



Михаил Эпштейн

В РОССИИ

все эссе

Михаил Эпштейн

ВСЕ ЭССЕ

В ДВУХ ТОМАХ

Михаил Эпштейн

В РОССИИ

Екатеринбург
У-Фактория
2005

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| <i>От автора</i> | 5 |
| Вступление | 9 |
| Эссе об эссе | 11 |
| Бог деталей | 17 |
| Любовь пространства | 21 |
| О топохроне | 23 |
| Бес-, Широта и теснота | 26 |
| Русская хандра | 31 |
| Провинция | 40 |
| Береза и медведь | 50 |
| Футбол и хоккей | 56 |
| Пляж и берег | 61 |
| Лишний мир | 69 |
| Пыль и гниль | 71 |
| Лузганье семечек, или Физиология правдоискательства | 75 |
| Очередь | 79 |
| Городское кочевье | 86 |
| Судьба и судьбы | 89 |
| Плакат и стенд | 95 |
| Склад | 100 |
| От лишнего человека — к лишнему миру | 104 |
| Температура истории | 111 |
| Наш курящий герой | 113 |

| | |
|--|-----|
| Городское лето | 116 |
| Блуд труда | 122 |
| Обломов и Корчагин | 143 |
| Красный уголок | 165 |
| «Портрет» Гоголя-Белинского | 167 |
| Ленин — Сталин | 178 |
| Светлые тени | 205 |
| Поэты — рифмы | 207 |
| Соловьев и Розанов | 224 |
| История и пародия | 229 |
| Прощание с предметами, или Набоковское в Набокове | 240 |
| Тайны вещей | 251 |
| Замысел земшара | 253 |
| О сосудах | 260 |
| О зонтах | 267 |
| Похвала домино | 272 |
| В лифте | 276 |
| Края плоти | 281 |
| Про то | 283 |
| Подноготная отрочества | 291 |
| О бороде и усах | 296 |
| О материи и материнстве | 300 |
| Зов будущего | 307 |
| Парадокс ускорения | 309 |
| Архетип и кепотип | 315 |
| Эпоха универсализма | 321 |
| Экология мышления | 326 |
| Рождение культуры из цивилизации | 330 |
| Бедная религия | 337 |
| Мой друг Иван Соловьев | 347 |
| Размышления об эросе | 349 |
| Поэзия как состояние | 389 |
| Мессианские речи | 414 |
| Приложения | 461 |
| Каталоги | 463 |
| Законы свободного жанра | 477 |

Эпштейн Михаил

Э73 Все эссе: В 2 т. Т. 1: В России. — Екатеринбург:
У-Фактория, 2005. — 544 с.

ISBN 5-94799-419-4 (т. 1)

ISBN 5-94799-421-6

В двухтомник известного культуролога и философа Михаила Эпштейна вошли эссе, написанные им за 27 лет и охватывающие опыт жизни на двух континентах. Это и опыт размышления о русской и американской культурах, путях их взаимодействия. Впервые собранные вместе, эти тексты образуют своеобразную картографию культурных границ и исторических рубежей: между Россией и Америкой, между Россией и СССР, между коммунизмом и капитализмом, между повседневными мелочами и поэтическими символами, между частной жизнью и имперским сознанием, между национальной природой и сверхтехнологиями будущего. В издание включены и две работы по теории эссе и эссеизма. Редкий ныне универсальный охват, глубина интеллектуальных сюжетов, эмоциональная напряженность и драматизм мысли, соотносимость с острейшими проблемами нашего времени и с вечными философскими темами — все это делает данное издание энциклопедией эссеистического жанра, его творческих и познавательных возможностей.

ББК 71.05

ОТ АВТОРА

Этот двухтомник включает эссе, написанные за 27 лет, с 1977 по 2003 годы.

Я обратился к эссеистике, когда, как ни странно, даже такого жанра не было в советской словесности, — считалось, что и в русской. За жанр признавалась только публицистика, а «эссе» — это нечто чуждое, сугубо западное. В главной литературной энциклопедии того времени так и было сказано: «Для русской и советской литературы жанр эссе нехарактерен...» [1].

