «с», по-своему закономерна: сумасшедший *шествует*, со всей торжественной прямолинейностью, какая подобает этому виду движения, тогда как здоровый ум петляет, топчется, ищет обходных путей.

Один из самых острых критиков начала XX века Корней Чуковский толковал в «свифтовской» манере писателей-современников: Мережковского, Горького, Андреева, Сологуба — именно как таких *умствующих безумцев*, носителей идефикс. Кто излишествует умом, тот часто ума и лишается. Например, Мережковский был помешан на парности вещей, на идее двух бездн, верхней и нижней.

Для Мережковского все вещи, должно быть, заколдованы, ибо всегда, на протяжении этих сотен и сотен страниц, они совершенно волшебным образом движутся перед нами в таком [анти-тетическом] порядке, выполняя собою незамысловатую формулу Мережковского... Так велик фетишизм этого писателя¹.

А вот про Леонида Андреева:

Всегда он видит в мире только какой-нибудь клочок, одну лишь пылинку, пушинку, хотя эта пылинка и становится для него Араратом, заслоняя собою и небо, и землю, и весь горизонт... Эта психология охваченности, одержимости до того присуща Андрееву, что ею он наделяет всех. Его герои чаще всего — мономаны.... Например, в рассказе «Проклятие зверя» герой как начал твердить: «О город!..

¹ Чуковский К. Сквозь человека (О романах Д.С. Мережковского) // Собр. соч.: В 6 т. М.: Худож. лит., 1969. Т. 6. С. 200.

лживый город... проклятый город... Мое последнее проклятие: город!» — да так и протвердил из страницы в страницу. Ни разу не заговорил о другом. Ясно: это маньяк. Человек, охваченный, гонимый одним только образом, одной только мыслью, слепой и глухой ко всему остальному»¹.

Чтобы понять писателя, Чуковскому надо его *обезумить*, так сказать, гипотетически *свести с ума*. Безумие выступает у Чуковского как критический прием, как гипербола истолкования. Точнее, такой прием имеет своим основанием одновременно и гиперболу, и гипотезу — сочетание «гипер» и «гипо», преувеличение и преуменьшение. Некие идефикс, идиосинкразии, постоянные навязчивые образы истолковываются преувеличенно как черты безумия, но сама модальность такого высказывания является не утвердительной, а, скорее, предположительной. Такой метод чтения можно назвать «*безумливание*» — сгущение образа писателя в зеркале его возможного безумия. Пантеон тогдашних божеств, властителей дум, Чуковский превращает в паноптикум интеллектуальных маньяков и уродов, фанатиков одного приема или идеи.

Безумие как критический прием можно применять не только к отдельным писателям, но и к целым идеологиям, к идеологическому сознанию как таковому. Особенно приложим такой метод к тоталитарным идеологиям, где внутренняя последовательность и всеохватность одной идеи достигается ценой ее полного концептуального отрыва от реальности и практического разрушения реальности. Идеократия — это *философское безумие*, которое овладевает массами и становится материальной силой.

Тема идеомании — идеологии как безумия — господствует в книге Александра Зиновьева «Желтый дом» (1980). Младшему научному сотруднику московского Института философии АН СССР Александру Зиновьеву вменялось в обязанность работать с чересчур идейно рьяными гражданами, чьи рукописи КГБ посылало в Институт на профессиональную экспертизу. Авторы делились на две категории: убежденные марксисты и убежденные антимарксисты.

Здесь важно отметить три момента: (1) КГБ предполагал, что психические отклонения возникают на философской почве, сопряжены с метафизическими заблуждениями; (2) служба безопасности

¹ Чуковский К. Леонид Андреев // Цит. изд. С. 31, 33.

держала такие случаи философского помешательства под своим контролем; (3) Институту философии АН СССР поручено было диагностировать эти помешательства и решать, относятся ли они к разряду чисто медицинских или идеологически вредных. Обращение КГБ к философской экспертизе обнаруживает важную особенность идеократического государства: убежденность, что отклонения от психических норм так или иначе проистекают из философских ошибок, либо сознательного, идеологически опасного отступления от марксизма, либо его невольного, психически болезненного искажения. Такое переплетение философии и психиатрии характерно для идеократического общества. Философии доверена экспертиза умственного здоровья граждан, потому что сама норма жизни данного общества определяется философией.

Опыт тоталитарной системы обострил чувствительность ее бывших граждан к любым формам тотальности, даже в рамках сугубо частного, невинно-мечтательного безумия. Ведь именно в умах самых безудержных мечтателей рождаются самые совершенные системы всеобщего рабства. Если Зиновьев в «Желтом доме» представляет одну форму доктринерского безумия, советский марксизм, то художник Илья Кабаков в своих тотальных инсталляциях «Сумасшедший дом, или Институт креативных исследований» (1991) и «Дворец проектов» (1998) демонстрирует множество мыслительных систем, исторически подлинных и воображаемых, каждая из которых заключает в себе «последовательность безумия», широкий взмах его крыльев, затмевающих солнце. В одном ряду рассматриваются проект философа Н. Федорова о воскрешении всех мертвых и расселении их по звездным мирам — и, скажем, проект домохозяйки Е. Лисовской из Чкаловска о создании рая под потолком.

«Сумасшедший дом, или Институт креативных исследований» — это совокупность проектов, авторами которых являются душевнобольные. Метод лечения состоит в том, что они свободно воплощают свои творческие идеи, неприятие которых окружающим обществом и привело их к душевному расстройству.

В институте нет деления на «врачей» и «пациентов», на «больных» и «здоровых» — есть «авторы» и «сотрудники», «креаторы» и их «помощники». И те и другие усердно и настойчиво трудятся над реализацией «проекта», доводя его до успешного результата... Инсталляция представляет собою сложный лабиринт, состоящий

из больших и маленьких комнат... Первая комната... называется «комната врача» и увешана по стенам многочисленными инструкциями и правилами. Остальные 12 комнат, куда заглядывает зритель, также, кроме объектов, имеют объяснения по стенам, из которых ясно, когда пациент поступил в институт, характер его «проекта» и главная идея, а также мнения о нем лечащих врачей. Вся инсталляция залита ярким электрическим светом¹.

Слово «проект» Кабаков неизменно заключает в кавычки. Это и творческий проект, воплощением которого занят автор Института креативных исследований, и тот «пунктик», на котором помешан пациент сумасшедшего дома. Особенность этих «креативных помешательств» — их систематический характер, то, что они выступают именно в форме проекта, некоей доктрины, призванной спасти мир, организовать жизнь людей на началах гармонии и справедливости. Например, в комнате № 11 выставлен проект под названием «Энергия должна распределяться равномерно». Больной создает проект «всемирной равномерной Системы» — «сеть из спутников, неподвижно висящих над всей поверхностью Земли и улавливающих избыток энергии в одних ее частях, чтобы немедленно передать ее в те районы, где ее не хватает»². Чтобы дать наглядное представление о Системе, автор создал ее уменьшенную модель, где удачные и слабые рисунки, вывешенные на стене, соединены цепью, чтобы они «уровнялись» в своем художественном качестве. *Гиперрациональность* всех этих проектов подчеркивается тем, что пространство Института креативных исследований залито «ярким электрическим светом», светом всеторжествующего разума, власть которого представлена также «многочисленными инструкциями и правилами», развешанными в кабинете врача, открывающем инсталляцию.

Казалось бы, перед нами метод гуманистической психотерапии: к пациентам относятся бережно, уважая и поощряя «полноценность и креативность каждого психического заболевания»³.

¹ Кабаков И. Сумасшедший дом, или Институт креативных исследований (Mental Institution, or Institute of Creative Research). Malmö: Rooseum, 1991. С. 9, 12—13.

² Там же. С. 166.

³ Согласно воззрениям заведующего клиникой доктора Люблина, «в основе любого психического заболевания или травмы лежит повышенная и постоянно действующая креативность (продуктивная творческая способность) человека,

С другой стороны, Кабаков использует метод критического *обезумливания*, который позволяет любую систему мысли истолковать как «проект» (в кавычках), или как «пунктик». И чем более рационально обосновывается данная идея и чем шире предполагается диапазон ее применения, тем сильнее в ней выпирает это болезненное «гипер». Гуманистическая психиатрия оборачивается герменевтикой подозрения, презумпцией тотального помешательства. Если сумасшедший дом превращается в Институт креативных исследований, то одновременно происходит и обратное: всевозможные системообразующие идеи и «креативы» превращаются в разделы прикладной психиатрии.

Для Кабакова существенно указать, что Институт креативных исследований — это открытое заведение, куда посетители и родственники пациентов могут быть приняты для разработки их собственных «проектов»:

При посещении института зритель устанавливает для себя важнейшее: любой «проект», каким бы смелым, странным и неожиданным он ни казался, встречает здесь понимание, помощь и признание. И эта ситуация заставляет зрителя задуматься и спросить себя: «Почему и мой “проект” я не могу реализовать, да и какой он мог бы быть, мой собственный, который я всегда смутно чувствовал в себе с детства?» В этих случаях, если возникает такой вопрос, администрация института идет ему навстречу: в предварительном помещении института, при индивидуальном знакомстве, в непринужденной беседе, зритель может получить самые первые сведения о возможном характере его «проекта»...¹

Иными словами, Институт креативных исследований готов широко распахнуть свои двери перед каждым «проектантом»... Не исключая и автора самих тотальных инсталляций.

Кабаков подчеркивает, что его «Дворец проектов» — это, в свою очередь, один из таких проектов, т.е. содержит в себе толику того безумия, которое выставляется в нем на всестороннее обозрение. Это интересный парадокс даже с логической точки зрения: множество всех проектов представляет собой один из них, так сказать,

которая по различным причинам (семейным, общественным, культурным и т.п.) не признается и отторгается той средой, которая в данный момент окружает человека» (Там же. С. 27—28).

¹ Там же. С. 31.

«безумие в квадрате». В пояснении к «Дворцу проектов» Кабаков оговаривает эту саморефлективность своего художественного исследования: «Смысл предлагаемой нами работы — разумеется, к которой тоже нужно отнестись как к очередному проекту, — обратить внимание на этот вид замыслов и предложений, в которых доминирует одно главное свойство: преобразование и улучшение мира...»¹.

Значит, и на метапроект самого Кабакова — на проект Дворца проектов — распространяется то амбивалентное, критико-утопическое отношение, которое определяет модальность всего этого собрания сверхумных и полоумных проектов. В таком случае можно говорить уже о самокритике творческого разума, постигающего опасность собственного безумия.

4. Самокритика чистого разума

Метод обезумливания полезно приложить к самому себе, особенно если твоя профессия — мыслить методически, создавать метод для собственной работы. «Обезумливать себя» — это вразумлять от противного. Ум, который осознает опасность своего безумия, отчасти уже избавляется от него.

Платон, заложивший теорию поэтического безумия и не чуждый доктринальному безумию в своих поздних трактатах, сам же подает и пример такой самокритики. Вот он в «Законах» вносит жесткие штрихи в проект своей идеократии:

...Надо разбить страну на двенадцать частей... Всех наделов устанавливается пять тысяч сорок... Граждан также надо разделить на двенадцать частей. Для этого надо произвести учет их имущества, а затем поделить его на двенадцать по возможности равноценных частей. Вслед за тем эти двенадцать наделов надо поделить между двенадцатью богами и каждую определенную жребием часть посвятить тому или иному богу, назвав ее его именем².

¹ Кабаков И. Дворец проектов / The Palace of Projects. Artangel. London: The Roundhouse, 1998 [без пагинации], раздел «Описание и концепция «Дворца», глава «Предисловие к инсталляции».

² Платон. Законы. 745с, е / Пер. А.И. Егунова // Соч.: В 3 т. М.: Мысль, 1972. Т. 3 (2). С. 220.

И вдруг в этот беспощадно рассудительный план мироустройства привходит какая-то щемящая нота — Платон отрывается от великого дела своего ума и видит сторонним взглядом всю тщету этого *законотворчества как сновидчества*:

Но мы должны вообще иметь в виду еще вот что: всему указанному сейчас вряд ли когда-нибудь выпадет удобный случай для осуществления, так, чтобы все случилось по нашему слову. Вряд ли найдутся люди, которые будут довольны подобным устройством общества... К тому же это срединное положение страны и города, это кругообразное расположение жилищ! Все это точно рассказ о сновидении или искусная лепка государства и граждан из воска!¹

Невольно вспоминается безумный Батюшков: «Взмахнет иногда рукой, мнет воск» (из воспоминаний М. Погодина). Воск — самый подходящий материал для замыслов столь деятельного и возвышенного безумия. И в точности то же самое делает И. Кабаков в своем «Дворце проектов»: он лепит из воска или вырезает из бумаги те мысли дерзателей и провидцев, которым было предназначено воплотиться в городах и государствах, в преобразованиях космического масштаба².

Та критика идеологий-идеоманий, которую проводили сатирическим пером Свифт и концептуальной пластикой Кабаков, уже заложена в драгоценном признании Платона-законотворца как самокритика философского разума. Платон не говорит прямо о своем безумии, но разве не безумие — утверждать как высшее законодательство образы своих сновидений? Платоновский проект, возвещенный в «Государстве» и «Законах» — это, по сути, тотальная инсталляция в стиле Кабакова, вводный раздел его «Дворца проектов», «искусная лепка государства и граждан из воска!».

Примем на вооружение эту оговорку Платона. Размышляя о собственном уме — а какой ум может избежать такой

¹ Платон. Законы. 446а. С. 221.

² Например, федоровскому проекту всеобщего воскрешения в кабаковском «Дворце проектов» соответствует металлическая рама-стол, на которой стоит пластмассовый футляр; в нем насыпана земля, в которую воткнуты вырезанные из бумаги фигурки белых «воскресших» человечков (проект 35). Понятно, что такая футлярность может лишь иронически разыграть философский текст о всеобщем воскрешении, кукольно снизить масштаб его пророческих и учительных смыслов.

самопроверки? — полезно представить ряд его самоповторов, образующих перспективу безумия. Глядя на себя в зеркало своего безумия, своего непогрешимого метода, ум легче выправляется в сторону здоровой толерантности и эклектизма. Иными словами, каждому интеллектуалу, интеллигенту, производителю или распределителю идей нужна *самокритика чистого разума*, способность опознавать кривизну своей модели мира раньше, чем она скрутится до полного бреда. Следуя примеру Платона, было бы полезно всем умственным труженикам задать себе вопрос: какое безумие потенциально содержится в моем собственном методе?

* * *

Для ума, воспитанного в русской культуре, проще всего отнести себя с той перспективой безумия, которая мерещилась Пушкину. В стихотворении «Не дай мне Бог сойти с ума...» выразились два сильнейших порыва творческого разума. С одной стороны, ему тесно в собственных пределах, он ищет безумия как праздника освобождения:

Не то чтоб разумом моим
Я дорожил, не то чтоб с ним
Расстаться был не рад.

С другой стороны, разум страшится безумия как пущей неволи:

Да вот беда: сойдешь с ума
И страшен будешь, как чума,
Как раз тебя запрут...

Расстаться с разумом — но расстаться не навсегда, *сходить с ума в пределах самого разума*, отпускать его далеко — но держать на привязи: таков спасительный исход, предлагаемый пушкинской «диалектикой» творческого безумия.

Разум должен знать *свое иное*, но не должен отождествляться с ним. Это *иное разума*, которое тем не менее остается под его присмотром, можно назвать *иноумием*¹. Между разумом и без-

¹ Иноумие следует отличать от инакомыслия, которое бросает вызов господствующему мировоззрению, но не разуму как таковому.

умием есть место для экстатических уходов и иронических возвратов, для всей той «межеумочной» зоны, где разум бежит от себя и возвращается к себе. Иноумие — это *управляемое безумие*, как бывает управляемый взрыв — не такой, который отрывает руки самому «взрывнику», как это неоднократно случилось в истории обезумевших гениев.

Тем, которым Бог «не дал сойти с ума» — среди них Платону и Пушкину, — свойственно именно иноумие: способность доктринально или экстатически преступать границы здравого смысла, в то же время осторожно обходя пропасти смыслоутраты. Иноумие раздвигает пространство мышления, но не подрывает саму способность мысли. Иноумие — это незаменимое орудие разума, его самоотчуждение как высшая ступень самообладания. Как поэтическая *заумь* есть способ остранения языка, так философское *иноумие* есть способ остранения мысли, одновременного ее возбуждения и обуздания. Иноумие — это искусство мыслить опасно, игра разума на границе с безумием, игра, в которой самому мыслителю не всегда дано отличать поражение от победы.

ПОЭЗИЯ КАК ЭКСТАЗ И КАК ИНТЕРПРЕТАЦИЯ: Б. ПАСТЕРНАК И О. МАНДЕЛЬШТАМ

1. Иноязычие. Поэзия и Каббала

Известная мысль М. Бахтина о том, что культура творится на границе культур, подтверждается опытом двадцатого века, в котором едва ли не ведущее место принадлежит писателям-«инородцам», скрестившим в своем творчестве разные языки и национальные традиции. Чей писатель Кафка: чешский? австрийский? немецкий? еврейский? Кто такой Набоков: русскоязычный американский писатель или русский англоязычный писатель? — в сложном кружеве его художественного многоязычия сплетаются разные культурные традиции.

Поэтическая речь вообще звучит как «иностранный», и люди, неискушенные в поэзии, воспринимают ее даже на родном языке как набор знакомо звучащих, но непонятных словосочетаний. Еще Аристотель в «Поэтике» отмечал, что поэзии подобает речь, «уклоняющаяся от обыденной — та, которая пользуется и необычными словами»¹. Виктор Шкловский, ссылаясь на Аристотеля, добавляет, что поэтический язык не только кажется странным и чудесным, но и фактически «является часто чужим: сумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизмы у персов, древнеболгарский как основа русского литературного...»².

Не такую ли роль играл и язык еврейской культуры в русской поэзии 1910—1930-х годов? У Пастернака и Мандельштама это двуязычие или «иноязычие», вообще свойственное поэзии, следует воспринимать в более прямом смысле, как разговор двух национальных языков. Один из них, русский, составляет как бы внешнюю форму поэтической речи, а другой — библейский — форму

¹ Аристотель. Поэтика, гл. 22 // Аристотель. Соч. в 4 т. М.: Мысль, 1984. Т. 4. С. 670.

² Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. М.: Сов. писатель, 1983. С. 24.

внутреннюю, «тайный иврит». Речь Пастернака и Мандельштама кажется более густой, вязкой, замешанной на разноязычии, чем у их предшественников в русской поэзии. Вслушаемся:

Чтоб прическу ослабив и чайный и шалый,
Зачаженный бутон заколов за кушак,
Провальсировать к славе, шутя, полушалок
Закусивши, как муку, и еле дыша.

(Б. Пастернак. «Заместительница»)

Словно темную воду, я пью помутившийся воздух.
Время вспахано плугом, и роза землею была.
В медленном водовороте тяжелые нежные розы,
Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела!

(О. Мандельштам. «Сестры — тяжесть и нежность —
одинаковы ваши приметы...»)

Одно слово здесь так тесно налегает на другое, что не остается места для дыхания, для песенной протяжности, которая так пленяет у Пушкина и Некрасова, у Блока и Есенина. Речь Пастернака и Мандельштама движется как бы против течения самого языка, поднимая семантические бури — вырывая с корнем прямые значения слов, взрывая и переворачивая почвенные пласты языка, слежавшиеся от времени. «Бутон» — «чайный», «шалый» и «зачаженный»: три способа выбить слово из лексического гнезда. Речь отчуждена от языка — словно бы проступает в ней другой язык, подлежащий хитроумной расшифровке. Чтобы разгадать эту систему отсылок, переносов, аллюзий, сквозящую иным, еще непрочитанным текстом, читатель поневоле становится талмудистом и каббалистом.

У обоих поэтов чувствуется образная перегруженность, «захлеб» текста. «Как образ входит в образ и как предмет сечет предмет» — пастернаковская формула собственной преизбыточности. Слишком много корней втиснуто в строку: на единицу звучания приходится больше смысловых единиц, чем обычно. Слово вжимается в свой корень, а корень — в составляющие его сухие согласные звуки.

«Поэтическую речь живет блуждающий, многосмысленный корень. Множитель корня — согласный звук, показатель его живучести... Слово размножается не гласными, а согласными. Согласные — семя и залог потомства языка. Пониженное языковое

сознание — отмирание чувства согласной»¹. Это мандельштамовское определение сокращает песенную раскатистость речи, протяжность ее долгих, льющихся гласных — чтобы из тесного сжатия согласных роились, перекрывая друг друга, корневые смыслы. Поэзия — не широко открытый рот, подтверждающий ее, Пушкиным отмеченную, «прости Господи, глуповатость»; напротив, поэзия — многообразие преград, встающих на пути дыхательной стихии, чтобы преобразить ее в осязательную, щекочущую язык плоть согласных. По Мандельштаму, «русский язык насыщен согласными и цокает, и щелкает, и свистит ими» («Заметки о поэзии», 2, 261). Слово высущено до семантического костяка, из него выжата вокальная гласность.

Нельзя не отметить соответствия этого поэтического вкуса Мандельштама языковому чутью его предков. В библейском иврите значение слова определяется корнем, состоящим исключительно из согласных. И по сей день в свитках Торы гласные опускаются; их стали добавлять лишь с VIII века, проясняя грамматическую форму слова и подсказывая правильное произношение. Этот звуковой минимализм создает основу для смыслового максимализма. Если учесть, что в иврите всего 22 буквы, то почти любые их сочетания оказываются значимыми, больше того, все слова, корни которых имеют две-три общие согласные, оказываются как бы родственными.

Отсюда бесконечная возможность толковать каждое слово как производное от другого — все они происходят как бы от одного корня, все сплетаются в братском союзе вокруг одного отеческого имени. Отсюда каббалистическое представление о совокупности библейских текстов как об иносказании и самораскрытии одного священного первослова — таинственного четырехбуквенного имени Бога. Отсюда, наконец, и неисчерпаемость толкований каждого библейского слова, которое своими корневыми элементами вписано во множество других слов и переплетается с ними всеми изгибами своих значений.

Вот и почву русской поэзии начинает пропахивать этот блуждающий, многосмысленный корень, буйно ветвящийся гласными новообразованиями.

¹ Мандельштам О. Заметки о поэзии // Мандельштам О. Собр. соч. в 3 т. Н.-Й.: Междунар. лит. содружество, 1971. Т 2. С. 261. Все дальнейшие цитаты из О. Мандельштама приводятся по этому изданию; том и номер страницы указаны в тексте.

Преодолев затверженность природы,
Голуботвердый глаз проник в ее закон,
В земной коре юродствуют породы,
И как руда из груди рвется стон...

«Восьмистишия» (5)

Кажется, все слова этого Мандельштамова отрывка суть от- ветвления одного согласного корня: **п-р-д**, который то оглушается, то озвончается, то переплетается с другим, спорадически воз- никающим корнем **г-л-з-н**, то впитывает в свои пористые недра влажные гласные: **о, е, у** — прорастая с их помощью множеством разных слов и значений. Но все они производятся поэзией от одного живучего, множимого первокожня, так что «преодолев», «затверженность», «природы», «голуботвердый», «юродствуют», «породы», «руда», «груди», «рвется» — все эти слова оказываются его упругими отростками.

И у других поэтов, разумеется, согласные играют между собой, вторят друг другу, но разница — в степени. У Мандельштама — это не просто аллитерация, когда два-три слова перекликаются со- гласными, это скорее именно размножение одного корня побегими разных слов.

А на каком языке написаны следующие строки?

Храмовой в малахите ли холен,
Возлеян в серебре ль косогор —
Многодольную голь колоколен
Мелководный несет мельхиор...

Это раннее стихотворение Пастернака (1914), заглавие которо- го, «Мельхиор», уже содержит в себе согласный корень, которому из строчки в строчку предстоит блуждать, разбухая гласными и переплетаясь с другими корнями. Все стихотворение — извивы одного живучего **м-л-х-р**, его нескончаемые отростки (при этом «х» чередуется с «г» и «к»). И хотя стихотворение написано по-русски, кажется, что эта звукопись, это густое перетирание согласных, да и сам их странный подбор — «малахит», «холен», «мельхиор» — пришли из другого языка. Этот корневой набор согласных входит в такие опорные библейские слова, как «мелех» (царь) и «ма- лях» (вестник, ангел)¹. Словно поэзия, проснувшаяся в молодом

¹ Слово «мельхиор», хотя и происходит от имени французского металлурга, создателя этого сплава, также имеет библейскую окраску: по апокрифической

Пастернаке, еще не выбрала себе определенного языкового русла и вместила в тягучие русские слоги избыток неслоговой, сухой субстанции ивритских корней. Отсюда диковинное, двуязычное звучание этих строк.

И у Пастернака, и у Мандельштама гласные легко выдавливаются из слов, густо замешанных на согласных. И здесь нельзя не вспомнить знаменитое пастернаковское определение поэзии как губки, полемически противопоставленное ее традиционному пониманию как роднику или фонтану. «Современные течения вообразили, что искусство — как фонтан, тогда как оно — губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться»¹. Этот же образ поэзии-губки — в стихотворении «Весна»:

Поэзия! Греческой губкой в присосках
 Будь ты, и меж зелени клейкой
 Тебя б положил я на мокрую доску
 Зеленой садовой скамейки.

Расти себе пышные брыжи и фижмы,
 Вбирай облака и овраги,
 А ночью, поэзия, я тебя выжму
 Во здравие жадной бумаги.

И чем сильнее сжатие, или, по терминологии Ю. Тынянова, чем больше теснота стихового ряда, тем больше стих заряжен поэзией². Пастернак определяет поэтический образ как скоропись духа, как сжатие и уплотнение форм бытия, как стремительную аббревиатуру.

традиции, так звали одного из волхвов, принесших дары новорожденному Христу. Подробный анализ этого стихотворения Пастернака (вне связи с нашей темой) дан в статье: *Malmstad J.E. Boris Pasternak: The Painter's Eye // The Russian Review. Vol. 51. № 3 (July 1992). P. 301—318.*

¹ *Пастернак Б. Несколько положений // Пастернак Б. Собр. соч. в 5 т. М.: Худож. лит., 1989—1992. Т. 4. С. 367.* Все дальнейшие цитаты из Б. Пастернака приводятся по этому изданию; том и номер страницы указаны в тексте.

² Было бы интересно проследить, как та же интуиция «тесноты» и «согласности» иврита повлияла на тыняновскую теорию поэтического языка, как и вообще «нерусское» происхождение Виктора Шкловского и Бориса Эйхенбаума — на теорию «остранения» и другие принципы формальной школы.

«Метафоризм — стенография большой личности, скоропись ее духа» («Замечания к переводам из Шекспира», 4, 414).

Та же идея творчества как сжатия развивается, независимо от Пастернака, Мандельштамом в «Разговоре о Данте» (1933). Цитируя из Данте «Io premerei di mio concetto il suso» («Я выжал бы сок из моего представления» — Ад, XXXI, 4), Мандельштам развивает этот образ в целую концепцию поэтического творчества. «...Форма ему (Данте. — М.Э.) представляется выжимкой, а не оболочкой. Таким образом, как это ни странно, форма выжимается из содержания-концепции, которое ее как бы облекает» (2, 375). У Мандельштама, как и у Пастернака, возникает образ поэзии-губки, с той разницей, что, по Мандельштаму, то содержание, из которого возникает форма, сама есть форма, как свидетельствует дальнейшее уточнение: «Но выжать что бы то ни было можно только из влажной губки или тряпки. Как бы мы жгутом ни закручивали концепцию, мы не выдавим из нее никакой формы, если она сама по себе уже не есть форма» (2, 375).

Стоит напомнить, что сжатие, или контракция, — это важнейший кабалистический термин («цимцум»), определяющий причину и возможность сотворения мира. Бог сократил, «сжал» свое бытие, чтобы из него могло возникнуть мироздание. Иначе как вообще мог возникнуть мир, если Бог изначально занимал все пространство сущего и возможного? В учении Исаака Лурии (1534—1572), самой влиятельной версии Каббалы, полагается жертвенный акт «самоустранения» Бога, в силу чего стало возможно нечто иное, чем Бог, мир вне Бога. Иными словами, Бог создает мир по мере собственного «сжатия».

И этот же акт самосокращения всякий раз воспроизводится в языке как демиурге, когда из него «выжимается» поэтический мир. Теснота иврита, уплотнившегося до одних согласных, — залог его способности порождать расширенный мир значений. Образ «губки», который кажется столь смелым и неожиданным у Пастернака, на самом деле восходит к известной в еврейских образованных кругах идее сжатия как творческого первоакта.

Повторяем: в том, что поэтическая речь Пастернака и Мандельштама находится в известном отчуждении от того языка, на котором она создана, нет ровным счетом ничего унижительного ни для русского языка, ни для самих поэтов. Поэзия — ведь это и есть «очуждение», «остранение», если воспользоваться термином формалистов: привычное видится странным, на себя

не похожим, и язык тоже отчуждается от общепонятного языка, выглядит как бы иностранным. Так и воспринимают эту «тарабарщину» или «абракадабру» люди, к поэзии непричастные, — как «другой» язык. Чем более «далековаты» (по выражению Ломоносова) образы и языки, скрещенные в национальной культуре, тем она метафоричнее и значительнее как явление мировой культуры.

2. Пастернак, хасидизм и «искры мироздания»

Пастернак и Мандельштам тяготеют друг к другу, просятся в сравнение — сами фамилии их накрепко притянуты и зарифмованы точной ассонансной рифмой (а-е-а). Конечно, можно ставить их в один ряд с другими обновителями русского поэтического языка начала XX века: шаманистом Велимиром Хлебниковым, дионисийцем Вячеславом Ивановым — но в любом авангардном или модернистском сообществе они занимают свой особый, им двоим принадлежащий уголок. И вовсе не потому, что они так уж похожи. Скорее, наоборот: именно несходство, можно сказать, диаметрально противоположность двух поэтов позволяет угадать в них принадлежность одному кругу.

Укорененность Пастернака и Мандельштама в еврейской духовной традиции яснее всего обнаруживается именно в точке ее разделения на два потока, два типа религиозного сознания, раскол которых обозначился к концу XVIII века в западной части Российской империи как противостояние хасидизма и талмудизма. Именно на этом фоне взаимоотношение двух поэтических систем: Пастернака и Мандельштама — приобретает рельефный смысл.

Разделение российского еврейства на две религиозные ветви: хасидскую и талмудическую — очерчивалось разными географическими зонами их распространения. На севере, среди прибалтийского еврейства, наиболее состоятельного и образованного, господствовали «миснагдим» — буквально «противящиеся», то есть не принявшие хасидского обновления, верные раввинистическим устоям, предпочитавшие обучение Книге, ученый, законнический путь Богопознания. Ближе к югу, среди бедного еврейского населения, прежде всего на Украине, — не оставалось другого пути к Богу, кроме легкосердечности, беззаботности, радости нищего сердца: там проповедь основателя хасидизма Баал Шем Това (Бешта) имела наибольший успех. Закон написан не в книгах, а в твоём

собственном сердце, как открытость Богу и сорадование всякой мелочи, приоткрывающей Его волю.

Как известно, семейство Пастернаков происходит с крайнего юга географической зоны еврейского расселения в России — из Одессы. Предки Мандельштама, напротив, происходят с севера, по отцовской линии — из Риги, по материнской — из Вильно. Преобладание творческого хасидизма в Пастернаке и творческого талмудизма в Мандельштама в какой-то мере предвосхищено той духовной средой, которая питала их предков¹.

Талмудисты по сложившейся тысячелетней традиции полагают, что народ, рассеянный Богом за свои грехи, должен плакать и молиться, читать Талмуд и следовать букве и духу Закона, и в этом — единственный путь искупления грехов и возвращения Божьей милости. Хасиды же — и в этом они могут быть соотнесены с харизматическими движениями в других религиях (например, суфизм в мусульманстве, пятидесятничество в христианстве) — считали, что верующему дано воспринимать Бога полнотой своего умиленного и просветленного сердца. Хасидизм — экзистенциально-мистическое движение в восточно-европейском еврействе, особенно гонимом и страждущем и потому чувствительном к проповеди радостного Богопознания².

Если талмудист подчиняет свой ум постижению законов, вписанных в книгу, то хасид читает их в собственном сердце. Цадик,

¹ О связи предков Пастернака с еврейскими традициями известно очень мало, видимо, в силу того, что два самых знаменитых представителя этого рода — художник Леонид Осипович Пастернак и его сын Борис Леонидович — проявляли к этому наследию скорее отрицательный интерес, то есть сознательно от него отстранялись. Известно, однако, что предки Пастернака осели на юге Украины еще в середине XVIII века и что дед поэта по отцовской линии служил кантором в синагоге, что предполагает наследственную укорененность в хасидской среде или по крайней мере непосредственное знакомство с ней.

Наиболее подробные сведения о предках Пастернака содержатся в книгах: *Пастернак Л.* Записи разных лет. М.: Сов. художник, 1975; *Barnes C.* Boris Pasternak. A Literary Biography. Vol. 1, 1890—1928, Cambridge (England), N. Y.: Cambridge UP, 1989; *Levi P.* Boris Pasternak. London, Sydney: Hutchinson, 1990; *Fleishman L.* Boris Pasternak. The Poet and His Politics. Cambridge: Harvard UP, 1990.

² Под хасидизмом здесь и дальше будет пониматься именно духовное течение среди восточноевропейского еврейства XVIII—XIX веков, а не современный хасидизм в Израиле и США, представляющий иное духовно-конфессиональное образование.

святой хасидизма, открыт малейшим случайностям мироздания как игре Божественного промысла, в которой человек призван быть блаженным соучастником. Чем случайнее явление, тем божественнее его природа, ибо божественное — это непредусмотренное, невыводимое из общих законов и несводимое к ним.

«И чем случайней, тем вернее...» — эта пастернаковская строчка (из стихотворения «Февраль») как будто выписана из хасидских поучений. И весь дух его поэзии — здесь и сейчас, блаженная легкость существования: ничего устойчивого, тяжкие духи долга и учения отпускают душу: «И манит страсть к разрывам».

Хасидская традиция в какой-то степени близка тому, что в России понималось под юродивостью: это «обратный» иудаизм, «обратное» христианство. Не священнослужитель, вещающий с амвона, а юродивый, заляпанный грязью из лужи, живущий в обнимку со всем мирозданием, не огораживающий себя от мира и от мирского. Но хотя и есть некоторый соблазн причислить Пастернака к юродивым: «я святого блаженней» («Марбург»), «кто велит, чтоб жглась юродивого речь?» («Балашов»); достопамятный отзыв Сталина, избавивший Пастернака от ареста: «оставьте этого юродивого», — все-таки многое отличает его от русской юродивости.

В Пастернаке и в его лирическом герое нет того надрыва, смехового выверта, язвительной издевки, того пафоса обличения неправд окружающего мира, который столь характерен для русского юродивого, с его «болезнью», деланным слабоумием и истовым самоуничижением. Нет этого тяжелого, мрачного растерзания своей одежды и плоти. У Пастернака — блаженное, добродушно прямое, сбивчиво радостное восприятие реальности как оправданной и благословенной. «Превозмогая обожанье, / Я наблюдал, боготворя. / Здесь были бабы, слобожане, / Учащиеся, слесаря» («На ранних поездах») — простое перечисление уже приводит в поэтический транс, потому что все в мироздании обожается и боготворится.

Отсюда не только перечислительный синтаксис Пастернака, заставляющий вспомнить библейское «и... и... и...» — но и его склонность дробить мир на мельчайшие частицы, чтобы в каждой из них обнаружить святость, — своего рода квантовая теология, столь характерная для хасидизма. Сама жизнь, в представлении Пастернака, — это разлив, разбившийся на мириады капель, подобно дождю: «Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе расшиблась весенним дождем обо всех...». Или жизнь — это световые

промельки — выстрелы стрижей и полеты пыжей от разгорающей зари: «Рассвет расколыхнет свечу, / Зажжет и пустит в цель стрижа. / Напоминанием влечу: / Да будет так же жизнь свежа!»

Если мы попытаемся выделить некую условную единицу пастернаковского образотворчества, то она окажется меньше, чем у кого-либо из русских поэтов. Это: капли, снежинки, пушинки, листья, ветки, искры, слезы, цикады, муравьи, чашечки, рыльца, льдинки, дольки, шарики, иглы, звезды, брильянты, запонки, бусы, костяшки, стекляшки, розетки... Все сводится к предельным дробям мироздания, расчисленного пастернаковским «всесильным богом деталей» — его всеблагая власть простирается не только на «человецев», но и на малых сих предметного бытия.

В траве, на кислице, меж бус
Брильянты, хмурясь, висли...
(«Имелось»)

У капель — тяжесть запонок,
И сад слепит, как плес,
Обрызганный, закапанный
Мильоном синих слез.
(«Ты в ветре, веткой пробующем...»)

Тянулось в жажде к хоботкам
И бабочкам и пятнам...
(«Лето»)

...Струится дорожкой, в сучках и улитках
Мерцающий жаркий кварц.
(«Зеркало»)

...Роскошь крошеной ромашки в росе —
Губы и губы на звезды выменивать!
(«Слома весла»)

Да и человеческое существо разбито на губы, ключицы, локти, ладони, пальцы, запястья, суставы, позвонки — на мельчайшие части телесного существования. И звуки — предельно дробные: глотки, плескания, всхлипы, или состоящие из отдельных коленцев — щелканье, чириканье, цоканье...

Чем просветленнее поэт, тем пристальнее он видит мир и тем щедрее к нему бог деталей. В состоянии озарения — «каждая

малость жила и, не ставя меня ни во что, в прощальном значении своем подымалась» («Марбург»). В этом транс перечисления и детализации Пастернак выступает как цадик, блаженный и святой хасидизма, которому в предельных малостях открывается милость Божья.

Здесь невольно вспоминается одно из центральных понятий хасидизма — «искра», как подлинный, видимый нам размер Божьего пребывания в мире. Согласно Каббале, при творении мира божественный свет распался на искры, которые спустились в глубины нижних миров, чтобы заронить в оболочки земных вещей зародыши влечения к высшим мирам. Обратимся еще раз к версии Каббалы, созданной Исааком Лурией и сильнее всего повлиявшей на хасидизм XVIII—XIX веков. Здесь дается ступенчатое объяснение процесса миротворения, причем понятие «искры» тесно связано с ранее упомянутым «сжатием». После того как Бог покинул присущее ему пространство и создал тем самым вселенную вне себя, божественный свет, распространяясь обратно на это внешнее мироздание, встретил чуждую себе среду — и сосуды света были разбиты («разбиение сосудов» — важнейший каббалистический термин). Следствием этого хаотического и катастрофического рассеяния божественного света стали священные искры, заключенные в темницу вещества, ищущие освобождения и возвращения к первоисточнику¹.

Приведем ряд высказываний на эту тему из сборников хасидских преданий и притчей:

Одни святые служат Богу учением и молитвой, другие — едой, питьем и земными наслаждениями, возводя все это к святости... Одни целыми днями учатся и молятся, держась подальше от низких материй, чтобы достичь святости, другие думают не о себе, но только о том, чтобы вернуть священные искры, погребенные во всех вещах, обратно Богу, и они озабочены обыкновенными вещами...²

¹ Наиболее авторитетное современное изложение основ еврейского мистицизма, в том числе Каббалы и ее лурианской версии, можно найти в книгах Гершома Шолема: *Scholem G. Major Trends in Jewish Mysticism*, 3d ed. New York, 1961; *его же. Kabbalah*, N.Y., 1974 и др.

² *Buber M. Tales of the Hasidim: The Later Masters*. Schocken Books, Inc. 1975. P. 53—54.

Оказывается, эти преходящие, подручные, обычные, повседневные, краткосрочные, вездесущие, живые, простые, примитивные, грубые вещи полны божественных искр, которые суть проявления самого Всемогущего. ... Бог поистине везде и поэтому может быть постигнут не только через талмудические и кабалистические изыскания, но и более очевидно — через обиход и хлопоты повседневной жизни¹.

По учению хасидизма, этим слабым искрам повседневности не дано ни разгораться до ясного пламени, ни меркнуть во тьме, но только мерцать сквозь мутные оболочки, наполняя каждую вещь присутствием Святости — умаленной, но сбереженной. Грех гордыни — видеть мир в сиянии, и грех ничтожества — видеть его во тьме; именно малая искра есть мера святости мира сего.

Вся поэзия Пастернака есть мелькание таких искр: в каплях и льдинках, в локтях и ветках, в ключицах и уключинах — блуждание точек святости в кругах вещества, световые вспышки мельчайших долей повседневности. Уловление эти искр, перенесение их в собственное сердце, слияние их в теплоте веры — вот в чем призвание цадика. И в поэзии Пастернака, насквозь хасидской, бесконечно роятся эти духовные искры мироздания, словно отлетающие от какого-то незримого костра, чтобы снова слиться в сердце поэта.

Поэзия — это «щелканье сдавленных льдинок», сад — «забрызганный, закапанный миллионом синих слез», лес — «полон мерцанием кропотливым, как под щипцами у часовщика». Все разделено на светящиеся и звонкие частицы. Сам дух пастернаковской поэзии есть раздувание этих бесчисленных искр мироздания, которые все-таки не разгораются и не должны разгораться в некий «чистый пламень», который «пожирает несовершенство бытия» (Пушкин). Они должны оставаться искрами, не темнее и не светлее, чем самые малые светочи — капли, льдинки... Бог присутствует не во всем, но в каждом — отдельном, частичном, отличном от другого.