Чтобы наверстать упущенное российской словесностью по части эссеистики, в 1982 году в Москве был создан Клуб эссеистов, сначала чисто домашний, в составе художника Ильи Кабакова, социолога Иосифа Бакштейна и меня. С 1983 года Клуб прописался при Центральном доме работников искусств, но остался по преимуществу домашним и действовал до 1988 года. Таким образом, наряду с практикой и теорией этого жанра [2], возникала еще и особая интеллектуальная среда, эссеистическое сообщество, где сочетание образного и понятийного мышления, характерное для «опытов», находило понимание и отзыв. Я с благодарностью вспоминаю это время эссеистического сомыслия и приключения идей в дружеском кругу [3].

Когда я оказался в Америке, то мне посчастливилось найти эссеистически восприимчивую среду на радиостанции «Свобода» в Нью-Йорке. Почти все мои тексты 1990—94 годов

передавались в эфир программой «Поверх барьеров», ведущему которой, Александру Генису, я обязан диалогической поддержкой и многими темами для размышлений.

Отдельные эссе выходили во многих журналах и газетах [4], но все вместе никогда не издавались. А именно вместе они создают ту мозаику-панораму разламывающихся эпох и двух континентов, которая, может быть, и представляет главный интерес.

Расположение текстов в этом собрании — хронологически-географическое: первая книга — Россия, 1970-е и 80-е годы; вторая — Америка, 1990-е и 2000-е. Названия книг асимметрично: «В России» — «Из Америки». Это объясняется тем, что во второй книге речь идет не столько о самой Америке, сколько о взгляде на Россию из Америки и наоборот, т.е. о скрещении и контрастах двух культур. Таким образом, две книги охватывают четыре десятилетия (1970-е и 2000-е — только по краям, соответственно по концу и началу), с точкой разлома в 1990 году (последний год советской империи и год моего переезда в США).

Внутри книг тексты объединяются в проблемно-тематические разделы (по одиннадцать в каждой книге), которые перекликаются между собой. Так, начинаются обе книги опытами о природе и пространстве, потом включаются такие темы, как национальное, социальное, частная жизнь, язык, верования и т.д. В собрание включены также в качестве приложений две статьи о жанре эссеистики и ее месте в современной культуре.

Пересматривая эти опыты, писавшиеся в течение четверти века, я не нашел возможности что-либо ситуативно переправлять, приспособлять к последнему прояснившемуся моменту. Для меня важно было не сгладить, а, напротив, заострить зигзаги, которыми двигалось позднее советское и раннее постсоветское время. От месяца к месяцу происходили эпохальные сдвиги, менялись значения слов, как, например, между июлем 1991 года, когда слово «путч» еще ассоциировалось только с Германией и Латинской Америкой, и сентябрем того же года, когда это слово уже прочно вписалось в российскую историю. Тексты расположены тематически, но под каждым стоит дата написания, так что логический и хронологический порядок

перебивают друг друга, обнаруживая неизбежную разнородность мысли и событий, или, выражаясь по-гегелевски торжественно, разума и истории. Истории, как всегда, непредсказуемой, но на стыке двух эпох (позднесоветской и постсоветской) — даже скандально невероятной, путающей все теоретические расчеты. Там, где исчерпываются возможности более твердых и последовательных жанров: рассказа, хроники, статьи, трактата, — там начинается эссе.

1. Эссе. Краткая литературная энциклопедия в 9 т. Т. 8. М.: Советская энциклопедия, 1975. Стлб. 963.
2. Эшштейн М. Законы свободного жанра. Эссеистика и эссеизм в культуре Новой Времени // Вопросы литературы. 1987. № 7. С. 120—152.
3. Наиболее постоянными участниками Клуба были Владимир Аристов, Ольга Вайнштейн, Людмила Польшакова, Мария Умнова, Борис Цейтлин. Регулярно участвовали также Ольга Асписова, Иосиф Бакштейн, Галина Кустова, Людмила Маргулис, Алексей Михеев, Игорь Яковенко, изредка приходили Ирина Вергасова, Константин Мамаев, Валерий Подорога, Ольга Седакова, Владимир Сулягин и многие другие... Примерно раз в три недели мы собирались на домашние импровизации. Выбиралась общая тема — и тут же, за общим столом, мы писали свои эссе, трактуя ее с разных сторон; потом читали, обсуждали, додумывали. Всего за семь лет состоялось более 80 импровизационно-эссеистических сессий, на такие разные темы, как «Головные уборы» и «Знаки препинания», «Режущие предметы» и «Разговор одинокого с самим собой».
4. «Звезда», «Новый мир», «Октябрь», «Родник», «Синтаксис», «Человек», «Стрелец», «Столица», «Независимая газета», «Новая газета», «Новое русское слово», наконец, с 1998 г. — сетевые издания: «Русский журнал», «Граци.ру», «Веер будущностей. Техно-гуманитарный вестник». Если тексты, собранные в первой книге (1977—89), публиковались, как правило, много лет спустя