Пожалуй, дрожь — самое характерное состояние пастернаковского героя, чья душа становится как бы одной трепещущей искрой.

Я вздрагивал. Я загорался и гас...
(«Марбург»)

¹ *Polsky H.W., Wozner Y., Miracles E. The Healing Wisdom of Hasidic Stories. Jason Aronson Inc. Northvale, 1989. P. 241—242.*

Словьи же заводят глаза с содроганьем...
(«Здесь прошелся загадки таинственный ноготь...»)

Объятый дрожью сокровенной...
(«Когда разгуляется»)

Я разбивал бы стих, как сад.
Всей дрожью жилок...
(«Во всем мне хочется дойти...»)

Эта дрожь есть искрение духа через каждую частицу мироздания, само бытие искры, живущей мельчайшими, внезапнейшими дуновениями. Эта дрожь есть физиология пастернаковского религиозного восторга — преизбыток блага в каждой малости, порыв к иному и невозможность выйти за пределы собственного тела, побег и возврат как непрерывное трепетание жизни, ее вспыхивающих и гаснущих возможностей¹. Это играние каждой капли, каждой малости есть «отвага», вызов большим и устойчивым порядкам мироздания:

Много нужно отваги,
чтоб играть на века,
как играют овраги,
как играет река...

Хасидизм обнаруживает святость каждой вещи через ее «благенность», отклонение от путей разума и закона. Отсюда и пастернаковское восприятие природы — шальной и шаловливой. Она куролесит, чудачит, сходит с ума. Такова детскость всей природы — как проказливое дитя, она в лоне и под присмотром Создателя, а потому и не соблюдает правил, не нуждается в опеке разума:

¹ Во всей русской поэзии только у А. Фета (полуеврея-полунемца) можно найти сходную трепетность, обилие образов дрожи и колебания. «Хор светил дрожал»; «Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали / Как и сердца у нас за песнею твоей»; солнце «горячим светом по листьям затрепетало»; «и листья, и звезды трепещут»; «все трепещет и поет поневоле»; «Я слышу биение сердца / И трепет в руках и ногах» и т.д. Недаром Ю. Тынянов, указывая на поэтических предшественников Пастернака, отмечает: «Но прежде всего — у него переключка с Фетом» (*Тынянов Ю.Н. Промежуток // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 186*).

О ручье: «полубезумный болтун».

О реке: «речь половодья — бред бытия».

Об июле: «степной нечесаный растрепа».

О грозе: «бежала на чашечку с чашечки грозой одуренная влага».

О соловье: «Он как ртуть очумелых дождей меж черемух висел. Он кору одурял...», «ошалелое щелканье катится».

«Очумелый», «одурелый», «ошалелый» — характерно пастернаковские словечки, подходящие к мироощущению «блаженного чудака» хасидских историй, у которого «все не так», «все наперекосяк», который угоден Богу именно тем, что отклоняется от закона.

И отсюда же — недоверие Пастернака к книжной мудрости, его чистосердечная убежденность, что из природы скорее почерпнешь искру святости, чем из вероучительных книг. Вот еще одна проповедь московского хасида:

Что в мае, когда поездов расписание
Камышинской веткой читаешь в пути,
Оно грандиозней Святого писанья,
Хотя его сызнава все перечти.
(«Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе...»)

Но если Пастернак так близок хасидскому мироощущению, как быть с его христианством, которое сам поэт был склонен сознательно противопоставлять иудейству как законничеству? Мне думается, однако, что христианство Пастернака носило во многом условно-мечтательный характер — это прочерчивается в концептуальных построениях «Доктора Живаго», в словопрениях героев, в авторских умозрениях. Органически же оно, это христианство, выросло из бессознательных корней хасидского мироощущения, тоже антизаконнического, но гораздо более слитого с жизнью вещей и природы, что составляет ударную, свежую силу пастернаковского творчества — и в поэзии, и в прозе. Христианство в «Докторе Живаго» — это скорее мыслительная проекция того, что органически жило в Пастернаке, как Богочувствие

через искры святости в природе, в быте и в любви, в телесных касаниях людей и вещей.

Да и что в Евангелии ближе всего Пастернаку? Не религиозное откровение и не моральное поучение, а та обыденность, куда все это как бы снисходит — свет повседневности.

До сих пор считалось, что самое важное в Евангелии нравственные изречения и правила, заключенные в заповедях, а для меня самое главное то, что Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности» («Доктор Живаго», 3. С. 44—45).

Это произносит Николай Николаевич Веденяпин, бывший православный священник, а ныне свободный мыслитель и писатель, которому Пастернак доверил в романе многие свои заветные мысли. Но из-за этого условного образа «расстриженного по собственному прошению священника» вдруг выглядывает местечковый мудрец, который перечитывает одну иудейскую ересь, христианство, — глазами другой иудейской ереси, хасидизма. И оказывается, что дело вовсе не в душеспасительном смысле евангельских поучений, а в том, что ими освящаются горчичное зерно, виноград, мука, жернова, светильники, рыбы, хлеб, масло, что святость окружает человека во плоти его повседневности. Привычный смысл притчи — высокое объяснять наглядным — здесь перевертывается: именно из повседневности брезжит свет, поясняющий истину.

Как бронзовой золой жаровень,
Жуками сыплет сонный сад.
Со мной, с моей свечою вровень
Миры расцветшие висят.

И как в неслыханную веру,
Я в эту ночь перехожу...
(«Как бронзовой золой жаровень...»)

О свежесть, о капля смарагда
В упившихся ливнем кистях,
О сонный начес беспорядка,
О дивный Божий пустяк!
(«Нескучный сад»)

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья, отстою.
(«Когда разгуляется»)

Все эти стихи могли бы занять почетное место в любом компендиуме хасидской мудрости, потому что в них ночь — неслышанная вера, пустяк — Божий, природа — молитвенное служение... Здесь веру исповедует не Богочеловек, а природа и быт своими неисчислимыми малостями.

Хасидизм столь же отличается от христианского антропоцентризма, как и от языческого космоцентризма. Это молитвенное служение природы Богу, а не человека природе, и оно никоим образом не возвращает нас к стилизованному язычеству, природобожии: сами вещи здесь берутся не в подавляющем величии своем, а в исчезающей малости, призванные свидетельствовать о силе и обилии Творца. Вещи ускользают, тают, дрожат на ветру, мерцают, состоят из порывов и промельков — они стирают свое существование в мире, это хасидизм как антиязычество. Рильке, которому столь многим обязан Пастернак, писал, что ни один монах не может достаточно умалиться, чтобы сравняться с вещью — богоугодной именно потому, что она молчит глубже, чем монах, пребывает в полнейшей нищете и бескорыстно служит всем нуждающимся.

Человек — это уже нечто гораздо более притязательное. Его исторические и моральные запросы как центрального существа остаются в общем-то чужды Пастернаку, интуиция которого предельно заостряется именно в играни и искрении внеисторических сущностей — быта и природы, малой повседневности. Мощный христианский историзм, как и новейший марксистский историзм, художественно чужды Пастернаку. Как в Евангелии его волновали притчи из быта, так и в Октябрьской революции — ее простецкое переплетение с житейской прозой. «Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины, без внимания к ее ходу. Оно начато не с начала, а с середины, без наперед подобранных сроков, в первые подвернувшиеся будни, в самый разгар курсирующих по городу трамваев. Это всего гениальнее. Так неуместно и несвоевременно только самое великое» («Доктор Живаго», 3, 194). И опять чудо

у Пастернака отсчитано мерой его свойского вхождения в самые пустяжные обстоятельства быта.

«Гениальный дачник» — эта формулировка 30-х годов о Пастернаке не так уж поверхностна и, если очистить ее от осудительного смысла, почти верна. Дача — малое место человека в мире, в окружении быта и природы, вне «большого» мира истории. Можно было бы даже сказать, что исконное место пастернаковского лирического героя — это местечко, не в одном лишь национально-узком, но в метафизически-смирненном смысле этого слова.

3. Мандельштам, талмудизм и «учебник бесконечности»

Творчество Мандельштама может быть понято как противоположное пастернаковскому, но в том же объеме и измерении культуры. Это интуитивно угадывалось современниками. Например, обоих поэтов сравнивали с экзотическими животными — обитателями того же ближневосточного мира, где расположена их общая историческая родина. У Мандельштама находили внешнее сходство с задравшим голову верблюдом. По наблюдению М. Цветаевой, «глаза опущены, а голова отброшена. Учитывая длину шеи, головная посадка верблюда. Трехлетний Андрюша — ему: «Дядя Ося, кто тебе так голову отвернул?»¹. Таким же предстает Мандельштам в воспоминаниях Э.Л. Миндлина: «с тонким, крупным горбатым носом и очень независимо, почти вызывающе гордо поднятой головой»². Пастернака уподобляли арабскому коню — удлиненное лицо и стремительность в походке, жестах, словах. Опять Цветаева: «Внешнее осуществление Пастернака прекрасно: что-то в лице зараз и от араба и от его коня: настороженность, вслушивание, — и вот-вот... Полнейшая готовность к бегу. — Громадная, тоже конская, дикая и робкая роскошь глаз»³.

Это не только физиогномические сравнения, хотя они подходят к облику обоих поэтов. Быть может, сами поэты являются символами прежде, чем они начинают создавать символы. По словам Пастернака, «человек достигает предела величия, когда он сам, все его существо, его жизнь, его деятельность становятся образом,

¹ Цветаева М. История одного посвящения // Цветаева М. Проза. Н.-Й.: Изд-во им. Чехова, 1953. С. 173.

² Цит. по книге: Мандельштам О. Собр. соч. в 3 т., т. 2. Н.-Й.: Междунар. лит. содружество, 1971. С. 511.

³ Цветаева М. Световой ливень // Цит. изд.

символом» («Что такое человек?», 4. С. 671). «Верблюд и арабский конь» — так эмблематически можно было бы передать соотношение поэтических походов Мандельштама и Пастернака: тяжелая, мерная, торжественная поступь верблюда — и порывистый, легкий бег арабского скакуна. Насколько Пастернак стремителен и непоседлив в строении всего своего поэтического существа, настолько Мандельштам размерен и усидчив.

Сходство с верблюдом распространяется дальше: у Мандельштама есть собственный горб, наработанный всей его позицией в мировой культуре — горб человека, который всю свою жизнь сгибается над миром как над книгой, перелистывает и перечитывает ее без конца. Эта согбенная позиция талмудиста присуща всему поэтическому мышлению Мандельштама.

Как мы знаем из его довольно язвительных воспоминаний («Шум времени», глава «Хаос иудейский»), отец будущего поэта готовился к поприщу раввина, учился в высшей талмудической школе в Берлине. Потом он изменил наследственному призванию в пользу светской профессии и забросил все религиозные интересы, сохранив лишь в сухой своей русской речи, этом «косноязычии и безъязычии» — «причудливый синтаксис талмудиста» (2, 66, 67). Однако ирония крови, месть культурного бессознательно сказались в том, что его сын стал величайшим талмудистом именно на светском поприще, превратив поэзию в своеобразную талмудическую дисциплину, кропотливое и законопослушное истолкование знаков мировой культуры. Культура выступает как священная книга, требующая все новых добросовестных комментариев и расшифровок.

В отличие от предыдущих русских поэтов, или больше чем кто-либо из них, Мандельштам смотрит на мир сквозь призму прежних истолкований.

«Литературная грамотность», «поэтическая грамотность» — не просто часто повторяемые Мандельштамом выражения, но и основные его требования к таланту. В Данте он чит «образованность — школу быстрейших ассоциаций», а также «клавишную прогулку по всему кругозору античности» и «цитатную оргию» («Разговор о Данте», 2, 367, 368). В цитатах, пронизывающих всю великую поэзию, Мандельштаму чудятся не простые заимствования — а воздух, дрожащий от гулкого диалога времен и культур. «Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает» (2, 368).

Цитата не чуждое вкрапление в текст, а состояние самого текста, гулко резонирующего со всей письменной реальностью, с миром всеобъемлющей Книги.

Писатель для Мандельштама — не столько оригинальный создатель, что вряд ли совмещалось бы с традиционным иудейским взглядом на Господа как Первотворца всего, — но скорее переводчик и толкователь некоего первичного текста. И своего любимого Данте, само имя которого символизирует безграничную мощь воображения, Мандельштам зачисляет всего лишь в ученики и переписчики какого-то изначального текста. «Им движет все что угодно, только не выдумка, только не изобретательство. Дант и фантазия — да ведь это несовместимо! <...> Какая у него фантазия? Он пишет под диктовку, он переписчик, он переводчик... Он весь изогнулся в позе писца, испуганно косящегося на иллюминированный подлинник, одолженный ему из библиотеки приора» (2, 406).

Не в меньшей степени, чем характеристика Данте, это самохарактеристика Мандельштама, который сам «изогнулся в позе писца» над страницами мировой культуры. Разумеется, можно говорить о воздействии средневекового, монастырского письменного этикета на представление Мандельштама о творчестве, но сам этот этикет имеет ветхозаветное происхождение. По мысли Сергея Аверинцева, ранневизантийская метафорика «записи» восходит к древнееврейской и, шире, ближневосточной культуре, произведения которой «создавались писцами и книжниками для писцов и книжников». В этом отличие восточной традиции от собственно европейской, античной, в центре которой — свободный гражданин. «Пластический символ всей его жизни — никак не согбенная поза писца, осторожно и прилежно записывающего царево слово или переписывающего текст священного предания, но свободная осанка и оживленная жестикуляция оратора»¹. У Мандельштама — именно «согбенная поза писца». Почти каждая его строка так или иначе соотносится с некоей главой и страницей в литературной антологии. Каждое стихотворение — надпись на полях Книги, род комментария: к Гомеру, Овидию, Данте, Оссиану, Эдгару По, Батюшкову, Пушкину, Баратынскому, Тютчеву или какому-то еще неизвестному, неразысканному, но предсуществующему источнику.

¹ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, гл. ред. вост. лит., 1977. С. 188, 190, 191.

Мандельштам вообще изменил иерархию ценностей в русской поэзии. Если раньше для автора было почетно считаться первым, то теперь скорее последним — не открыть, а закрыть тему, предложив самую емкую ее интерпретацию, переложив ее на разные культурные языки. Мандельштам первым узаконил сознательную позицию вторичности в такой традиционной области высокого вдохновенья, как поэзия, «божественный глагол». Глагол и должен остаться божественным, а поэту важно провести его через все смысловые регистры, приспособить к чутью своей эпохи, ввести в очередной осязаемый пласт культуры. Искусство — это скорее цепкость восприятия, чем причуда самовыражения. «...Он учит: красота — не прихоть полубога, а хищный глазомер простого столяра» («Адмиралтейство»).

Среди авторов и течений, которые приобрели известность в 1980—1990-е годы — метареалисты, концептуалисты, презенталисты, полистилисты, — преобладает все та же установка на сознательную вторичность. Отсюда постоянный упрек в «книжности» — но должно ли это слово звучать как упрек? Это все то же мандельштамовское понимание творчества как самосознания культуры, как исследовательской и составительской работы с ее языком: с языком советской идеологии — у концептуалистов, с языками прошедших художественных эпох — у метареалистов, с языками новых наук и техник — у презенталистов, и т.д.¹ Цитатность, или то, что теперь называется интертекстуальностью, — способ существования текста среди других текстов, точнее способ вобрать их в себя, воссоздать в микрокосме одного произведения. Это все та же губчатость поэтического вещества, которое не фонтанирует из собственных водоносных недр, как в «нутряном» творчестве, а «всасывает и насыщается» всей системой мировой культуры.

Таково заметное влияние Мандельштама, его врожденного талмудического ума на последующую русскую словесность: образование в ней растущих зон экзегетики и саморефлексии. «...Письмо под диктовку, списыванье, копированье» (2, 406). Стоит ли при этом оговаривать, что вторичность такого рода не только не исключает оригинальности, но яснее оттеняет ее на фоне уже сделанного в культуре? Когда художника призывают творить «из

¹ Подробнее об этих поэтических движениях и о поэзии как «самосознании культуры» см.: *Эпштейн М.* Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005.

нутра», как бы «впервые», результатом чаще всего оказывается вопиющая банальность, первое попавшееся клише, что тонко отмечено, кстати, Пастернаком, в одной из записей Юрия Живаго: «Пастушеской простоте неоткуда взяться в этих условиях. Ее ложная безыскусственность — литературная подделка, неестественное манерничанье, явление книжного порядка, занесенное не из деревни, а с библиотечных полок академических книгохранилищ» (3, 481)¹. Когда же художник создает всего только «вариацию на тему» и отдает себе отчет в предыдущих ее трактовках, тогда-то новое истолкование имеет шанс стать подлинным открытием — в отношении к прежде созданному, в отталкивании от него: повторение — путь к неповторимому.

Не только культура, но и природа оказывается для Мандельштама особым языком и открытой страницей, испещренной надписями ручьев и скал. Вспомним «Грифельную оду» — это своего рода космогония, космография, представляющая мир в процессе его написания «свинцовой палочкой молочной». Мир сотворен Словом и пишется как Книга. Все стихи переданы в терминах учения, вся природа состоит в учениках, прилежно выводит громоздкие каракули, склонившись над тетрадкой обнаженных пород, врезаая в нее глубокие письмена-морщины. Скалы — «ученики воды проточной», «им проповедует отвес, вода их учит, точит время», «твоя ли, память, голоса, учительствуют, ночь ломая», «ломаю ночь, горящий мел, для твердой записи мгновенной» и т.д. Разные стихи учатся друг у друга, и мироздание в целом учится у высшего закона, тяжесть которого ощущается в малейшей былинке. «Наважденья причин» нельзя миновать даже в случайных событиях, неизбежно цепляемых крючьями причин и следствий: «В игольчатых, чумных бокалах / Мы пьем наважденья причин, / Касаемся крючьями малых, / Как легкая смерть, величин...»

Все творчество Мандельштама, по собственному его выражению, есть «ученичество миров». Это типично равнинистический взгляд на мир, в котором все создано для учения, и поэт — самый прилежный и кропотливый из учеников: «И я теперь учу

¹ Значительно раньше эту вторичность «наива» подметил Тынянов в связи с некоторыми стихами Есенина. «Поэт, который так дорог почитателям “нутра”, жалующимся, что литература стала мастерством (т.е. искусством, — как будто она им не была всегда), обнаруживает, что “нутро” много литературнее “мастерства”» (Тынянов Ю.Н. Промежуток // Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Берлин: Прибой, 1929. С. 546).

дневник / Царапин грифельного лета...». Вселенная оказывается родом ешибота, местом наибольшего усердия, погруженности в изучение закона. «И твой, бесконечность, учебник / Читаю один, без людей...»

Цветаева вопрошает: «Чего нет в Пастернаке? ...Вслушиваюсь — и: духа тяжести! Тяжесть для него только новый вид действительности: сбросить. Его скорее видишь сбрасывающим лавину — нежели где-нибудь в заваленной снегом землянке стерегущим ее смертный топот»¹.

Но именно то главное, чего нет у Пастернака, — это и есть Мандельштам:

Кому зима — арак и пунш голубоглазый,
Кому — душистое с корицею вино,
Кому — жестоких звезд соленые приказы
В избушку дымную перенести дано.

Или:

В плетенку рогожи глядели колючие звезды,
И били вразрядку копыта по клавишам мерзлым.

Или:

Пусть я лежу в земле, губами шевеля,
Но то, что я скажу, запомнит каждый школьник...

Мандельштам — именно в «заваленной снегом землянке», именно «под смертным топотом», втоптывающим его в землю: под тяжестью закона, которым человек осужден и запечатан — и который он передает другим как урок.

Если Пастернак постигает мир в образах свободной игры, то Мандельштам — строгого закона и тяжкого учения. Поэтому и космос Мандельштама полон «недобрых тяжестей», застывших стихий. Мир у него не рассыпается на искры, а залегает твердым, слежавшимся пластом. Здесь преобладает земля и камень, любимая стихия поэта, потому что самая исполнительная, послушная закону, нерушимо блюдущая волю Создателя. И все у Мандельштама

¹ Цветаева М. Световой ливень // Цит. изд. С. 357.

становится камнеобразным или землеобразным: «песок остывает согретый», «роза землю была», стихии сгущаются — «словно темную воду я пью помутившийся воздух», «тяжелый валит пар», «известковый слой в крови больного сына твердеет», осы сосут вместо капель нектара — «ось земную»...

Это отяжеление стихий, переход их в иное состояние вещества, уплотнение, отемнение, перегрузка — едва ли не основной закон поэтики Мандельштама. Особенно примечательно, что воздух, самая легкая и подвижная из стихий, оказывается у Мандельштама статуарным, похож более на дерево или на башню, чем на воздух. «Воздуха прозрачный лес», «в прозрачном воздухе, как в цирке голубом» и т.д. Воздух не движется, не переходит в ветер или в бурю. Кажется, ни разу у Мандельштама не разыграла вьюга, метель, что так свойственно русской пейзажной образности.