**Михаил
Эпштейн** ВСЕ ЭССЕ

после написания, то тексты второй книги (1990–2003) передавались по радио «Свобода», выходили в прессе или на интернете почти синхронно с моментом их завершения. Многие тексты существенно дополнены и переработаны. Около тридцати эссе впервые публикуются в данном собрании.

Вступление

ЭССЕ ОБ ЭССЕ

Эссе — частью признание, как дневник, частью рассуждение, как статья, частью повествование, как рассказ. Это жанр, который только и держится своей принципиальной внежанровостью. Стоит ему обрести полную откровенность, чистосердечность интимных излияний — и он превращается в исповедь или дневник. Стоит увлечься логикой рассуждения, диалектическими переходами, процессом порождения мысли — и перед нами статья или трактат. Стоит впасть в повествовательную манеру, изображение событий, развивающихся по законам сюжета, — и невольно возникает новелла, рассказ, повесть.

Эссе только тогда остается собой, когда непрестанно пересекает границы других жанров, гонимое духом страстивий, стремлением все испытать и ничему не отдаться. Стоит остановиться — и блуждающая сущность эссе рассыпается в прах. Едва откровенность заходит слишком далеко, эссеист прикрывает ее абстрактнейшим рассуждением, а едва рассуждение грозит перерасти в стройную метафизическую систему, разрушает ее какой-нибудь неожиданной деталью, посторонним эпизодом. Эссе держится энергией взаимных помех, трением и сопротивлением не подходящих друг другу частей. В самой глубине эссе, какому бы автору оно ни принадлежало, звучит некая

жанровая интонация — неровная, сбивчивая: постоянное самоодергиванье и самоподстегиванье, смесь неуверенности и бесцеремонности, печаль изгнанника и дерзость бродяги. Эссеист каждый миг не знает, что же ему делать дальше, — и поэтому может позволить себе все, что угодно. Он постоянно испытывает нужду, недостаток — и походя, в одной странице или строке, тратит такие сокровища, которых другим хватило бы на долгую и безбедную жизнь целого романа или трактата.

Хороший эссеист — не вполне искренний человек, не очень последовательный мыслитель и весьма посредственный рассказчик, наделенный бедным воображением. Грубо говоря, эссе так же относится ко всем другим жанрам, как поддавки — к шашкам. Тот, кто проигрывает в романе или трактате, не умея выдержать сюжета или системы, тот выигрывает в эссе, где только отступления имеют ценность. Эссе — искусство уступки, и побеждают в нем слабейшие. Основоположник жанра Мишель Монтень почти на каждой странице своих «Опытов» признается в своей творческой и умственной слабости, в отсутствии философских и художественных дарований, в бессилии сочинить что-либо выразительное, законченное и общепольное. «...Тот, кто изобличит меня в невежестве, ничуть меня этим не обидит, так как в том, что я говорю, я не отвечаю даже перед собою, не то что перед другими, и какое-либо самодовольство мне чуждо... Если я и могу иной раз кое-что усвоить, то уж совершенно неспособен запоминать прочно. ...Я заимствую у других то, что не умею выразить столь же хорошо либо по недостаточной выразительности моего языка, либо по слабости моего ума» (эссе «О книгах» [3]).

Эссе родилось из сочетания плохой, бессистемной философии, плохой, отрывочной беллетристики, плохого, неоткровенного дневника — и вдруг оказалось, что именно в своей неродовитости этот жанр необычайно гибок и хорош. Не обремененный тяжелым наследством, он, как всякий плебей, лучше приспособляется к бесконечно

текучим условиям жизни, к разнообразию пишущих личностей, чем жанры, ведущие свое родословие от древности.

Эссеизм — это смесь разнообразных недостатков и незаконченностей, которые внезапно дают обозреть ту область целого, которая решительно ускользает от жанров более определенных, имеющих свой идеал совершенства (поэма, трагедия, роман и пр.) — и потому отрезающих все, что не вмещается в его рамки. В эссе соединяются: бытийная достоверность, идущая от дневника, мыслительная обобщенность, идущая от философии, образная конкретность и пластичность, идущая от литературы.

И тут внезапно выясняется, что эссе не на пустом месте возникло, что оно заполнило собою ту область цельного знания и выражения, которая раньше принадлежала мифу. Вот где корни этого жанра — в древности столь глубокой, что, возникнув заново в XVI веке, он кажется безродным, отсеченным от традиции. На самом деле эссе устремляется к тому единству жизни, мысли и образа, которое изначально, в синкретической форме, укоренялось в мифе. Лишь потом эта цельность мифа разделилась на три больших, вновь и вновь ветвящихся дерева: житейское, образное и понятийное; описательно-документальное, художественно-фантазийное и философско-мыслительное. И тончайшая, жалчайшая веточка эссеистики, пробившаяся в расселине этих трех огромных разветвлений мифа, вдруг, дальше вытягиваясь и разрастаясь, оказалась преемницей главного ствола, средоточием той жизне-мысле-образной цельности, которая давно уже раздробилась в прочих, дальше и дальше расходящихся отраслях знания.

И теперь, в век возрождающейся мифологии, опыты целостного духовного созидания все чаще выливаются именно в эссеистическую форму. У Ф. Ницше и М. Хайдеггера эссеистической становится философия, у Т. Манна и Р. Музиля — литература, у В. Розанова

и Г. Марселя — дневник. Уже не периферийные, но центральные для культуры явления приобретают оттенок эссенстической живости, беглости, непринужденности, недосказанности. Отовсюду растет тяга к мифологической цельности, которая в эссе дана не как осуществленность, а как возможность и влечение. Почти все новейшие образы-мифологемы: Сизиф у Камю, Орфей у Маркузе, доктор Фаустус и «волшебная гора» у Т. Манна, «замок» и «процесс» у Кафки, «полет» и «цитадель» у А. Сент-Экзюпери — порождены эссенстической манерой письма: отчасти размышляющей, отчасти живописующей, отчасти исповедующейся и проповедующей, т. е. стремящейся извести мысль из бытия и провести в бытие. В русло эссеизма вливаются полноводнейшие течения литературы и философии, отчасти даже науки XX века: К. Юнг и Т. Адорно, А. Швейцер и К. Лоренц, А. Бретон и А. Камю, П. Валери и Т. Элиот, Х. Л. Борхес и Октавио Пас, Я. Кавабата и Кобо Абэ, Г. Миллер и Н. Мейлер, Р. Барт и С. Зонтаг. В России — Вяч. Иванов, Лев Шестов, Дм. Мережковский, М. Цветаева, О. Мандельштам, В. Шкловский, И. Эренбург, А. Солженицын, И. Бродский, А. Синявский, Г. Гачев, А. Битов, С. Аверинцев.

Эссеизм — направление гораздо более широкое и мощное, чем любое из философских или художественных направлений, шире, чем феноменология или экзистенциализм, сюрреализм или экспрессионизм, и т. д., — именно потому, что он не есть направление одной из культурных ветвей, а есть особое качество всей современной культуры, влекущейся к неомифологической цельности, к срастанию не только образа и понятия внутри культуры, но и ее самой — с бытием за пределом культуры. Эссеизм — область творческого сознания столь же всеобъемлющая, стоящая над теми течениями, которые в нее вливаются, как и мифология, из которой все они истекли.

Но есть глубокая разница между мифологией, возникшей до всяких культурных расчленений, и эссеизмом,

возникающим впоследствии на их основе. Эссеизм соединяет разное: образ и понятие, вымысел и действительность, но не уничтожает их самостоятельности. Этим эссеизм отличается от синкретической мифологии древних эпох и от тотальных мифологий XX века, насильственно сочленяющих то, что естественно не расчленилось в древности, а именно: требующих признать идеал — фактом, необходимость или возможность — действительностью, отвлеченную мысль — материальной силой и двигателем человеческих масс, одну личность — образцом для всех других личностей. Эссеизм воссоединяет распавшиеся части культуры, но оставляет между ними то пространство игры, иронии, рефлексии, остраненности, которые решительно враждебны догматической непреклонности всех мифологий, основанных на авторитете.