Кстати, если мы обратимся к образам зимы у Пастернака и у Мандельштама, то контраст станет особенно наглядным. Зима, естественно, выходит за пределы и хасидского, и талмудического воззрения, поскольку это явление другой национальной природы, но и здесь мы обнаруживаем ясную разницу двух поэтических мироощущений. Зима у Мандельштама, как правило, предстает твердой, словно алмаз, тяжелым настом ложится на землю, издавая короткий и страшный хруст: «...Все космато — люди и предметы, / И горячий снег хрустит» («Чуть мерцает призрачная сцена...»); «Пусть люди темные торопятся по снегу / Отарою овец, и хрупкий наст скрипит...»; «Белый, белый снег до боли очи ест» — этот снег пропитан белизной судьбоносных звезд, неподвижных и жестоких, как закон («Кому зима — арак и пунш голубоглазый...»). И в другом стихотворении, «1 января 1924», Мандельштам связывает зиму с законом: «...По старине я уважаю братство / Мороза крепкого и щучьего суда». Крепкий мороз — иск и приговор: законническое представление о природе как о суде над человеком.

У Пастернака, наоборот, зима — это холодные искорки, кружащиеся хлопья, «белые звездочки в буране». «Как летом роет мошкара летит на пламя, слетались хлопья со двора к оконной раме» — стремительное мельтешение мельчайших воздушных частиц, образующих мягкие, тканые узоры. Зима то «вяжет из хлопьев чулок», то «в заплатанном салоне» спускается с небес, то свисает «занавеса бахромой» — одним словом, входит в разряд «материй, из которых хлопья шьют».

...Снег идет, и все в смятеньи,
Все пускается в полет:
Черной лестницы ступени,
Перекрестка поворот.

В этом движении зимы чувствуется бесшабашный жест и прыгающая походка веселого чудака из еврейского фольклора. Наконец, если у Мандельштама «в ледяных алмазах струится вечности мороз» («Медлительнее снежный улей...»), то у Пастернака снегопад уподобляется бегу мгновений: «с той же быстротой, может быть, проходит время» («Снег идет»). Повсюду в образах зимы явственно различие закона и причуды, вечности и времени, наста и хлопьев как метафор талмудического и хасидского мироощущения.

Обоих поэтов влечет Закавказье — та часть их географической родины, Российской империи, которая ближе всего подходит к их исторической родине, Иудее. Не поднебесной стеной встающий Кавказ, греза романтиков, но обитаемая, обжитая земля на нем и за ним, чуть-чуть доступная весть о немислимой Палестине. «...Земля армянская, эта младшая сестра земли иудейской» (О. Мандельштам, «Четвертая проза», 2, 183). И опять — две поэтические родины как две религиозные традиции. Неоднократно уже отмечалось, что Пастернак всем складом своего дарования тяготеет к Грузии, а Мандельштам — к Армении. Одна страна «куролесит», курчавится лесной мелочью, среди которой «дышал и карабкался воздух, грабов головы кверху задрал». Другая — «орущих камней государство», «книжная земля», «пустотелая книга черной кровью запекшихся глин». Грузия зеленеет, легко искрится и пенится, как радость хасида. Армения желтеет, втопанная в свои мертвые глины, как скорбь и тяжесть закона.

Мандельштам, в отличие от импрессионистически возбудимого и возбуждающего Пастернака, обращается главным образом к интеллектуальному уровню восприятия. Но это не означает, что он философский поэт в том смысле, в каком философскими поэтами были Баратынский, или Тютчев, или Заболоцкий. Обычно мы уравниваем интеллектуальность и философичность в литературе, не замечая существенной разницы. Библейско-талмудическая традиция знает мудрецов и утонченнейших интеллектуалов — но не философов в античном смысле слова. Философский род познания, как известно, восходит к греческой языческой мудрости, тогда как Мандельштам, несмотря на многократно заявленную

любовь к эллинизму, все-таки внутренне ближе иудейской духовной традиции.

Что же это такое: интеллектуализм, чуждый философичности? Это интеллектуализм не обобщающего суждения, а уточняющего истолкования.

Поэтический ум Мандельштама далек от обобщений того философского типа, какие мы встречаем у Баратынского или Тютчева, — далек от медитации, афоризма, максимы, типа «Мысль изреченная есть ложь» или «Природа знать не знает о былом...» (Тютчев). Даже там, где Мандельштам внешне произносит общее суждение, он дает лишь частную, сужающую интерпретацию более широкого явления.

Сопоставим два очень похожих четверостишия о природе.

У Тютчева:

Природа — Сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней.

У Мандельштама:

Природа — тот же Рим, и отразилась в нем.
Мы видим образы его гражданской мощи
В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,
На форуме полей и в колоннаде рощи.

Казалось бы, эти высказывания сходятся во всем: не только по теме «природа», но и по структуре: «природа есть то-то...», и по топике — подбору античных имен собственных. «Природа — Сфинкс...», «Природа — тот же Рим...»

Но здесь и заметна тонкая разница. Тютчев пытается решить глубинную загадку природы, Мандельштам описывает ее в образах римской цивилизации. У Тютчева — размышление философского порядка: что есть природа, какова ее сущность? У Мандельштама — никакого обобщения, только перевод с одного языка на другой, с языка природы на язык культуры. Он интерпретатор природы как текста, а не философ природы как сущности.

Такова разница между философским разумом и талмудическим интеллектом: оба концентрируются на процессе понимания, но если философское устремляется от конкретного к общему («это

есть то»), то талмудическое от общего к конкретному («то проявляется через это»). Сущность открыта только Господу, поэтому объяснение должно быть не более общим, чем поясняемое, а более частным. У Тютчева — натурфилософское умозрение, указание на общие свойства природы: «губит человека», «загадки нет и не было у ней». У Мандельштама, наоборот, римская цивилизация более конкретна, чем природа, которая переводится на язык «гражданской мощи» — «цирка», «форума», «колоннады»... По той же самой причине Талмуд более детален, чем Тора, которая в нем толкуется. Задача — не высказывать истину, а толковать сказанное о ней.

* * *

Напрашивается общий вывод. Как пастернаковская поэзия является не столько христианской, сколько хасидской, — так и мандельштамовская поэзия является не столь философской, сколь талмудической. Безусловно, и христианско-этическая, и антично-философская традиции приводят в творчество Пастернака и Мандельштама, но при этом контрастно выявляется их несоответствие этим традициям, их близость — чаще всего неосознанная — традициям еврейской духовности.

Сергей Аверинцев в статье «Судьба и весть Осипа Мандельштама» проводит краткое сопоставление его с Пастернаком по линии «абстрактное — конкретное»: «Если мы вспомним аристотелевское деление признаков на сущностные и случайные (“субстанциальные” и “акцидентальные”), то поэзия Пастернака — убежденное уравнивание случайного с сущностным и постольку апофеоз конкретности; <...> напротив, поэзия Мандельштама идет путем поступательного очищения субстанции от случайных признаков, продолжая в этом отношении импульс символизма, хотя сильно его модифицируя»¹. Представляется, однако, что «аристотелевское», да и какое-либо иное бинарно-логическое противопоставление двух поэтов в рамках философских универсалий или «типов мировоззрения» само по себе недостаточно, поскольку проходит мимо того языкового и культурно-религиозного наследия, внутри которого они и становятся конкретно и исторически различимы.

Каково же конкретно-жизненное, биографическое основание этих двух творческих интуиций, внесенных через Пастернака и Мандельштама в судьбу русского языка, русской культуры?

¹ Аверинцев С.С. Поэты. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 213.

По словам крупнейшего историка С.М. Дубнова, «на северо-западе царила раввинистическая схоластика и общественную жизнь определяла каста ученых, застывшая в понятиях талмудического Вавилона... Иначе обстояло дело в Подолии, Галиции, Волыни, на юго-западе вообще. Здесь еврейские массы находились гораздо дальше от источников раввинистической науки и освободились от влияния ученого-талмудиста. Если в Литве сухая книжная ученость была неотделима от набожности и благочестия, то в Подолии и Волыни она не удовлетворяла религиозных стремлений простых людей. Они нуждались в таких верованиях, которые были легче для понимания и обращались больше к сердцу, чем к разуму»¹.

Возможно, сказалось и общее влияние южного, более стихийного и открытого уклада жизни, с одной стороны, — северного, более замкнутого и созерцательного, с другой. Так или иначе, эти два движения, приходящие с Севера и с Юга, обнаруживают историческую подоплеку двух видов еврейской духовности, проникшей через «северянина» Мандельштама и «южанина» Пастернака в русское словотворчество.

В конце концов, как передаются все эти влияния рода и прародины, даже если они минуют сознательную жизнь и воспитательное окружение? Почему «графинечка» Наташа Ростова, обученная французским танцам, вдруг, оказавшись в деревне у своего дядюшки, неожиданно для всех и даже для себя поплыла в русском танце? Как усваивается эта особая пластика, жест или речевая манера?

Вопрос столь же ясен, сколь и неразрешим. В рассуждении о родовых корнях поэзии вряд ли нам дано пойти дальше, чем свидетельство самого поэта. «Как крошка мускуса наполнит весь дом, так малейшее влияние юдаизма переполняет целую жизнь. О, какой это сильный запах!» — передает Мандельштам раннее, почти безотчетное, обонятельное впечатление от своего «настоящего еврейского дома» («Шум времени», 2, 56). И особо — о родном языке, которому учился, не обучился, но зато наслушался вдосталь: «Речь отца и речь матери — не слиянием ли этих двух речей питается всю долгую жизнь наш язык, не они ли слагают его характер?» («Шум времени», 2, 66).

...Так образовались эти два феномена русской поэзии: ее величайший хасид Пастернак и ее величайший талмудист Мандельштам.

¹ *Dubnow S. History of Jews in Russia and Poland from the Earliest Times Until the Present Day. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1916. Vol. 1. P. 221—222.*

ЛИРИКА ИДИОТИЧЕСКОГО РАЗУМА. ФОЛЬКЛОРНАЯ ФИЛОСОФИЯ У Д.А. ПРИГОВА

Карамазовы не подлецы, а философы, потому что все настоящие русские люди философы...

*Ф.М. Достоевский*¹

1. Фольклорный философизм. Мещанская медитация

Считается, что философия — деятельность высокоразвитого сознания и самосознания, поднявшегося до системных понятий о мироздании в целом. Может ли философия быть народной? Может ли философствовать необразованный, неграмотный человек? Как писал Н. Бердяев, «русскому народу свойственно философствовать. Русский безграмотный мужик любит ставить вопросы философского характера — о смысле жизни, о Боге, о вечной жизни, о зле и неправде, о том, как осуществить Царство Божье»². Тяга к метафизическим обобщениям о «природе вещей» проявляется не только на высших интеллектуальных уровнях, но и в первично-рефлексивных побуждениях бессознательного, когда думается «обо всем и ни о чем». Ребенок-почемучка, непрерывно задающий вопросы о смысле всего, более философичен, чем взрослый специалист в какой-то узкой области знания. Такая наивная философия — точнее было бы назвать ее «философизмом» или «любомудрием» — доспециальна и надспециальна и практически не подвергалась изучению.

Тот «безграмотный», неясный, многодумный философизм, который, как отмечали Достоевский и Бердяев, вообще характерен для русского народа, находит в приговском концептуализме почти фольклорное выражение и составляет едва ли не главную черту его лирического героя. Правда, это уже не столько деревенский,

¹ Слова Дмитрия Карамазова. *Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы*, кн. 11, гл. 4 // *Достоевский Ф.М.* ПСС, Л.: Наука, 1976. Т. 15. С. 28.

² *Бердяев Н.* Русская идея. Париж, YMCA пресс, 1970. С. 32.

сколько городской фольклор: сознание, прошедшее обработку газетной, книжно-лоточной, телевизионной продукцией, с ее смесью штампов всех массовых идеологий. Приговские лирические концепты выражают те примитивные, хаотические движения души, «полубормотания», которые уже сформированы медиа-средой. Дремучая, корявая речь, носительница или скорее «утопленница» народного бессознательного, выплывает в зону интеллигентского сознания, насыщенного всякими «мыслимостями» философско-идеологически-теологического свойства.

Как ни странно это прозвучит, но приговская поэзия — это в значительной своей части философская лирика, выходящая на уровень некоей метафизической или теологической проблемы и, однако, не перестающая быть сколком мещанского сознания, — своего рода «мещанский трактат», или «мещанская медитация», как бывает «мещанский романс». Вот несколько таких стихотворных «микротрактатов»:

* * *

А много ли мне в жизни надо?—
Уже и слова не скажу
Как лейбницева монада
Лечу и что-то там жужжу
Какой-нибудь другой монаде
Она ж в ответ мне: Бога ради
Не жужжи

* * *

Моего тела тварь невидная
Тихонько плачет в уголке
Вот я беру ее невинную
Держу в карающей руке
И с доброй говорю улыбкой:
Живи, мой маленький сурок
Вот я тебе всевышний Бог
На время этой жизни краткой
Смирись!

* * *

Ах, кабы не было бы снега
Ветер бы не завывал
И всяк виновный, как Сенека
Добровольно б умирал

В теплой ванне, чистый — гордый —
Господи, вот был бы город
Райский!¹

Этот живой, почти животный философизм на уровне бурчания, мычания, бормотания позволяет многое понять в феномене российского коммунизма, который рос из сора дремучего, почти бессознательного народного любомудрия. Из таких глубинно целевых и причинных конструкций, как «жизнь... она, конечно...», «а много ли человеку надо?», «да ведь и я ведь»... Из той точки, где мыслительство еще не отделилось от урчания в животе и от почесывания в затылке².

Если даже взять только зачины приговских стихов, обнаружится, что многие из них утробно медитативны — это своего рода философические лубки. «Вся жизнь исполнена опасностей...», «Посередине мироздания...», «Наша жизнь кончается...», «Народ с одной понятен стороны...», «Господь листает книгу жизни...», «Нам всем грозит свобода...». По случаю женитьбы приятеля Пригов советует ему законно оформить узы брака, приводя глубоко метафизический аргумент:

Такой порядок оформленья
Любви материи живой
В нем дышит принцип мировой:
Что не оформлено — то тленья

Вероятно, коммунистическая психология и мироощущение могли возникнуть только в гуще философствующего народа, вроде русского или китайского, а не у народа, живущего конкретной выгодой частного момента в свете практического разума. Коммунизм — это не только общественная собственность, но и привычка обобщать, исходить из общего и восходить к общему, оставляя для конкретного лишь место наглядного примера, слабого промежуточного звена.

¹ Все цитаты из Д.А. Пригова приводятся по его кн.: Книга книг: Избранное. М.: Зебра Е, Эксмо, 2002.

² Ранним и глубочайшим выразителем этого многодумного бессознательного был Андрей Платонов, чьи герои — Александр Дванов, Копенкин, Воцев — «истомлены мыслью и бессмысленностью».

Вот я курицу зажарю
 Жаловаться грех
 Да ведь я ведь и не жалюсь
 Что я — лучше всех?
 Даже совестно, нет силы
 Ведь поди ж ты, на
 Целу курицу сгубила на меня страна

Западный буржуа или пролетарий поедает курицу, вряд ли задумываясь о целой стране, которая эту курицу тратит на его личное насыщение. Такого абстрактного регистра нет в сознании западного человека, и даже большому профессиональному философу, Б. Расселу или Л. Витгенштейну, «не под силу» взойти до таких степеней обобщения: их больше беспокоят всякие языковые казусы, атомарные факты, логические парадоксы. Философемы типа «любви материи живой» или «жужжащей монады» им органически чужды, потому что предполагают не столько аналитическую работу сознания, сколько философствующее бессознательное.

Представляется, что поэтика «дремучего глубокомыслия» у Пригова отчасти происходит из «Голубиной книги», древнерусского духовного стиха, слагаемого и переносимого каликами переходными. Сам Дмитрий Александрович легко вживается в образ такого калики, глубокомалограмотного, взволнованного простыми философемами, распевającego духовный стих на новый лад. Сравним:

На счетчике своем я цифру обнаружил
 Откуда непонятная взялась?
 Какая мне ее прислала власть?
 Откуда выплыла наружу?
 Каких полей? Какая птица?..

Д.А. Пригов

От чего зачался наш белый свет?
 От чего зачалось солнце праведно?
 От чего зачался светел месяц?
 От чего зачалась заря утрения?
 От чего зачалась и вечерняя?..

«Голубиная книга»¹

¹ Голубиная книга. Русские народные духовные стихи XI—XIX веков. М.: Моск. рабочий, 1991. С. 45. Или сравните приговское стихотворение «Выходит

В обоих текстах — интонационный захлеб вопрошания о «последних вещах». Конечно, у Пригова «первая вещь», которая смущает лирического героя (лишняя цифра на счетчике), вполне прозаична, но это не мешает встроить ее — пародически — в большой стиль народного мудрствования.

2. Сорванное сознание. Мир без резьбы. Всечто и всекто

Есть у Пригова целая поэма про «Махроть всяя Руси». Что такое «махроть», остается неясным, это нечто или некто, а вернее, всечто или всекто. (Если есть соотношение отрицательных, неопределенных и определительных местоимений в таких рядах, как: нигде — негде — везде; никогда — некогда — всегда; никакой — некий — всякий, то по той же морфо-логике в языке можно достроить и такой ряд: ничто — нечто — всечто, никто — некто — всекто.) Она «махроть-трава, с виду синяя, снутри красная», она «красивая», «она святая крыса», она встает перед Рейганом, она появляется всюду, где приложится голова лиргероя, она проходит «кошачьей походкой», она «глазиком блезнула и губки язычком лизнула», она «великий зверь», она «плывет над нашим полушарьем», она таится в винной чарке, она лезет, «б...», из «тиши и благодати».

Нежно-поющая, густо-шипящая
Рвущая мясо в лохмоть
вот она вещая жизнь настоящая
Именем бога — Махроть
Всяя Руси.

Махроть здесь примерно то же, что недотыкомка в «Мелком бесе» Ф. Сологуба или «норма» в романе В. Сорокина «Норма», — нечто вездесущее и неуловимое, алгебраический образ, некий X, к которому подстраиваются все словесные уравнения. Но если у Сологуба недотыкомка наделена некоей психической достоверностью (маниакальная подозрительность и безумие Передонова), то норма у Сорокина и махроть у Пригова чисто концептуальны. Это концепт некоей абстрактной сущности, которая присутствует во всем совершенно прямо, не скрываясь, без всяких посредников. Это «всечто» примерно того же порядка, что материя в советском

словарь в зимний двор Глядит: а двор уже весенний...» с духовным «Стихом о смерти» («Голубиная книга». С. 239).

материализме. Что есть материя? Все есть материя. И хлеб — это материя, и поле, и человек, и мозг, и мысль, и государство, — куда ни ткнешь, всюду попадешь в одну только материю. Это знак *сорванного* сознания, которое кратчайшим путем, минуя все опосредования и различия уровней, «проскакивает» *от конкретной вещи к абстрактнейшему принципу*, торжествуя свою всепроникающую способность. Задавая смутные вопросы о последнем, всеобъемлющем смысле всего, оно получает кратчайшие ответы: «все — материя», или «все есть Бог», или «все есть норма». Это может быть атеистическое или религиозное сознание, но оно всегда *срывает резьбу* на процессе мышления, оно не допускает частичных, промежуточных, неисчерпывающих, «нефилософских» ответов. Оно философично, точнее любомудренно, именно потому, что имеет прямой запрос на «самое главное» — и легко его находит. Оно томится философским вопрошанием, оно пребывает в тоске, но эта тоска мгновенно переходит в свою противоположность, эйфорию найденного решения. Оно задает смутные, «детские» вопросы о мире: «а почему комар пьет человеческую кровь?», «а зачем человек живет?», «а почему Земля круглая?» и т.д. — и дает на них кратчайшие ответы: потому что так устроил Бог, или природа, потому что таков закон материи, и т.д. Поиск вездесущего, всепронизывающего X-а — это рефлекс не только советской идеологии, но и постсоветской конспирологии, которая является законной наследницей первой. Разница в том, что если предмет идеологии — *всечто*, некая первоматерия, субстанция или закон истории, то предмет конспирологии — *всекто*, некий всемогущий субъект истории, тайно ею управляющий (но при этом человеческий субъект, в отличие от сверхъестественного субъекта религии).

У Пригова органически соединяются:

— *разорванное сознание интеллигента-одиночки*, лишнего человека, постоянно сталкивающегося с феноменами чуждости самому себе, неделикатности окружающего мира, над которым он возвышается мыслью и вместе с тем находится внутри его подавляющего безразличия;

— и *сорванное сознание человека из народа*, бодрого, упоенного, как бы опиумно счастливого, знающего разгадку всех загадок.

Разорванное сознание является по существу несчастным, оно не может соединить свои начала и концы. Оно поднимается над собой, созерцает и критикует себя, не может найти успокоения в себе. Это та крайность скептического, растерянного сознания,

которую Гегель описал в «Феноменологии духа» как несчастное, «раздвоенное внутри себя»¹. Сорванное сознание, напротив, является счастливым, даже эйфорически приподнятым. Оно одолевает внутри себя всякую тревогу, оно моментально приходит к финальным решениям.

Если есть милиционер как элемент в общественно-профессиональной иерархии советского общества, то у Пригова он становится Милицанером, т.е. одновременно снижается до просторечия и поднимается до большой буквы, возводится в некий абсолют, фигуру всемирного начальника, стража мирового порядка, демиурга. Если «махроть» — приговское «всечто», то Милицанер — «всекто», т.е. универсальная фигура, всюду являющая себя, за все отвечающая, держащая все под наблюдением и контролем. Такая двойная трансформация — опрощение и возвеличение — и есть прием народного любомудрия у Пригова. Образ или слово одновременно онароднивается (снижается, опросторечивается) и омудривается (философизируется, универсализируется), чем и достигается его принадлежность «философии народа, народом и для народа».

Пригов часто прибегает к возвышенной наукообразной терминологии, поскольку она полуграмотна и наглядно нейтрализует оппозицию «интеллигенция — народ»:

Милицанер константен меж землей и небом.

Если же милицанер вдруг оказался убийцей, то в отношении него тоже следует философски четкий вывод:

Не государства он законы подрывает
Но тайные законы мироздания
Метафизического он достоин наказания.

Заметим, что и графика и пунктуация приговского стиха соответствуют этому двойному жесту опрощения-омудрения. С одной стороны, Пригов либо вообще пропускает знаки препинания, либо ставит их избирательно, «как Бог на душу положит». Например, он выделяет сравнительные обороты и обращения запятой только с одной стороны, имитируя тем самым народную небрежность, недоученность, «гимназиев не проходили». С другой стороны, все

¹ Гегель. Феноменология духа. Философия истории. М.: Эксмо, 2007. С. 126.

стихи начинаются с прописной буквы, как в «большой», классической поэзии, «как у Пушкина». Опять-таки двойной жест: снижение — возвышения, неграмотности и пафосности.

О, только ты, Милицанер
Как столп и символ Государства
И волею исполнен страстной
Возьмешь их, как в святом бою
Под руку сильную свою

В другом известном «дидактическом» стихотворении Пригова женщина в переполненном вагоне метро лягает лирического героя, а тот, ответив ей тем же, немедленно просит прощения:

Женщина в метро меня лягнула
Ну, пихаться — там куда ни шло
Здесь же она явно перегнула
Палку, и все дело перешло
В ранг ненужно личных отношений
Я, естественно, в ответ лягнул
Но и тут же попросил прощенья —
Просто я как личность выше был

Это еще один пример ликующего, сорванного сознания, которое на мелкобытовую ситуацию отвечает провозглашением священного гуманного принципа «высокой личности».

Пригов, конечно, не просто воспроизводит, но остраняет и утрирует стиль мещанского «любомудрия», оставаясь при этом в рамках «мерцающей эстетики». Дистанция между автором и лирическим героем то удлиняется, то сокращается, концептуальные (невидимые) кавычки вокруг его текстов то возникают, то исчезают — это словно бы *односторонние кавычки*, так что своя речь, переходя в чужую, не всегда сигнализирует, где она из нее выходит. При этом Пригов прекрасно осознает, какой тип мышления он подвергает концептуализации. Вот его краткое «Предупреждение» к сборнику «Атомы нашей жизни»:

Как и все подобные же предыдущие опусы: Звери нашей жизни, Люди нашей жизни, События нашей жизни, и нынешний поведывает, собственно, о том же самом. О той же самой субстанции, что все время принимая различные обличия соответственно нашей разорванной способности разворванно [sic!] воспринимать

целокупность этого мира, является нам как бы различными модулями одной и той же сущности» (цит. изд., с. 593).

Вот это нахождение повсюду «одной и той же сущности» и превращает нашу «разорванную способность» в сорванное сознание, поскольку форсирует недостающее единство. Так сквозь разорванное сознание мающего (и кающегося) интеллигента начинает мощно пробиваться каратаевский голос бессознательного:

...«Самое трудное (продолжал во сне думать или слышать Пьер) состоит в том, чтобы уметь соединять в душе своей значение всего. Все соединить? — сказал себе Пьер. — Нет, не соединить. — Нельзя соединять мысли, а сопрягать все эти мысли — вот что нужно! Да, сопрягать надо, сопрягать надо!» — с внутренним восторгом повторил себе Пьер, чувствуя, что этими именно, и только этими словами выражается то, что он хочет выразить, и разрешается весь мучающий его вопрос¹.

Сопрягать, сопрягать — вот чем, собственно, и занят глубоко-мысленный приговский герой. С ним происходит *интоксофикация*, интоксикация софией, отравление мудростью. Каждая ерунда обрастает неким умозрением, вызывает мильон вопросов метафизического порядка. «Цифра на счетчике» — каких полей какая птица? Оформление брака — это форма материи живой, а что лишено формы, то тлеет! Это *платоновщина*, где древнегреческого Платона трудно отличить от толстовского Платона Каратаева, а их обоих — от запойно умствующих героев Андрея Платонова. Каждая частность немедленно, безо всяких опосредований, возводится к общему, или, наоборот, из некоего общего умозрения прямо выводятся практические частности. Что при этом отсутствует, так это посредствующие звенья, трезвое осмысление иерархии сущностей, их соподчиненности, постепенной, а не мгновенной выводимости. Это сознание, которое *срывается с резьбы, проскакивает резьбу*, и есть сорванное сознание. Если разорванное сознание вмещает две идеи, никак их не соотнося, то сорванное сознание, напротив, соединяет идеи совершенно разного уровня, мгновенно пере-скакивая от общего к частному. В этом есть известная детскость: такая задумчивость, которая буквально «схватывает» сразу все во всем, не имея опыта различения. Как будто взрослый человек

¹ Толстой Л.Н. Война и мир. Том третий, часть третья, IX.

впервые начинает думать — и вдруг озадачивается: а почему эта страна губит на меня целую курицу, разве я того достоин, чем я заслужил?

3. Банальность абстракции. Многодумное бессознательное

Вообще приговские стихи, вопреки их поверхностно бытовой фактуре, невероятно абстрактны, они сразу, одним рывком, выскивают на уровень обобщений.

Вот на коров набросилась болезнь
Пред Богом, видно провинились...

В 1985 году я ездил в экспедицию МГУ по изучению старообрядцев и беседовал с ними об их эсхатологических воззрениях. Одно из самых удивительных для меня открытий — насколько вечное и временное, сверхъестественное и бытовое сжимаются в народном сознании. Знаки эсхатологических чаяний могут мыслиться в широких рамках столетия — и в пределах одного текущего месяца, даже дня. Как приметы последнего времени называются самолеты, трактора, электричество, радио, т.е. новшества по крайней мере полувековой давности. Вместе с тем знаком, что наступили последние времена, может служить дождь, прошедший нынешним летом или даже вчерашним днем и заливший рассаду огурцов. Цитирую дословно высказывания своих собеседников: «Сейчас последняя тысяча (лет) пошла. Вот нынешним летом ячмень прибило, дожди заливают — такого раньше не было» (В.З). «Дождь прошел особый, с магнитом, — от него огурцы пожелтели и пропали» (Ф.Сер.). Так жаловались мои собеседники на превратности погоды, разъяняя, почему последнее время уже наступило. «Отец будет убивать сына. Так и есть — месяц назад под Житомиром отец сына ножом зарезал» (П.С.)¹.

Поэзия Д.А. Пригова вполне адекватно передает этот тип сознания «без резьбы»: сочетание «последней тысячи лет» и «нынешнего лета», грядущего конца мира и пожелтевших огурцов на огороде — наложение несоизмеримых масштабов. О том же весь цикл «Банальные рассуждения на банальные темы». Какие это

¹ Записи разговоров со старообрядцами опубликованы в моей статье (без имени автора): Старообрядческий дневник. Символ, 21. Париж, 1989, июль. С. 99—156.

темы? О «разумности идеалов», о «твердых основаниях жизни», о «всепобеждающей силе идей», о «свободе» — прямо-таки Тютчев или Заболоцкий, философская лирика. Так оно и есть, только если Тютчев — это аристократическое любомудрие, а Заболоцкий — научно-инженерное, то Пригов — именно простонародное любомудрие, и мера банальности и философичности здесь совпадают, ибо нет ничего банальнее философских общих мест.

Только вымоешь посуду
Глядь — уж новая лежит
Уж какая тут свобода
Тут до старости б дожить

Бывают такие состояния задумчивости, особенно у ребенка, — тронешь его, он даже вздрогнет. «Ты что?» — «Да нет, я просто думал». Вот эта оцепененность долгой мыслью, когда ни себя не сознаешь, ни что-либо вокруг, свойственна и философическому народу, который в состоянии такой мыслительной прострации может полмира один махом снести и даже глазом не моргнуть. Пригов лирически воспроизводит это состояние могучей и безотчетной думы, но одновременно и тихо трогает лунатика за плечо: да что это с тобой? да о чем это ты? Тот вздрагивает — и вдруг обнаруживает совершенную пустоту: ни одной мысли. Потому что мыслило и даже философствовало его бессознательное. Это не философия бессознательного, а бессознательность самой философии, которая совершается в понятиях, но при этом столь же стихийна и дремуча, как мифология. Сам коммунизм в трактовке Пригова — это лунатическая преданность некоей прекрасной полубессознательной идее, приведение всей жизни в соответствие с восклицательными и вопросительными «тезисами души»: «Господи, вот был бы город Райский!» или «Что я — лучше всех?» Приговский концептуализм обнаруживает эту *многодумность* в самой субстанции российского *бессознательного*. Оно потому и не может себя осознать, что погружено в мысль, непрерывно думает.

ЦИКЛИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Склонность русской литературы к парадоксам во многом предопределяет и циклический характер ее развития. Противоречия остаются неразрешенными: тезис и антитезис, высокое и низкое, священное и кощунственное, бытие и небытие, сон и явь, идеальное и материальное меняются местами, поочередно утверждаются и отрицаются... Но в масштабе литературы, как и культуры в целом, это не приводит к синтезу или опосредованию, т.е. движению в одном направлении, восхождению на новый уровень. Происходит как бы вращение литературы вокруг собственной оси, вокруг одних и тех же проблем и оппозиций. Отсюда заметная повторяемость основных этапов художественного развития. При всей уникальности каждого этапа, в целом про русскую литературу можно сказать словами О. Мандельштама: «Все было встарь, все повторится снова, и сладок нам лишь узнаванья миг».

Попробуем задержаться на этом сладком миге узнаванья — и перед нами выстроится своего рода таблица периодических элементов русской литературы. С чего начиналась она в свой новый период, так сказать, очнувшись от Средневековья, когда и литературой-то собственно не была, сливаясь со служебными видами словесности (религиозно-поучительной, законодательной, нравоописательной, сатирической, и т.д.)? Новая русская литература начинается с социального и гражданского служения, которое в первый ее период, в XVIII веке, обозначается как классицизм. Кантемир своими сатирами, Ломоносов своими одами, Фонвизин своими комедиями, Радищев своей революционной проповедью — все они служат делу государства, благу отечества, воспитанию достойных его сыновей. Литература развернута по горизонтали, обращается к сознанию читателя-гражданина, просвещая его образцами сословных добродетелей и пороков.

Но вот в русской литературе, отражая какой-то общий закон духовного развития, происходит сдвиг от социальной фазы к моральной. В центр становится отдельная личность, ее чувствования и порывы, ее слезы и умиление. Так обозначился сентиментализм, подорвавший господство социальных норм и критериев.

Ломоносовский период русской литературы сменяется карамзинским, общественная горизонталь сжимается до точки-индивида, обращенного на себя.

Следующая фаза — религиозная, означенная романтическим направлением и именем Жуковского. Из точки вновь вырастает линия, но обращенная уже не в социальную плоскость, а в метафизическую вертикаль. Индивид обнаруживает свое родство со сверхиндивидуальным, абсолютным. Поэзия становится мифотворчеством, откровением свыше, выражением невыразимого, томлением по Идеалу, созиданием Храма.

Наконец, искусство замыкается на себе, на выявлении собственной меры и гармонии. Вертикаль сжимается, но уже не в точку, а в круг: искусство существует не ради восхождения к абсолюту, оно само есть абсолют — язык, говорящий о возможностях языка. В русской литературе это явление Пушкина и созданной им школы «гармонической точности». Другие задачи искусства — служение обществу или нравственности — отменяются. «Поэзия выше нравственности или совсем другое дело», художник — сам свой высший суд. По точному замечанию Белинского, главный пафос творчества Пушкина — художественность: красота, которая раньше воспринималась как средство для выражения социального, морального или религиозного пафоса, становится самоцелью.

На Пушкине завершается первый цикл развития русской литературы, которая от горизонтали возвращается к кругу, к самой себе, к литературности как таковой.

Далее начинается новый цикл — с провозглашения все тех же идей социальности, гражданского служения, и в напряженной полемике с предыдущими школами — романтической и эстетической. Белинский высмеивает эпигонов романтизма, а Писарев замахивается уже на Пушкина. Первая фаза нового цикла — «натуральная школа», во главе с Гоголем, истолкованная как «беспощадное обнажение язв социальной действительности». И дальше — физиологический очерк, обличительный роман, «реализм» и «нигилизм», революционно-демократическая критика, служение критерию практической пользы, восстановление радикально-фонвизинской, социально-просветительской направленности в литературе. Тургеневские «Записки охотника» и «Отцы и дети», некрасовская гражданская лирика, Чернышевский, Салтыков-Щедрин...

Вместе с тем социальная функция искусства не удовлетворяет крупнейших писателей, и уже в раннем творчестве Толстого

и Достоевского начинает преобладать морально-психологическая установка: не типы, а личности, «диалектика души» и «свежесть нравственного чувства» (Чернышевский о Толстом). Так восстанавливается сентиментальная фаза уже во втором цикле литературного развития. Отсюда явное влияние западного сентиментализма, предромантизма, «просвещения чувств»: Руссо — на Толстого, Шиллера — на Достоевского. Собственно, все творчество Толстого до конца оставалось моральным по своему пафосу, осуществляло задачу прямого эмоционального воздействия и «заражения» читателя чувствами писателя (толстовское понимание того, «что такое искусство»). И большинство русских писателей второй половины XIX века так или иначе решало ту же задачу: воспитания души, нравственного просветления, воздействия на совесть — от позднего Некрасова и Надсона, с их революционно-народническим морализмом, до Чехова, Гаршина и Короленко, с их морализмом индивидуально-гуманистическим.

Но уже через творчество Достоевского, отчасти и философскую лирику Тютчева, русская литература переходит в следующую свою фазу — религиозно-метафизическую, где мир строится по вертикали, состоит из высей и бездн. Окончательно религиозное служение литературы утверждается у Владимира Соловьева и его последователей — в русском символизме, который прямо вдохновляется наследием романтизма (как и Блок вдохновлялся Жуковским). Слово становится намеком и посвящением в тайну высших миров, искусство — теургией, то есть преобразованием бытия по образу Божьему, и в этом же «богоискательном» русле движется все художественно-мистическое мышление начала века: Мережковский, Бердяев, Флоренский, Андрей Белый, Вячеслав Иванов...

Однако и этому циклу суждено было замкнуться на эстетической фазе. Участвовавшие критические выпады против символизма имели в виду, что последний развоплощает и мистифицирует искусство, подчиняет его религиозно-мистическим задачам, превращает его в миф и тайнопись, тогда как задача — вернуть его к волшебной пластике, к слову как таковому. Эта задача по-разному решалась в постсимволистских течениях: акмеизме, футуризме, имажинизме, — но все они исходили из самоценности художественного образа и языка. «Прекрасная ясность», «самовитое слово», «языкотворчество», «форма как организм», «образ как самоцель» — все это на новом витке возвращало литературу

к работе над собственным языком. Тому же способствовала и формальная школа в литературоведении: осмысление искусства как приема.

Так, пройдя через те же фазы: социальную, моральную, религиозную, эстетическую, — завершился второй цикл в развитии русской литературы: от «натуральной» школы до школы «формальной», от Гоголя и Белинского до Хлебникова и Шкловского.

Третий цикл вмещается в советскую эпоху и совпадает с ее границами. Но кажется, что если бы даже не было ни большевизма, ни Октября, литература все равно бы вступила в очередной цикл с горизонтали — с постановки социальных задач и провозглашения социального заказа. Пролетарская культура, классовость, партийность, социальное лицо писателя... Ведь так уже складывался этот циклический зачин и в XVIII веке (классицизм), и в XIX-м (реализм) — почему XX-му быть исключением? Не было бы убийства непослушных писателей, но были бы убийственные приговоры произведениям «обскурантистским» и «эстетским», которые отклоняются от горизонтали и соскальзывают в предыдущие фазы развития. Характерно, что первая фаза нового цикла беспощадна к двум последним фазам предыдущего (религиозной и эстетической), объединяя их под обличительной кличкой «декадентство», — и покровительствует двум первым (социальной и моральной), зачисляя их в «классическое наследие». Начало предыдущего цикла как бы задает образец начальным фазам следующего. Гоголь и Толстой почитаются как великие предтечи и учителя, тогда как Владимир Соловьев и Николай Гумилев, символизм и акмеизм равно развенчиваются и замалчиваются, как декадентство, аристократически-буржуазное вырождение. Социальная фаза тянется долго, с середины 1920-х до середины 1950-х годов, и вполне закономерно, что по аналогии с начальной фазой первого цикла Андрей Синявский обозначил ее как «социалистический классицизм», хотя и «социалистический реализм» ничуть не хуже — по аналогии с начальной фазой второго цикла. Вряд ли стоит перечислять всех корифеев этого периода: вслед за Горьким и Маяковским, А. Толстым и Фадеевым они еще во всех учебниках числятся — и вполне заслуженно — «классиками советской литературы».

Но вот с середины 1950-х годов, с оттепели, утепленной души и размягчившей сердца, начинается вторая фаза — и трудно подобрать ей более точное название, чем «социалистический

сентиментализм». Опять критика жестких классицистических канонов, отказ от «социологизма», ставшего «вульгарным», — в пользу моральных подходов по «душе» и по «совести». В центре внимания — неповторимая человеческая личность. «Людей неинтересных в мире нет» — кредо одного из зачинателей этого нового сентиментализма Евгения Евтушенко, сравнимое по значению лишь с бессмертным карамзинским: «и крестьянки любить умеют». Снова образы «маленьких людей», портных, бухгалтеров и продавщиц вместо полководцев и ратоборцев. Главное требование к литературе — искренность, личная взволнованность, исповедальность. Главное направление — «нравственные поиски», дошедшие чуть ли не до середины 80-х, впрочем, уже без надежды на обретения. А. Вознесенский, Б. Окуджава, В. Аксенов, А. Битов, Ю. Казаков, Ю. Трифонов, В. Тендряков — все они формировались на этом главном направлении, независимо от разброса последующих путей. «Эстрадная поэзия», «исповедальная проза», «городская проза», «городской романс» — таковы были знаки и вехи «сентиментального воспитания» в советской словесности 1950—60-х годов. И тут же, как второй, возмужалый период того же движения, на смену юной мечтательности приходит суровая солженицынская проповедь нравственного очищения: «жить не по лжи»... Твардовский, «Новый мир», поэтика горькой правды и мучимой совести...

Но дальше движется литература, и по какому-то неведомому закону опять переходит из моральной стадии в религиозную, над точкой суверенного нравственного индивида надстраивает метафизическую вертикаль. Конец «пражской весны» и «Нового мира», быть может, хронологически наиболее внятно обозначили этот переход, сказавшийся прежде всего у самого Солженицына, в его личном переходе от «нравственного социализма» к христианству. Нравственность исчерпалась как суверенная сила, гуманистический порыв и как «совесть без Бога».

В этой религиозно-метафизической фазе русской словесности выделяется несколько периодов. Самый ранний — «тихая поэзия» и «деревенская проза», с их первым чувством смирения, отрешения от «я», приниканием к вековому укладу, к преданьям старины. Но это религиозность еще наивного, ветхого, почти языческого образца, с культом земли, природы, крестьянского обихода, национальных корней; если же с православием — то скорее как обрядоверием, народно-бытовой традицией. Потом пришел черед мифологизма, уже не столь морально связанного и проповеднического, свободно

играющего безднами и кручами духа, экзотикой восточных религий и эзотерикой таинственных будней — перевоплощениями, оборотнями, демоническими наваждениями, провалами в колодцы времен и пространств. В поэзии укрепился Юрий Кузнецов, в прозе — Анатолий Ким и Юрий Мамлеев с их «фантастическим реализмом». Тот же путь от моральных установок ранних произведений к метафизической перегрузке поздних проделал Чингиз Айтматов.