Эссеизм — мифология, основанная на *авторстве*. Самосознание одиночки опробывает все свои возможные, поневоле относительные связи в единстве мира. Свобода личности не отрицается здесь в пользу «обезличивающего» мифа, но вырастает до права творить индивидуальный миф, обретать внеличное и сверхличное в самой себе. Эта авторская свобода мифотворчества, включающая свободу от надличной логики самого мифа, формирует сам жанр. Эссе постоянно колеблется между мифом и не-мифом, между тождеством и различием: единичность совпадает с общностью, мысль — с образом, бытие со значением, но совпадают не до конца, выступают краями, создающими неровность, сбив... И только так, уповая на целое, но не забывая о разности его составляющих, может сбыться современное мироощущение.

Эссе буквально означает «опыт» — и таковым оно всегда остается. Это — экспериментальная мифология, правда постепенного и неокончательного приближения к мифу, а не ложь тотального совпадения с ним. Эссеизм — это попытка предотвратить как распыление культуры, так и ее насильственное объединение; как плюрализм

распавшихся частностей, так и централизм нетерпимого целого; как раздробленность узкопрофессиональной светской культуры, так и монолитность обмирщенного культа, возрождаемого с тем более фанатическим рвением, чем менее соединимы разошедшиеся края фантазии и реальности и чем труднее их спаять в непреложный догмат веры.

Эссеизм — это опыт объединения без принуждения, опыт предположить совместимость, а не навязать совместность, опыт, оставляющий в сердцевине нового Целого переживание неуверенности, пространство возможности, то осторожное монтеневское «не умею», «не знаю», которое единственно свято перед лицом сакрализирующей массовой мифологии. «Мое мнение о вещах не есть мера самих вещей, оно лишь должно разъяснить, в какой мере я вижу эти вещи» (Монтень [4]). Дерзость виденья — и благоговение перед самими вещами. Смелость посылок — и кротость выводов. Только благодаря этим двум дополнительным условиям, содержащимся в эссе, может создаться в наш век нечто поистине хорошее...

Это эссе изменило своей теме «эссе», перейдя на значительно более широкое, несущее надежду всей культуры, понятие «эссеизма». Но кажется, только изменяя своей теме, эссе может оставаться верным своему жанру.

(1982)

1. Монтень М. *Опыты*. В 3 кн. Кн. 1—2. М.: Наука, 1980. С. 355, 356.

См. в эссе «О самомнении»: «Кроме того, что у меня никуда не годная память, мне свойствен еще ряд других недостатков, усугубляющих мое невежество. Мой ум неповоротлив и вял» и т. д. (С. 581).

2. Там же. С. 357.

БОГ ДЕТАЛЕЙ

Осень империи

«Золотая осень крепостного права» — так ностальгически обозначил последние десятилетия XIX века Георгий Иванов. Осень 20-го в России была не столько золотая, сколько бурая, тусклая, и все-таки — осень... Ко всему позднему советскому времени, уходящему в загробную мглу, можно метафорически отнести строки Пастернака:

Не знаю, решена ль
Загадка зги загробной,
Но жизнь, как тишина
Осешняя, — подробна.
(«Давай ронять слова...»)

В осеннем угасании советской империи была своя глубокая тишина и умножение подробностей — обломков великой эпохи, малостей повседневного существования... Отсюда и название этой книги, взятое у Пастернака, — «Бог деталей». Мне хотелось передать новый, укрупненный масштаб подробностей, открывающихся в предсмертном состоянии советской эпохи. Исторический пейзаж «с печальным шумом обнажался» — а в открывающейся пустоте вырастали те детали и архетипы, которым, вероятно, предстоит жизнь в следующем столетии.

Есть жанр, лучше других приспособленный для мгновенного изменения фокуса зрения: эссе. Подобно биноклю, эссе легко переворачивается в руках пишущего, меняя увеличительный масштаб на уменьшительный, позволяя то разглядеть морщины на лицах актеров, то сжать историческую сцену до размеров кукольного домика. Слово «эссе» одинаково произносится в обе стороны. Вот и смысл этого жанра — двусторонний: разрушая авторитарные мифы, воссоздавать на их месте авторские. Превращение мифа, как творения народной души, в эссе, как опыт частного самосознания, — такова жанровая «алхимия» этой книги.