Наконец, третий и культурно наиболее проработанный пласт этого неоромантического движения образует то, что выше названо метареализмом: поэзия и проза Ольги Седаковой, Елены Шварц, Виктора Кривулина, Ивана Жданова, а также по-разному им близких Татьяны Толстой и Михаила Кураева. У них не столько пестрота мифа, сколько трезвение и напряженное вглядывание в прозрачные прообразы вещей, восхождение по лестницам культурных параллелей, проникание в зародыши культур, их предвечные архетипы. Конфликт сверхреальности с реальностью может быть иронически заострен, как у Толстой, или гностически размыт, как у Жданова, — но в обоих случаях напрашиваются аналогии с двумя предыдущими «вертикальными» эпохами русской литературы — романтизмом и символизмом.

И дальше, как уже подсказывает более чем двухвековая история, литература «закругляется», вступает в последнюю фазу — эстетическую, становясь энциклопедией возможностей литературы, собранием знаков и скрещением языков. Наступает эпоха концептуализма, когда мистические поветрия, идущие от 1970-х годов, начинают восприниматься как гнилые туманы эпохи застоя. Словечко «вульгарный» липнет к предшествующим фазам: если для метафизиков-семидесятников уже был вульгарным морализм шестидесятников, в свою очередь обличавших «вульгарный социологизм» соцреалистов, то концептуалисты находят вульгарными всякий мифологизм и метафизические построения. Язык чист от греха содержания и должен очищаться все больше и больше, вступая в зону молчания — или словесных жестов, демонстрирующих свою художественную условность¹.

¹ О концептуализме, метареализме и других постмодернистских течениях см.: Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005.

Особенность нового эстетизма — его антиэстетизм, который, впрочем, находит фазовую параллель в футуристических опытах. Разница в том, что футуристы предельно напирала на «заумное» звучание слов, их величественное уродство, тогда как концептуализм тяготеет к смиренному убожеству. У Крученых заумь молодо грохотала: «дыр бул щыл убещур»; у Вс. Некрасова она переходит в старческое бормотанье: «то есть это вот / это и есть то». Язык наговорил в XX веке столько смертоносных лжей, что хочет теперь поскорее забыться и заснуть — но, конечно, в форме засыпающей речи.

Впрочем, эстетическую фазу нельзя сводить к одному лишь концептуализму — это ее «низовой» пласт, тогда как существует и «верхний», не анти-, а собственно эстетический. На исходе второго цикла рядом с футуризмом существовал акмеизм. Так и завершающая фаза нынешнего, третьего цикла включает прозу и поэзию как бы чисто феноменальную, очищенную не только от социально-моральных заданий и религиозно-мистических притязаний, но и от концептуальных минус-содержаний. В величайшую добродетель художника возводится чувственность: зрение, слух, осязание, то есть все то, что возвращает эстетику к самой себе, как дисциплине чувственного познания (таково исходное значение слова «эстетика»). У Иосифа Бродского еще ощущается переход от метареализма ранних сборников к феноменализму последних (сравним, хотя бы, две процессии — в «Пилигримах» и в «Представлении»), и даже не столько сам переход, сколько удержание и подвижное равновесие двух слагаемых, метафизики и языка. Язык собственной логикой и отточенным синтаксисом как бы упраздняет метафизическую установку, но она восстанавливается именно благодаря прозрачности синтаксиса, который поневоле философствует о вещи в пространстве — падежами существительных, окончаниями глаголов. Мир Бродского, в лучших его стихах, идеально поверхностен — это глубина, вывернутая наружу, так что метафизику от физики и физиологии не отделяет ни один гран вещества, ни один шаг ввысь или вдаль.

Этот феноменализм, поэтика чистого присутствия вещи на радужке глаза и на кончике пальцев, разлит в прозе Саши Соколова и Сергея Юрьенена, в поэзии Алексея Парщикова и Ильи Кутика. Правда, у последних логика чувственности, «фигуры интуиции» и «пятиборье чувств» (заглавия сборников Парщикова и Кутика) проявляются в формах не столько метафизики, сколько науки,

техники, даже спорта, как мышления более конкретно-прикладного в приемах овладения вещью и разграфления пространства. Но что вообще свойственно феноменализму — так это превращение научного термина в метафору, привлекательную сухой визуальной точностью и отгороженную как от метареалистического «наплыва» значений, так и от концептуального их «слива». Феноменализм разворачивается как бы в средней зоне между мифом и пародией, между метафизической серьезностью и языковым озорством, — на поверхности, лежащей между глубиной вещи и смеховым вывертом этой глубины.

Пожалуй, в литературе русского зарубежья эта эстетическая середина представлена более полновесно, чем на родине, где она оттесняется крайностями метареализма и концептуализма, мистического энтузиазма и «нигилистического» гротеска. Вообще эмиграция — внешняя или внутренняя — очень способствует представлению предметов как феноменов, задняя, содержательная природа которых сокрыта и подернута мглой, как покинутая родина. Провозвестником такого глубоко-поверхностного письма выступил Набоков, который в годы перестройки был воспринят в России как свежайшая литературная новость, несмотря на десятилетие, истекшее с его кончины (1977). И в целом зарубежье, отдалившись в пространстве, чрезвычайно успешно опаздывало по фазам времени, словно бы на протяжении семидесяти лет, от Бунина до Саши Соколова, от Ходасевича до Иосифа Бродского, сохраняя верность итогам второго цикла и готовясь к завершающей, эстетической фазе третьего, к слиянию с основным руслом не где-нибудь, а именно в устье, перед впадением... в цикл следующий и еще не известный.

Чтобы все это не смешалось в сознании читателя, представим таблицу циклического развития русской литературы XVIII—XX веков (до конца советской эпохи), оговорив ее приблизительность. Прежде всего, помещать в клетки можно по-настоящему только функции, направления, но не индивидуальных творцов. Сухая графика наших клеток и столбцов вообще условна и при более тщательном рассмотрении, на уровне авторов, превратилась бы в живопись, где каждое индивидуальное явление — цветное пятно и косой мазок через все расчерченные координаты.

Периодическая таблица русской литературы
(циклы и фазы развития)

Фазы/ циклы	социальная	моральная
1 цикл: 1730—1840	Классицизм: сословная честь, гражданская доблесть, служба отечеству и государю. Ломоносов, Фонвизин.	Сентиментализм: отдельная личность, внутренний мир. Искренность, задушевность. Нравственная польза. Карамзин.
2 цикл: 1840—1920	Критический реализм: натуральная школа, физиологический очерк, обличительное направление, общественная польза, позитивизм и нигилизм. Гоголь, Белинский.	Новый сентиментализм: психологизм, «диалектика души» и «свежесть нравственного чувства». Порядочность, совесть, вина, раскаяние, гуманизм. Обличение лжи и пошлости. Лев Толстой, Чехов.
3 цикл: 1920—1990	Пролеткульт. Музыка революции, социальный заказ, народность, классовость, партийность, социалистический реализм. Положительный герой — борец и созидатель. Воспитание трудящихся в духе социализма. Горький, Маяковский, Н. Островский.	Социалистический сентиментализм. Искренность. Исповедальная поэзия. Городская проза. Самовыражение. «Мы не винтики». Нравственные поиски. Внутренний мир. Самоанализ и саморефлексия. Совесть. Жить не по лжи. Евтушенко, Вознесенский, Битов, Трифонов, ранний Солженицын.
4 цикл: 1990—?	Новая социальность: метаполитика — игра знаками разных политик, синтез политики, литературы и театра.	

религиозная	эстетическая
Романтизм: сверхличное, запредельное, невыразимое. «Там». «Туда», неземное томление. Жуковский.	Гармоническая точность, пафос художественности, «поэзия выше нравственности», «подите прочь», «мы рождены для вдохновенья». Пушкин и его плеяда.
Фантастический реализм Достоевского. Учение В. Соловьева. Символизм. Искусство как теургия, мифотворчество. Знаки миров иных. А. Белый, Вяч. Иванов, Н. Бердяев, П. Флоренский.	Акмеизм, футуризм, имажинизм. Прекрасная ясность. Самовитое слово. Образотворчество. Искусство как прием. Гумилев, Мандельштам, М. Кузмин, Хлебников.
<p>Неоромантизм:</p> <p>1) «Деревенская проза» и «тихая поэзия». Смирение. Почва. Народ. Национальные корни. Вера отцов. Белов, Распутин, Астафьев.</p> <p>2) Мифологизм. Фантастика. Притча. Переселение душ. А. Ким, Ю. Мамлеев, Ю. Кузнецов, Ч. Айтматов.</p> <p>3) Метареализм. Трезвение, созерцание. Культура и культ. Сверхзначение. Архетипы. О. Седакова, В. Кривулин, И. Жданов, Е. Шварц.</p>	<p>1) Феноменализм. Метафизика и пластика языка. Логика чувственности. Вещи как они есть. Поверхность — глубина. Термины — метафоры. И. Бродский, С. Соколов.</p> <p>2) Концептуализм. Игра с опустошенным языком. Знаки против означаемых. Схемы и скелеты культуры. Каталоги возможных высказываний. Д. Пригов, Л. Рубинштейн, В. Сорокин.</p> <p>3) Арьергард. Нулевое письмо. Пыль и мусор культуры. Децентрализация. Энтропия. Литература — язык как он есть.</p>

Главное, на что стоит обратить внимание в этой таблице: закономерная смена четырех фаз в историческом движении литературы (по горизонтали) приводит к устойчивому повторению и сквозному соответствию их во всех трех циклах (по вертикали). Странный миг узнавания наступает именно в этом поперечном срезе, где Ломоносов вдруг угадывается в Маяковском (социальная, или классицистическая, фаза первого и третьего циклов), Жуковский — в Блоке (религиозная, или романтическая, фаза первого и второго циклов), а поэт Карамзин — в Евтушенко (моральная, или сентиментальная фаза первого и третьего циклов).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Литература и метафизика

«...Вкус к метафизике отличает произведение искусства от простой беллетристики», — писал Иосиф Бродский в последнем сборнике своих эссе «О скорби и разуме»¹. «Метафизика» здесь подразумевает постижение мира как целого, постановку основополагающих проблем бытия и самостоятельный поиск их решений.

Как известно, слово «метафизика» поначалу прилагалось к тем работам Аристотеля, которые шли «после физики» и исследовали не чувственно воспринимаемые явления, а «сущее как таковое, а также то, что ему присуще само по себе»². В отличие от частных наук, метафизика поднимает те вечные вопросы, на которые научное знание не может дать ответа. Почему существует мир? Есть ли Бог? Откуда взялось зло и зачем нужно делать добро? Для чего рождается человек, в чем смысл его жизни и почему он обречен смерти? Свободна ли наша воля или она есть проявление неизвестной нам высшей необходимости — предопределения?

Вспомним, что когда лермонтовский «фаталист» Печорин интересуется мнением Максима Максимовича о предопределении, тот уклоняется от ответа, поскольку «вообще не любит метафизических прений». Действительно, в метафизике много неясного и нерешенного, но тем более насущного для души. В истории мысли было много попыток упразднить метафизику как дисциплину, лишённую научных оснований и заранее обречённую на незнание или полужнание. Но вопреки всем поминкам по метафизике, известия о ее смерти всегда оказывались преждевременными. Если у нас и нет окончательных ответов на метафизические вопросы, то неистребима сама потребность их задавать, заходить за предел чувственного бытия и вопрошать о первых началах и последних смыслах. Иммануил Кант, положивший начало радикальной критике метафизики, тем не менее признавал ее нераздельной

¹ Эссе «Как читать книгу» — *Brodsky J. On Grief and Reason*. N.Y.: Farrar, Straus and Giroux, 1995. P. 101.

² *Аристотель*. Метафизика, кн. 1, гл. 4 // *Аристотель*. Собр. соч. в 4 т. М.: Мысль, 1975. Т. 1. С. 119.

с главными устремлениями человеческого духа: «...Чтобы дух человека когда-нибудь отказался от метафизических исследований — это так же невероятно, как и то, чтобы мы когда-нибудь совсем перестали дышать из опасения вдыхать нечистый воздух. Всегда, у каждого человека, в особенности у мыслящего, будет метафизика...»¹.

Есть своя метафизика и у литературы. Больше того, именно метафизичность, сложность и широта мышления, обращение к предельным и запредельным условиям человеческого бытия отличают литературу от развлекательной, коммерческой, бытописательной, сиюминутно-газетной словесности. Бог и человек, дух и плоть, святость и грех, жизнь и смерть, свобода и закон, судьба и случай — эти понятия метафизики пронизывают литературу часто даже помимо намерений самих авторов.

Это не значит, что литература — филиал философии и просто передает идеи в форме образов. Метафизика часто рассматривается как один из разделов философии, исследующий законы и универсалии мироздания, природу и структуру высшей реальности. Но метафизика не является исключительно привилегией философии. У религии и политики, у языка и у музыки есть своя метафизика, свое видение первоначал бытия, его высот и глубин. Таким образом, область «метафизики» и шире, и уже философии. С одной стороны, метафизика — только один из разделов философии, наряду с эпистемологией, онтологией, логикой, этикой, эстетикой и т.д. С другой стороны, философия — лишь одна из областей метафизики, которая может выражаться в литературе, театре, живописи и т.д. Вот пример метафизического вопрошания в одной пушкинской строфе:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?

Такова одна из главных метафизических тем: человек не своей волей появляется на свет, но, приняв этот дар и и пытаясь разгадать его смысл, он вместе с тем поражен и загадкой того, почему этот непрошенный дар так скоро и тоже без спроса у него отнимается.

¹ Кант И. Прологомены ко всякой будущей метафизике... // Кант И. Собр. соч. в 8 т. М.: Черо, 1994. Т. 4. С. 134.

Метафизика — область вопросов, именуемых не только вечными, но и проклятыми, потому что они неразрешимы для ума и мучительны для сердца.

Разумеется, в литературных произведениях не так уж много прямых метафизических высказываний, — кстати, для самого Пушкина они гораздо менее характерны, чем, например, для таких философских лириков, как Ф. Тютчев или Н. Заболоцкий. Обычно метафизика литературного произведения выражается не в философских рассуждениях, а в соотношении его образов, в особенностях стиля, выборе слов и деталей, в его перекличке с произведениями других авторов, иногда удаленных на века или десятилетия. Здесь имеешь дело не с прямо выраженной мыслью автора, но с мыслью самого произведения или даже с мыслью целой литературы, которая самому писателю может быть чужда или неизвестна. Исследователю приходится работать со множеством косвенных свидетельств, внутритекстуальных и межтекстуальных связей, которыми через писателя мыслит сам язык и сама литература. Но тем самым метафизика, явленная в литературе, очищается от той субъективности и предвзятости, которая ей часто присуща в целенаправленных построениях профессиональных философов, работающих с общими понятиями и категориями.

Александр Блок говорил, что коротких мыслей, бегущих от предмета к предмету, для большого писателя недостаточно — должна быть «долгая мысль», пронизывающая все произведения. У большой литературы тоже должна быть своя долгая мысль. Метафизика русской литературы — это и есть ее *долгая* мысль, которая воплощается во всей системе ее образов, переходя по наследству от писателя к писателю, от поколения к поколению.

Выражение «метафизика русской литературы» имеет двоякий смысл: литература как выразитель определенного метафизического умозрения — и как предмет метафизического исследования. Оба эти смысла совмещаются в книге. Именно метафизичность самой русской литературы делает ее достойным и необходимым предметом метафизического изучения.

В 1906 году критик А.С. Волжский писал: «Русская художественная литература — вот истинная русская философия, самобытная, блестящая философия в красках слова, сияющая радугой мыслей... Почти всегда в глубине ее шла неустанная работа над самыми важными, неумирающими и значительными проблемами человеческого духа; с проклятыми вопросами она почти не

расставалась»¹. Эта характеристика остается верной и по прошествии века, который осложнил философские искания русской литературы тем, что попытался политически, «революционно» разрубить узлы многих метафизических вопросов — а в результате только ту же их затянул. Смысл страдания и право на бунт, свобода без равенства и равенство без свободы... Русская словесность XX века понесла на себе двойное бремя этих проклятых вопросов, утяжеленное сознанием их безысходности, трагедией неудавшегося исторического эксперимента, зачинщицей и первой жертвой которого стала Россия.

Метафизика русских писателей XIX века: Пушкина и Лермонтова, Гоголя и Достоевского, Тютчева и Л. Толстого — исследована в первую очередь русскими мыслителями Серебряного века: Розановым и Мережковским, Шестовым и Бердяевым. Для русской литературы XX столетия период метафизического осмысления и подведения итогов — свой Серебряный век — должен наступить сейчас. А. Платонов и М. Булгаков, Б. Пастернак и О. Мандельштам, М. Цветаева и Н. Заболоцкий, М. Пришвин и Д. Андреев, А. Синявский и И. Бродский, А. Битов и А. Кушнер, а в наше время В. Сорокин и В. Пелевин, О. Седакова и Д. Пригов, В. Шаров и М. Шишкин — все это, несомненно, писатели со своей явной или тайной метафизической темой, со своим откликом на загадки русской души и парадоксы русской истории.

2. Метанарративы

Можно представить метафизику русской литературы как некий связный и последовательный метанарратив (сверхповествование), который пронизывает собой творчество всех писателей и ведет их к некоей высшей цели. Понятие метанарратива ввел французский мыслитель Жан-Франсуа Лиотар в книге «Состояние постмодерна: доклад о знании» (1979). Метанарратив — это не художественное повествование, а целостная и всеобъемлющая система мировоззрения, которая объясняет все факты истории, все явления бытия, выстраивая их в стройной, линейной последовательности, как некий развивающийся сюжет, ведущий к закономерному финалу, воплощению сверхцели или сверхидеи. Метанарратив знает, как ведет себя та или иная сверхсущность: Абсолютная Идея или Разум,

¹ Волжский А.С. Из мира литературных исканий. СПб., 1906. С. 300—301.

Пролетариат или Евразия, — объясняет ее прошлое и предсказывает будущее. К таким метанарративам, господствующим на Западе, Лиотар относит христианство, Просвещение (рационализм), марксизм. По Лиотару, новая эпоха постмодерна, наступившая на Западе в 1970-е годы, подрывает доверие к любым метанарративам и признает множественность дискурсов, «паралогий», взаимно непередаваемых и даже несовместимых друг с другом. Но в России метанарратив в единственном числе — марксистский — господствовал так долго, что после его вытеснения «свято место пусто не осталось», на его место стало притязать несколько других, соперничающих между собой. Сама тотальная структура сознания, вбирая разные содержания, при этом остается почти неизменной.

Поскольку на протяжении двух с половиной веков литература считалась основой русской культуры и национального самосознания, любой метанарратив старается на нее опереться, продемонстрировать свою объяснительную и предсказательную мощь. Такой способ построения русской литературы хорошо знаком нам по учебникам советских времен, когда господствовал марксистский метанарратив исторического прогресса, закономерно ведущий от социального неравенства через освободительные и революционные движения к высшей цели построения коммунистического общества. Писатели прошлого посылно участвовали в этом сюжете: кто воспевал свободу, кто с состраданием относился к участи трудового народа, кто требовал от поэзии гражданской доблести, а кто и прямо указывал «путь к будущему» в образах революционеров, рабочих, коммунистов. Эта метафизика «трех этапов освободительного движения» отошла уже в прошлое, но ее легко заменяют другие провиденциальные схемы, подчиняющие все движение русской литературы некоей сверхидее.

Одна из них, как нетрудно догадаться, превращает русскую литературу в прикладное евангельское чтение, в материал для уроков Закона Божия. От Жуковского через Пушкина к Гоголю, а далее, в обход эстетов и наперекор нигилистам, — к Достоевскому и Толстому, к чеховским «Студенту» и «Архиерею», русская литература есть искание Христа, искание Бога в человеке и человека в Боге. И если на этом пути ее поджидают дьявольские соблазны и падения, каковыми стали революция и ее расхристанные пророки Блок, Горький и Маяковский, то русская литература, оступившись, все-таки постепенно, через ужас преступления и боль раскаяния, возвращается на путь веры: в «Мастере и Маргарите» Булгакова,

в «Докторе Живаго» Пастернака, в эпическом творчестве Солженицына, посвященном кругам исторического ада.

Еще один способ выстроить метафизический дискурс о русской литературе предложен визионером и поэтом-богомислом Даниилом Андреевым в трактате «Роза мира» — о всемирном теократическом государстве будущего, подготовкой к которому стала вся история человечества. В своем «метаисторическом» повествовании Д. Андреев уделяет большое внимание русским писателям как «вестникам» миров Просветления и пророкам «небесной России». В их судьбе и творчестве — от Пушкина до Вл. Соловьева и Блока — он проследживает духовные взлеты и падения русской метакультуры, борьбу ее темных сил (Князя тьмы и демонов великодержавия) со светлыми силами, особо олицетворенными в женских образах, воплощениях всепланетарного духа Звенты-Свентаны.

В постсоветское время на роль свехистолкований особенно упорно претендуют «евразийский» и «космистский» дискурсы, и каждый из них, конечно, предлагает свою последовательную интерпретацию русской литературы. С евразийской точки зрения, новая русская литература, хотя и возникла в XVIII веке под воздействием Запада, все время искала независимости от него. Центральная тема этой интерпретации — борьба славянофильства и западничества, причем обе партии оказались неправы, пусть в разной мере. Славянофильство тоже сдвигало Россию в Европу, хотя и восточную, тогда как Россия, сердце всего евразийского континента, объемлет собой и Дальний Восток, и Среднюю Азию. Воплощением евразийского сознания выступает в таком дискурсе патриотическая, великодержавная, имперская линия русской литературы: от Ломоносова, Державина и Пушкина — через восточные интересы и прозрения В. Хлебникова, А. Платонова — до мистиков, государственников и почвенников конца XX века: В. Распутина, Ю. Мамлеева, А. Проханова, поэта Ю. Кузнецова. К ним иногда подключают и мифологически ориентированных писателей советского Востока: Ч. Айтматова, А. Кима, Т. Пулатова, Т. Зульф리카рова и др.

Наконец, космистский дискурс строит свою метафизику русской литературы на основе идей философа Николая Федорова об «общем деле» воскрешения предков, преодолении смерти, разумной организации и покорении космоса. Другие вдохновители космизма — основоположник космонавтики мистик-утопист К.Э. Циолковский

и В.И. Вернадский с его учением о биосфере и ноосфере. Космистский дискурс, как и марксистский, оптимистичен в отношении исторического прогресса, но источник его усматривает не в борьбе классов и росте производительных сил, а в борьбе человеческой мысли с неодушевленной материей. Космизм ищет путей активной, целенаправленной эволюции вселенной, которая управляется технически вооруженным разумом. В проекции на русскую литературу это означает преимущественный интерес к писателям натурофилософского, утопического, а также активно-эволюционного, ноосферного склада, таким как Ф. Тютчев, В. Хлебников, М. Горький, С. Есенин, М. Пришвин, Н. Заболоцкий, А. Платонов, писатели-деревенщики. Разумеется, все писатели, творчески озабоченные мыслью о смерти и бессмертии, включая Пушкина, Достоевского, Л. Толстого, тоже встраиваются в этот воскресительный сюжет.

Итак, возможны разные подходы к русской литературе, исходя из той метафизической идеи, которая кладется в основу метанарратива. Каждый метанарратив находит в русской литературе своих героев и антигероев, своих великих писателей и «совратителей» или «реакционернов», свои шедевры и провалы. В каждом из вышеуказанных подходов, условно говоря, марксистском, христианском, мистико-универсалистском (андреевском), евразийском, эволюционно-космистском (федоровском) — есть своя правда, малая или большая. Все эти подходы могут пересекаться и дополнять друг друга, например андреевский дискурс «Розы мира» может быть встроен в федоровский дискурс «Общего дела», а евразийский дискурс пытается на новом этапе присвоить себе социально-этатистские устремления советского марксизма. Порою коммунизм даже пытаются выдать за интернациональную религию нашего времени и повенчать с мистическим универсализмом, как в свое время предпринимались попытки соединить христианство с социализмом.

Мы не обсуждаем сейчас сравнительные достоинства и недостатки этих подходов и всех их возможных сочетаний. Поставим вопрос: а можно ли вообще обойтись без метанарратива, оставаясь вместе с тем на уровне тех метафизических вопрошаний, которые обращает к нам русская литература?

3. Метафизика без метанарратива

Возможна ли метафизика без метанарратива? Именно такой подход предлагается в этой книге. Она состоит из шести разделов,

каждый из которых охватывает свой узел метафизических проблем и, соответственно, разрабатывает свою систему понятий для их осмысления. Метафизическая ткань русской литературы сплетена именно из таких узлов, но если все их распустить в одну нить, вобрать в один метанарратив, исчезнет богатый, многосложный узор. Иными словами, вместо линейного подхода мы предлагаем узловый: не выпрямление русского метафизического языка по линейке сверхидеи, а следование его кривым, то плавным, то крутым и изломанным.

При таком нелинейном подходе возникает много неожиданных вопросов, например: что общего между Акакием Башмачкиным и князем Мышкиным? между гоголевской панночкой и Россией? как гончаровский «Обломов» отзывается в платоновском «Чевенгуре»? и шире — как растет и подхватывается эхо всемирной литературы в переключке Пушкина с Гете и Мицкевичем, Батюшкова с Гельдерлином, Горького с Фрейдом, Платонова с Хайдеггером и Набоковым? Нас интересуют не столько прямые влияния и заимствования между произведениями, сколько их типологические параллели и пересечения, их диалог в большом времени и пространстве мировой культуры.

Особенность книги — внимание к мыслительной «изнанке» литературы, к той не прямой и «нечаянной» постановке вечных вопросов, которая отличает ее от философии. Таких вопросов, которые не ставятся напрямую самим писателем («что делать?», «кто виноват?»), а вытекают из его стиля, из соотношения разных произведений, из переключки далеких образов, — сближений, которые самим писателям могли бы показаться неожиданными, в чем-то даже несообразными с их замыслами. Нас больше интересует метафизическое «бессознательное» русской литературы, чем более или менее известные философские и религиозные взгляды ее творцов.

Так, мы рассматриваем патриотическую тему в знаменитых лирических отступлениях «Мертвых душ» как развитие гоголевской демонологии («Вий», «Портрет»). Там, где возносится грандиозный и загадочный образ гордо-державной России, обнаруживается мотив нечистой силы, знакомый нам по ранним сочинениям Гоголя. Мы прослеживаем преемственную связь «маленького человека» Акакия Башмачкина с самым величественным и прекрасным героем русской литературы, «князем Христом» — Мышкиным в «Идиоте» Достоевского. И одновременно — с одним из самых страшных

персонажей, чеховским «человеком в футляре», в котором узнаются черты «людобоязни», столь характерной впоследствии для тоталитарных вождей XX века, социалистов и социофобов в одном лице. Мы пытаемся понять поэзию Б. Пастернака и О. Мандельштама в контексте унаследованных ими, но вряд ли полностью осознанных еврейских духовных традиций. Еще один пример: в русской литературе есть традиция возводить слово на ступень «логоса», божественного глагола, а сам писатель выступает как пророк и учитель жизни. Однако, пренебрегая «человеческой», информативной функцией и пытаясь взять на себя сразу «божественную» миссию, слово превращается в магическое или идеологическое заклинание и в конце концов — в чистую фикцию. Эта подмена прослеживается у Н. Гоголя, А. Чехова, Д. Хармса, В. Сорокина, которые демонстрируют всевластие и одновременно ничтожество слова, превращенного в инерцию говорения.

Все эти парадоксы рассматриваются не для того, чтобы «уличить» писателей в непонимании самих себя, но чтобы представить взаимосвязь *метафизических образов* и *художественных идей*, действующих на всем пространстве русской литературы. Вместо того чтобы выставлять эту взаимосвязь в виде последовательного идейного сюжета, метанарратива, мы сосредотачиваемся на метафизических смыслах в той степени, в какой они подрывают любую идеологическую трактовку произведения, основанную на прямых высказываниях писателя или буквальном понимании его образов как наглядно выраженных идей. Нас интересует именно то, что не умещается в «замысел» произведения, размывает его логическое и монологическое единство, придает иной, подчас противоположный смысл образам, т.е. область *художественной метафизики*, в отличие от метафизики доктринальной и спекулятивной, как она выражается в систематических философских сочинениях.

Два слова суть ключевые для нашего подхода: *метафизика* русской *литературы*. *Метафизика*, а не история, не теория, не эстетика, не психология литературы. Но и метафизика *литературы*, а не философии, или религии, или политики, или общественной идеологии. Художественность метафизики определяется именно игрой образов и богатством их иносказательных или «несказательных» смыслов, возникающих на границах или по ту сторону прямых высказываний. Это своего рода «апофатическая», отрицательная метафизика русской литературы, в том смысле, в каком понятие

апофатики представлено на страницах этой книги, — как способ познания непостижимого, описания невыразимого¹. Метафизика литературы — не то, что в ней напрямую высказано, но то, что умалчивается, хранится на самом дне. Как писал Т. Карлейль, «в символе есть сокрытость и вместе с тем откровение: значит, молчание и речь, действуя совместно, дают двойную значимость»². Отсюда и метафизичность настоящей литературы — той, которая не только говорит, но и молчит, точнее молчит словами и говорит молчанием, т.е. выражает себя с двойной силой, как «молчесловие».

Писатель, по сути, никогда от себя ничего не говорит — говорят его персонажи, повествователи — подставные лица, маски. По Бахтину, «создающий образ (т.е. первичный автор) никогда не может войти ни в какой созданный им образ... От лица писателя ничего нельзя сказать... Поэтому первичный автор облекается в молчание»³. Создатель не входит полностью в созданное им бытие, — оттого у художественного мира (как и у всего мироздания) есть тайны, «что-то там», «за пределом». Художественная словесность — область *означенного молчания*. В отличие от обыденного слова, которому соответствуют определенные вещи или поступки («принеси стакан», «купи хлеба», «я пойду в кино»), художественное слово лишено прямых означаемых. В этом, кстати, отличие просто пишущего от писателя, мастера письма. Писатель создает подтекст или затекст — область молчания за слоем текста. Вот свидетельство писателя Андрея Битова: «Мне всегда казалось, что литература работает не со словом, а с молчанием, с немотою. Невыраженное, невыразимое — что есть верный признак его, как не отсутствие слов? Подлинный писатель никогда не умеет писать»⁴. Если это так, то за писателя, точнее вместе с ним, пишет истолкователь. Его задача — услышать молчание в глубине слова и иначе, по-своему передать его смысл.

¹ Апофатика — направление в теологии, которое представляет Бога не положительно — в образах света, добра, разума и т.д. — а через отрицание самой его представимости, его несоизмеримость любым предметным образам и определениям.

² Карлейль Т. Сартор Ресартус, кн. 3, гл. 3, «Символь». Цит. по кн.: Brown N.O. Love's Body. N.Y.: Vintage Books, 1966. P. 257.

³ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 353.

⁴ Битов А. Разные дни человека // Литературная газета, 1987, 22 июля. № 30. С. 6.

Эту книгу можно было бы так и назвать: «О чем молчит русская литература?». Речь идет не о секретах, которые она утаивает (например, казусы и скандалы в жизни писателя), но о тайнах, которыми она делится с нами, чтобы мы могли говорить ей в ответ. При этом у каждой национальной литературы есть своя область тайн и умолчаний. По мысли Х. Ортега-и-Гассета, «каждый язык — это особое уравнение между тем, что сообщается, и тем, что умалчивается. Каждый народ умалчивает одно, чтобы суметь сказать другое. Ибо все сказать невозможно. Вот почему переводить так сложно: речь идет о том, чтобы на определенном языке сказать то, что этот язык склонен умалчивать»¹. К этому нужно добавить, что трудно переводить не только с одного языка на другой, но и тексты в пределах одного языка: художественные — на язык философский, теоретический.

Общая черта всех критических интерпретаций, построенных на метанарративах, — неспособность слышать именно молчание литературы. От нее не остается тайны, ничего своеобразного и просто образного, способного удивлять, оказывать сопротивление заведомо известной схеме мысли. Между тем, как полагал сам основоположник метафизики Аристотель, «удивление побуждает людей философствовать... недоумевающий и удивляющийся считает себя незнающим»². В этом смысле *метанарратив*, который все объясняет и ничему не удивляется, противоположен *метафизике*, которая рождается именно наибольшим удивлением, недоумевают о том, что всем известно, зацепляется за то, мимо чего проходят привычка, здравый смысл и всезнайство: откуда мир? зачем жизнь? для чего человек?

Если говорить о каком-то общем методе или принципе нашего исследования, то он — старый, аристотелевский. Метафизика русской литературы — это *совокупность ее удивлений миру и наших удивлений ей*. Каждый образ или мотив интересует нас постольку, поскольку он приводит ум в изумление, побуждает к новой гипотезе, к пересмотру общепринятых идей и теорий. «Долгая мысль» русской литературы выступает как недоговоренность или противоречие в каждом конкретном произведении — как сюрприз,

¹ Ортега-и-Гассет Х. Нищета и блеск перевода // Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? М.: Наука, 1991. С. 345.

² Аристотель. Метафизика, кн. 1, гл. 2, 282b // Аристотель. Соч. в 4 т. М.: Мысль, 1975. Т. 1. С. 69.

подвох, трагическое недоразумение, гротескный выверт, ироническая подковырка или оговорка. Метафизика — это не учительно явленная сумма идей, но подрыв любого метанарратива, множество взрывчатых устройств, заложенных в наше читательское восприятие, в логику «изумляющего» мышления.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Авенариус Р. 184
Аверинцев С. 8, 84—85, 276, 324, 331
Азадовский М. 39
Айтматов Ч. 145, 349, 353, 359
Аксаков С. 121, 130—132, 134, 138, 141, 143, 146
Аксенов В. 348
Алексеев М. 18
Алкуин 85
Анакреонт 287, 289
Андерсен Г.-Х. 120
Андреев Д. 7, 357, 358, 360
Андреев Л. 148, 248, 297
Анненков П. 48
Анненский И. 57, 76
Апдайк Дж. 196
Аполлоний Тианский 249, 296
Ариосто Л. 235, 289, 291
Аристотель 297, 306, 354, 364
Арним А. фон 120
Арто А. 292
Арутюнова Н. 248
Аскольдов С. 8
Астафьев В. 353
Ахматова А. 7

Баал Шем Тов (Бешт) 312
Байрон Дж. 121
Бакунин М. 241
Барабтарло Г. 198
Баратынский Е. 324, 329, 330
Барнс К. 313
Барт Р. 275
Батюшков К. 286—292, 303, 324, 361
Бахгин М. 248, 277, 281, 306, 363
Белинский В. 6, 53, 70, 278, 345, 347, 352
Белов В. 353

Белый А. 6, 125, 189, 346, 353
Белявский Ф. 96
Бердяев Н. 8, 104, 196, 278, 333, 346, 353, 357
Бибихин В. 269, 270, 271, 277
Битов А. 189, 348, 352, 357, 363
Благой Д. 14, 27
Блатти У. 130
Блок А. 7, 70—74, 142, 160, 190, 191, 236, 307, 346, 353, 356, 358, 359
Блуа Л. 34
Бонди С. 39
Борхес Х.Л. 34
Боткин В. 6
Брежнев Л. 171
Брентано К. 120
Бровман Г. 174
Бродский И. 256—257, 281, 350, 351, 353, 354, 357
Брэдбери Р. 129
Бубер М. 316
Булгаков М. 357, 358
Булгаков С. 180, 198, 205—206, 253, 279
Бунин И. 121, 130, 132—133, 134, 136, 143, 146—147, 189, 351
Бурганов А. 172
Бутков Я. 91
Бэрроу Дж. 204
Бюхнер Л. 178

Вайскопф М. 54
Ван Гог В. 292
Веневитинов Д. 276
Вергилий 287
Вернадский В. 360
Витгенштейн Л. 247, 249, 279, 336
Вознесенский А. 348, 352

- Волжский А. 356—357
Вольтер Ф. 212
Вулф Т. 139, 142
Выгодский М. 205
Выготский Л. 142
- Гагарин П. 96
Гайдар А. 141, 142
Гак В. 257
Галич А. 274, 276
Галковский Д. 262, 273, 279
Гама В. да 18
Гаршин В. 346
Гастев А. 173, 175
Гауф В. 120
Гегель Г. 211, 297, 339
Гейман Б. 20
Гельдерлин Ф. 286—292, 293, 361
Гессе Г. 211
Гете И.-В. 13—33, 46, 50, 119, 211, 286, 361
Гиндилис Л. 204
Глебовская А. 194
Глинка Ф. 250
Гоголь Н. 6, 9, 28—29, 52—77, 81—94, 95—105, 106—115, 122, 131, 152, 176—177, 189, 190, 195, 241, 254, 255, 264, 266, 270, 345, 347, 352, 357, 358, 361, 362
Голдинг У. 128
Голосовкер Я. 277
Гомер 289, 324
Гончаров И. 122, 230—243, 361
Горбатов Б. 174—175, 182
Горький М. 141, 166, 169—170, 175—176, 182—184, 297, 347, 352, 358, 360, 361
Гофман Э.-Т.-А. 28, 29
Грибоедов А. 274
Гримм В. и Я. 39, 49—51, 120
Гринвуд Дж. 126
Гуань-цзы 276
Гумилев Н. 347, 353
Гуссерль Э. 249, 285
- Гюго В. 126
- Даль В. 273
Данте Алигьери 286—287, 291, 311, 323—324
Декарт Р. 296
Державин Г. 213, 359
Диккенс Ч. 126, 133—134, 135, 137
Диоген 296
Дитрих А. 290, 291
Доннер Р. 130
Достоевская А. 84
Достоевский Ф. 6, 35, 43, 48, 49, 51, 72, 81—94, 99, 101, 121, 126—128, 130, 134, 137, 142, 191, 217, 254, 264, 265, 266, 281, 333, 346, 357, 358, 360, 361
Дубнов С. 332
Дурылин С. 18
Дюришин Д. 13
- Евтушенко Е. 270, 348, 352, 353
Ермаков И. 56
Есенин С. 307, 326, 360
- Жданов И. 349, 353
Жирмунский В. 13, 14,
Жуковский В. 289, 345, 346, 353, 358
- Заболоцкий Н. 329, 343, 356, 357, 360
Зенон 34
Зиновьев А. 298—299
Зонтаг С. 275
Зульфикаров Т. 359
- Иван Грозный 241
Иванов Вяч. 312, 346, 353
Измайлов Н. 38
Иларион, схимонах 253
Ильин С. 194
- Кабаков И. 97, 266—267, 299—302, 303

- Каверин В. 141
 Каганович Л. 172, 185
 Казаков Ю. 144—146, 348
 Кандинский В. 125
 Кант И. 211, 212, 213, 297, 354—355
 Карамзин Н. 212, 345, 352, 353
 Карлейль Т. 363
 Карлинский С. 66—67
 Катаев В. 130, 132, 141, 142
 Кафка Ф. 34, 306
 Ким А. 349, 353, 359
 Ключевский В. 243
 Колесницкая И. 39
 Колумб Х. 18
 Короленко В. 346
 Костер Ш. де 127
 Кривулин В. 349, 353
 Крученых А. 350
 Кузмин М. 353
 Кузминская Т. 154, 160
 Кузнецов Ю. 349, 353, 359
 Кураев М. 349
 Кутик И. 350
 Кушнер А. 357
 Кьеркегор С. 34, 129

 Лабрюйер Ж. де 164
 Ларошфуко Ф. де 164
 Леви П. 313
 Леви-Стросс К. 50
 Лейбниц Г.В. 13
 Лем С. 129
 Ленин В. 113, 168, 169—170, 184,
 241, 255, 256, 258
 Леопарди Дж. 121
 Лермонтов М. 120—121, 354, 357
 Лесков Н. 134, 239
 Лиотар Ж.-Ф. 357—358
 Ломоносов М. 212, 252, 312, 345,
 352, 353, 359
 Лондон Дж. 143
 Лоренс Д. 174
 Лосев А. 169, 180, 253, 277
 Лосский Н. 98—99, 100, 102

 Лотман Ю. 8, 96
 Лукницкий П. 7
 Лукреций 168, 296
 Лурья И. 311, 316

 Магвайр Р. 53
 Майков А. 91
 Макаренко А. 139—140, 142
 Малмстад Дж. 310
 Мамлеев Ю. 349, 353, 359
 Мандельштам О. 7, 176, 189, 217,
 252, 254, 255, 261, 267, 276, 290,
 306—332, 344, 353, 362
 Манн Т. 139
 Манн Ю. 58—59, 91, 211,
 Марков М. 201
 Маркс К. 114, 167, 178
 Матисс А. 125
 Маяковский В. 7, 191, 215—216, 219,
 220, 275, 347, 352, 353, 358
 Мелвилл Г. 143
 Менье А. 18
 Мережковский Д. 8, 148, 271—272,
 297, 346, 357
 Мериме П. 28
 Мечников Иван 154
 Мечников Илья 154
 Миллер Г. 174
 Миндлин Э. 322
 Мицкевич А. 26—27, 30, 32—33,
 37—38, 49—51, 361
 Мичурин И. 185
 Модильяни А. 125
 Молешотт Я. 178

 Набоков В. 132, 146, 189—197, 198—
 209, 226—229, 306, 351, 361
 Надсон С. 346
 Налимов В. 276
 Наполеон 212
 Некрасов Вс. 350
 Некрасов Н. 134, 191, 269, 271, 307,
 346
 Нечаев С. 241

- Никитин И. 134
Николай I 255
Николай II 255
Ницше Ф. 211, 285, 292
Новиков Н. 119
- Овидий 324
Окуджава Б. 348
Олеша Ю. 125, 132
Олешкевич Ю. 38
Ортега-и-Гассет Х. 364
Оруэлл Дж. 166
Оссиан 324
Островский Н. 220, 230—243, 352
- Павлов И. 280
Панова В. 143
Парацельс 296
Парщиков А. 350
Паскаль Б. 268, 294
Пастернак Б. 15, 19, 24, 124—125, 171, 236—237, 306—332, 357, 359, 362
Пастернак Л. 313
Паустовский К. 130, 142
Пелевин В. 357
Петр I 9, 13—33, 38—44, 46
Петрарка Ф. 289
Пикассо П. 125
Пиндар 289
Пирниц Э. 290
Писарев Д. 148, 149, 178, 179—180, 345
Платон 54, 89, 135, 168, 198, 293, 295, 296, 297, 302—305, 341
Платонов А. 7, 111—113, 125, 210—229, 230—243, 254, 256, 271, 335, 341, 357, 359, 360, 361
Плеханов Г. 178
Плотин 198
По Э. 28, 324
Погодин М. 289—290, 303
Полански Р. 130
Посошков И. 179
- Пригов Д.А. 271, 333—343, 353, 357
Пришвин М. 130, 142—143, 166, 183, 357, 360
Проханов А. 359
Пруст М. 124, 125
Псевдо-Дионисий Ареопагит 54
Пулатов Т. 359
Пушкин А. 9, 13—33, 34—51, 61—63, 81, 92, 120—121, 149, 163, 189, 190, 191, 211, 212, 235, 270, 272, 286, 291, 293—294, 304, 305, 307, 324, 340, 345, 353, 355, 356, 357, 359, 360, 361
Пьецух В. 280
- Радищев А. 212, 345
Радциг С. 47
Распутин В. 353, 359
Рассел Б. 336
Робеспьер Ш. 212
Розанов В. 7, 51, 272—273, 357
Розов В.А. 14
Рубинштейн Л. 97, 353
Руссо Ж.-Ж. 212, 346
- Салтыков-Щедрин М. 242, 345
Сартр Ж.-П. 135—137, 138
Свифт Д. 295—296
Седакова О. 189, 349, 353, 357
Селиванова Н. 280
Семенова С. 96, 99, 215
Сергий Радонежский 85
Синявский А. (Терц А.) 57, 148, 347
Сиповский В. 39
Соколов Саша 350, 351, 353
Солженицын А. 348, 352, 359
Соловьев В. 7, 105, 169, 191, 196, 272, 346, 347, 353, 359
Сологуб Ф. 148, 297, 337
Сорокин В. 177, 255—268, 337, 353, 357, 362
Сорокин Ю. 278
Срезневский В. 179
Сталин И. 113—114, 256, 314

- Страхов Н. 165
 Сурков Е. 88—89
 Сэлинджер Дж. 139
- Табидзе Н. 237
 Тайманова М. 9
 Тассо Т. 235, 289, 290, 291
 Твен М. 137—139, 141
 Тендряков В. 348
 Терц А. — см. Сиянский А.
 Тибулл 289
 Ткачев П. 241
 Толстая Т. 349
 Толстой А.Н. 130, 235, 347
 Толстой И.Л. 102
 Толстой Л. 6, 121, 122—124, 125,
 130—131, 134, 137, 138, 140, 142,
 146, 148—165, 170, 189, 191, 195,
 211, 341, 345, 346, 352, 357, 358,
 360
 Топоров В.Н. 168
 Трайон Э. 204
 Трифонов Ю. 348, 352
 Троицкий Л. 255, 256
 Тургенев И. 122, 143, 189, 253, 345
 Тынянов Ю. 93, 124, 125, 310, 318,
 326
 Тютчев Ф. 274—275, 276, 281, 324,
 329—331, 343, 346, 356, 357, 360
- Уайльд О. 132
 Успенский Б. 8, 178—179, 180
 Успенский Г. 271
- Фадеев А. 141, 347
 Федоров Н. 95—105, 210, 215—219,
 225, 299, 359, 360
 Федотов Г. 249
 Феодосий Печерский 88—89
 Фет А. 318
 Флейшман Л. 313
 Флоренский П. 159—160, 169, 253,
 258, 259, 277, 346, 353
 Флоровский Г. 104, 105, 249, 278
- Фогт К. 178
 Фолкнер У. 124, 126, 139, 142—142
 Фома Кемпийский 85
 Фонвизин Д. 213, 345, 352
 Франк С. 205
 Фрейд З. 142, 166—167, 170, 181, 361
 Фуко М. 292
- Хайдеггер М. 210, 213—215, 217—
 219, 225, 276, 293, 361
 Хань Юй 34
 Хармс Д. 255—268, 362
 Хемингуэй Э. 139, 142—143
 Хичкок А. 129
 Хлебников В. 125, 312, 347, 353, 359,
 360
 Ходасевич В. 351
 Холодковский Д. 15, 17
- Цветаева М. 322, 327, 357
 Циолковский К. 359
- Чаадаев П. 6, 196, 240, 252, 278
 Чемберлен Н. 258
 Чернышевский Н. 178, 191—192,
 278, 345, 346
 Чехов А. 106—115, 141, 191, 255—
 268, 272, 346, 352, 358, 362
 Чуковский К. 148, 297—298
- Шагал М. 125
 Шаров В. 357
 Шварц Е. 349, 353
 Шейд Дж. 194
 Шекспир У. 48, 148, 149, 285, 294,
 296, 311
 Шепилов Д. 258
 Шестов Л. 256, 357
 Шигалев Л. 189
 Шиллер Ф. 346
 Шкловский В. 148, 152, 153, 164—
 165, 306, 310, 347
 Шолем Г. 316
 Шолохов М. 139

Щербатской Ф. 206

Эйхенбаум Б. 52—53, 310

Эккерман И. 22, 23

Энгельс Ф. 168, 178

Эпикур 296

Эсхил 47

Юрьенен С. 350

Яворский С. 179

Якобсон Р. 28, 50, 290

ТЕМАТИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

- антихрист 16, 27, 130
апокалипсис 30—31, 38
атеизм 169—170
безумие 285—286, 289—292; поэтическое и философское 293—298; обезумливание как метод 297—298, 301—302; иноумие 304—305
бессознательное 336, 342—343, 361
биполярность (маниакально-депрессивный психоз) 237—243
богатырь (Илья Муромец, Святогор) 236, 239
болезнь 125—126
буква 82, 86—89, 97—98, 112
бытие, бытийственность 219, 250—254
- Вавилон 31, 37
вакуум 203—205
ведьма 73—74
вещь 131—132, 138, 321; веществование 220, 225
взгляд 55—59
воздух 328
возраст 119
воскрешение 96, 216
всечто и всекто (у Пригова) 337—339
вторичность 325—326
выверт 5, 9, 77, 93
- глоссология 260—261
гностицизм 226—227
горшок 158
государство 46—47, 69, 262, 295—296
гротеск 49, 93
- дегуманизация 129
демоническое 23—26, 27—31, 72, 75—77; демонология 55—66
детство 119—147, 152
диалектика 5—6
дрожь 317
дуализм 8—9, 211, 230
дьявол 89, 103, 130
- евнух души (у Платонова) 214, 223
евразийство 359
езда 63—66, 68
- жизнь 151, 155—156, 220—221
житие 89—90, 102, 157
- Закавказье (Армения и Грузия) 329
звон 59—63
земля 134, 171—177, 180, 183, 217
зима 328—329
- иврит 307—311
игрушки 134—135
идеал 6, 8, 54, 81, 142, 166, 345
идеократия 298—299
идеология 256—258, 261, 298—299, 338
идиллия 47
идол, истукан 27—28, 49
имя 190—197
имяславие 253
интеллектуализм 329—330
интерпретация 325, 330
инцест 176—185
ирония 5—7, 24—26, 52, 74—77, 126, 164
иррациональное и гиперрациональное 294, 300

- искра (в хасидизме и у Пастернака) 316—317
- Каббала 311, 316
- климат 243
- колдовство 55—66, 258
- комическое и трагическое 44—48, 91—92
- компаративистика (сравнительно-исторический метод) 13—14
- концептуализм 97, 325, 333, 337, 340, 349—351, 353
- космизм 359—360
- кузнец 176
- ландшафт 68—70
- литературоведение, критика 148, 164—165
- личность и народ 211—212
- Логос 251, 362
- любовь 159, 162
- людобоязнь, социофобия 108—109, 114
- магизм 261
- маленький человек 44, 81, 106—107, 111
- маниакальность 238—243
- марксизм 167
- мат 178—181
- материя, материализм 167—173, 178—181, 184, 337—338
- мать 182—184
- махроть (у Пригова) 337, 339
- метанарратив 357—365
- метареализм 325, 349—351, 353
- метафизика 213, 354—365
- метрополитен 172, 185
- мефистофелевское 32—33
- милиционер (у Пригова) 339—340
- миф, мифология 50—51, 168—169, 178, 240, 243
- молчание 247—250, 264—278, 363—364
- набоковское 189—197
- немецкая философия 210—213
- нетка (у Набокова) 200—201
- нирвана 206—207
- ничто, небытие 198—209, 213—215, 223, 226—229
- ночь 60—61
- нравственность 128, 345
- Обломагин (литературный тип) 237—243
- обломовщина, Обломовка 230—232
- одиночество 133
- оживление 103
- остранение 148—149, 152—153, 164—165
- отец, отцовство 101—102, 136—137, 144—146, 166—173; отцеубийство 166—167
- отрицательная эстетика 52, 76—77
- оцепенение 57—59
- панночка 64, 66, 72
- парадокс 5—9, 34, 109, 171, 230, 247, 301, 344, 362
- пародия 90, 93—95, 100
- партийность и тоталитарность 238
- патриотизм 53—54, 66—70, 74, 176—177
- Петербург 26—33, 35, 38, 41, 50—51
- Петр I 43—44, 46, 249
- писец, переписчик 81—90, 96, 324
- платоновщина 341
- повтор 96
- подземелье 172—177
- политическое и мистическое 273—278
- посмертие 102—103, 207—209
- потустороннее 227
- почерк 90—92
- пошлость 264

- поэзия 310—312, 317; поэтическое и философское 293—298
 поэма и сказка 47—51
 призрак, призрачность 228—229
 природа 168, 180, 215, 326, 330
 проект 299—303
 прототип 95
 психиатрия, психотерапия 298—301
 психоанализ 166—173
 пустота 223—226
- разум 304—305; иноумие 304—305; самокритика разума 304
 речь 247—248, 262—263, 265—266, 279; многоречивость 266—269
 родина 67, 69, 72, 133, 177, 287—291, 351
 романтизм 120, 126
 Россия 54—55, 69—70, 74; русский ум 280
 русская литература (как целое) 5—9, 210—213, 344—365
 рыдание 61—63
- самодержец 43—44
 сатанинское 27—28
 свет 59—61
 святой 158
 семья 46—47, 161—162
 сентиментальность 142—143, 346, 352
 сиротство 139—140
 сказка и поэма 47—51
 скака 21, 221, 223
 слово 77, 250—256; и действие 263—264; слово-фикция 261—264, 279—281, 362
 смерть 102—104, 149—158, 161, 207—209, 215—219, 223—226; смертствование 224—226; мертвый брат (у Платонова) 228
- сознание: сознание-о 249, 285; разорванное и сорванное сознание 338—343
 сон, сновидение 63, 124, 228—229, 231—239
 София, софиология 54, 169
 социофобия, людобоязнь 108—109, 114
 Средиземноморье (Греция, Италия) 287—290
 статуя, скульптура 28—29
 стихия 15—22, 38—44, 326
 субботник 234
 субъект и объект 222
 сумасшествие 29, 46; сумасшедший дом 298—300
 существование 219, 221
 счастье и несчастье 161—164
- тайна 219, 253
 талмудизм 312—313, 322—325, 329—332
 типология 13—14, 361
 тишина 247—250, 269—275, 281, 285
 тоталитарность 238, 294, 298
 трагическое и комическое 44—48, 91—92
 труд 15—22, 173—177, 183, 232—235
- фаустовское 32—33
 феноменализм 350—351
 философия 210—213, 333—334, 338; любомудрие 335—343
 фольклор 333—334; мещанский 334
 футляр 106—107, 112—115
- хасидизм 312—322, 331—332
 христианство 319—321, 358
 хронотоп 68—69
- цикличность (в литературе) 344—353
 цитата, цитатность 323—325

черт 64—65, 75

шахтер 175

Эдипов комплекс 162, 169—174,
184—185

экзистенциальность 227—229

эроика (сочетание героики и эроти-
ки) 174—176

эрос, эротизм 66—74, 173—177,
182—183, 234—235

эстетизм 132, 349—350

эсхатология 196, 342

юродивый 160, 314

язык 219—223, 255—256, 278—281;
поэтический 306—312

SUMMARY

The Irony of the Ideal: Paradoxes of Russian Literature

Mikhail Epstein

Russian literature is prone to self-contradictions. This book investigates the paradoxical logic of self-denial characteristic of certain authors and literary epochs and trends. A “paradox” is a situation or utterance that, according to its own logic, unexpectedly contradicts itself, refutes its own premises, and lays waste to its own foundations. Besides this international term, Russian also has colloquial words and idioms to express the experience of the perversity of existence: *za chto borolis', na to i naporolis'* ‘the very thing we were fighting for is what we skewered ourselves on’ (to describe people being harmed by the unintended results of their actions).

This manner of moving from thesis to antithesis is quite typical of Russia. Such a dialectic has little in common with the Hegelian or Marxist dialectic, where one presumes that both thesis and antithesis are sublated (the unity of and struggle between opposites). Instead it is a sort of reinforcement and intensification of the thesis, of taking the thesis to the extreme where it turns into its own antithesis and begins to undo itself. This kind of dialectic can be called ironic, in that it returns to the original thesis, but now with a minus sign. As Andrey Bely wittily remarked, the triumph of materialism in the USSR led to the abolition of the material. Striving for the highest ideals— freedom, good, greatness, reason, harmony, happiness — in each case brings forth the reverse and turns into suffering, poverty, slavery, absurdity. Russian literature, like Russian history, is full of such unexpected twists and the pathos of tragic irony.

If a culture has no established neutral zone, it starts to be thrown from one extreme to the other, from piety to godlessness, from asceticism to debauchery. Binary thinking leads to revolutions, to a “revolving”

model of development where opposites rapidly change places, but no gradual evolution occurs. All the extremes are accentuated: God and the devil, holiness and sin, spirit and flesh, religion and atheism, Christianity and paganism, the God-Man and the Man-God, the state and the individual, power and anarchy... Even when Russian culture makes an attempt to unite its poles, this is not accomplished through their evolutionary moderation, but by their direct confrontation, as in the images of the “excessively broad” person in Dostoyevsky who simultaneously contemplates the void below and the void above, the ideal of Sodom and the ideal of the Madonna.

Russian culture has acquired a means of working with these oppositions that consists of “twisting” and “inverting” them: the lofty and grand reveals its demonic traits, while the low and petty displays traits of spiritual asceticism. The culture’s dynamism comes through in its supercharged paradoxicality. If Peter the Great and even Russia itself take on demonic features in Pushkin’s and Gogol’s depictions, it is also true that one of the littlest “little men,” Bashmachkin, evolves as a literary type to become Prince Myshkin, the most exalted image in Russian literature. This model of the ironic “inversion” of opposites allows us to penetrate into the persistent structural idiosyncrasies of Russian culture, which recur in its various historical stages: pre-Soviet, Soviet, and post- Soviet.

Joseph Brodsky famously stated that “appetite for metaphysics distinguishes a work of art from mere belles-lettres.” A peculiarity of this book is the attention to the metaphysical underpinnings of Russian literature, to its intellectual “underside,” the indirect and “accidental” positing of eternal questions that sets it apart from philosophy. The author is more interested in the metaphysical “unconscious” of Russian literature than in the more or less well-known philosophical and religious views of its creators. The book examines, for example, Pushkin’s poem *The Bronze Horseman* and his “*Tale of the Fisherman and the Fish*,” both written in October 1833, as two variations on a single metaphysical theme: “the power of humans over the sea and the vengeance of the unrestrained elements.” The book explores the image of Russia in the famous lyrical digressions in *Dead Souls* as a development of Gogol’s demonology (“*Viy*,” “*The Portrait*”), with Russia unwittingly presented as a witch. The poetry of Pasternak and Mandel’shtam is interpreted in the context of the Jewish spiritual traditions that they inherited but hardly realized completely—Hasidism and Talmudism.

All of this is done not for the purpose of “exposing” the writers’ incomprehension of themselves, but to envision the interconnection between the metaphysical images and artistic ideas at work in the entire space of Russian literature.

TABLE OF CONTENTS

Preface (5)

Section 1

THE TITANIC AND THE DEMONIC: FAUST'S DESCENDANTS

Faust and Peter the Great on the Seashore: from Goethe to Pushkin (13)

The Bronze Horseman and the Goldfish. The Epic Poem and the Fairy Tale (34)

The Motherland as Witch: The Irony of Style in Gogol (52)

Section 2

THE GREAT IN THE LITTLE: BASHMACHKIN'S HEIRS

The Holy Scribe: Prince Myshkin and Akaky Bashmachkin (81)

The Figure of Repetition: The Philosopher Nikolai Fyodorov and His Literary Prototypes (95)

A Little Man in a Case: Bashmachkin-Belikov's Syndrome (106)

Section 3

THE IRONY OF HARMONY

Childhood and the Myth of Harmony (119)

The Defamiliarization of Leo Tolstoi (148)

The Heroic Labor and Oedipus Complex of Soviet Literature (166)

Section 4

BEING AS NOTHINGNESS

Farewell to Objects, or, the Nabokovian in Nabokov (189)

The Mystery of Being and Nothingness in Vladimir Nabokov (198)

Deathing: Andrei Platonov between Nothingness and Resurrection (210)

Dreams and Battles: Oblomov — Korchagin — Kopyonkin (230)

Section 5

THE SILENCE OF THE WORD

Language and Silence as Forms of Being (247)

- The Ideology and Magic of Verbality: Fictive Discourse (255)
in A. Chekhov, D. Kharms and V. Sorokin (269)
The Russian Code of Silence: Politics and Mysticism (247)

Section 6

THE INSANITY OF REASON

- Methods of Madness and Madness as a Method: Poets and
Philosophers (285)
Poetry as Ecstasy and Interpretation: B. Pasternak
and O. Mandel'shtam (306)
The Lyrics of Idiocy: The Folk Philosophy in D.A. Prigov (333)

- The Cyclical Development of Russian Literature (344)
Conclusion (354)

- Index of Names (366)
Index of Subjects (372)
Summary (376)

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие5

Раздел 1

ТИТАНИЧЕСКОЕ И ДЕМОНИЧЕСКОЕ. НАСЛЕДНИКИ ФАУСТА

Фауст и Петр на берегу моря: От И.В. Гете к А. Пушкину.... 13

Медный всадник и золотая рыбка: поэма-сказка

Пушкина..... 34

Родина-ведьма: Ирония стиля у Н. Гоголя 52

Раздел 2

ВЕЛИКОЕ В МАЛОМ. ПОТОМКИ БАШМАЧКИНА

Блаженный переписчик: Князь Мышкин и Акакий

Башмачкин..... 81

Фигура повтора: философ Николай Федоров и его

литературные прототипы..... 95

Маленький человек в футляре: синдром Башмачкина-

Беликова 106

Раздел 3

ИРОНИЯ ГАРМОНИИ

Детство и миф о гармонии..... 119

Остранение Льва Толстого..... 148

Героика труда и Эдипов комплекс советской литературы.. 166

Раздел 4

БЫТИЕ КАК НИЧТО

Прощание с предметами, или Набоковское в Набокове 189

Тайна бытия и небытия у Владимира Набокова..... 198

Андрей Платонов между небытием и воскресением..... 210

Сон и бой: Обломов — Корчагин — Копенкин 230

Раздел 5

МОЛЧАНИЕ СЛОВА

Язык и молчание как формы бытия..... 247

Идеология и магия слова. Слово-фикция у А. Чехова,

Д. Хармса и В. Сорокина 255

Русский кодекс молчания. Политика и мистика..... 269

Раздел 6

БЕЗУМИЕ РАЗУМА

Методы безумия и безумие как метод: Поэты и философы...	285
Поэзия как экстаз и как интерпретация: Б. Пастернак и О. Мандельштам.....	306
Лирика идиотического разума. Фольклорная философия у Д.А. Пригова	333
Циклическое развитие русской литературы	344
Заключение	354
Именной указатель	366
Тематический указатель	372
Summary	376
Table of contents.....	379