В отличие от публицистики, эссеистика не притязает на общезначимую тему и гражданский пафос: она ограничивается сферой частного, прихотливо-своенравного — так сказать, разукрупняет общественную духовную собственность до кустарного промысла и единоличного надела. Поэтому задача эссе — вызвать столь же согласие читателя, как и его несогласие, чтобы мысль, двигаясь в двух противоположных направлениях, уклонялась от односторонности.

Читатель должен иметь в виду, что все эти эссе писались в ту эпоху, которая в них запечатлена, с 1977-го по 1989-й годы, — и значит, имеют все недостатки прямого свидетельства [1]. Сама эта рефлексивная попытка расколдовать российские архетипы теперь может быть поставлена в исторический контекст, как переход от раннесоветского мифологического эпоса к позднесоветской мифологической лирике.

В книгу вошли эссе из одиннадцати тематических разделов. Первые восемь окольцованы заглавиями из Пастернака:

...Привлечь к себе любовь пространства,
Услышать будущего зов.

Последние три раздела принадлежат перу моего друга, филолога и педагога Ивана Игоревича Соловьева, со-

здавшего всеобъемлющую науку об одной-единственной женщине. Любовь — то новое целое, в которое срастаются детали частной жизни, ускользнувшие от исторического распада. Всесильный бог деталей, по Пастернаку, — он же и всесильный бог любви:

Ты спросишь, кто велит,
Чтоб август был велик,
Кому ничто не мелко,
Кто погружен в отделку
Кленового листа
И с дней Экклезиаста
Не покидал поста
За теской алебаstra?
Ты спросишь, кто велит,
Чтоб губы астр и далий
Сентябрьские страдали?
Чтоб мелкий лист раки
С седых карнатид
Слетал на сырость плит
Осенних госпиталей?
Ты спросишь, кто велит?
— Всесильный бог деталей,
Всесильный бог любви...

1. Над эссеистикой, поначалу неотделимой от дневника, я работал с начала 1970-х годов, составляя рукописные сборнички «Осеннее отступление» (1973), «Обреченные начала» (1976), «Домашние раздумья» (1980) — последний имел хождение в самиздате.

Но первые публикации — отдельных текстов и подборок — состоялись только на пике так называемой перестройки, в 1988—90 годы: Теоретические фантазии // Искусство кино. 1988. № 7. С. 69—81; Заметки о культуре и современности, в кн. *Эпштейн М. Н.* Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX—XX веков. М.: Советский писатель, 1988. С. 381—413; Опыты

в жанре «Опытов» // Зеркала: Альманах, вып. 1. М.: Московский рабочий, 1989. С. 296—315; Блуд труда // Синтаксис (Париж), 1989. № 25. С. 45—58; Ленин — Сталин // Стрелец (Нью-Йорк), 1989. № 3. С. 238—257 и Родник (Рига), 1989. № 6. С. 32—39; Обломов и Корчагин // Время и мы (Нью-Йорк), 1990. № 109. С. 141—160; Размышления Ивана Соловьева об Эросе // Человек. 1991. № 1. С. 195—212.

Любовь пространства

О ТОПОХРОНЕ

Пытаясь применить бахтинское понятие хронотопа к российско-советской цивилизации, обнаруживаешь любопытную закономерность: хронос в ней вытесняется и поглощается топосом. Хронос стремится к нулю, к внезапности чуда, к мгновенности революционного или эсхатологического преобразования; а топос, соответственно, стремится к бесконечности, к охвату огромной страны, континента, а далее и всего мира. Хронотоп здесь переворачивается в топохрон, время опространствлено.

И это в какой-то степени вообще российская традиция. Сама история этой страны, как писал еще В. О. Ключевский, состояла в непрерывной колонизации новых земель, завоевании пространства на все четыре стороны света, а затем — как настаивал Н. Ф. Федоров, ссылаясь на распахнутость и «небоемкость» русской равнины, — и на «пятую» сторону, в направлении открытого космоса. Сама история России — это проекция ее географии, и исторические периоды отмечаются не чисто временными изменениями, а сдвигами и расширениями в пространстве. «Периоды нашей истории — этапы, последовательно пройденные нашим народом в занятии и разработке доставшейся ему страны до самой той поры, когда, наконец, он посредством естественного рождения

и поглощения встречных инородцев распространился по всей равнине и даже перешел за ее пределы. Ряд этих периодов — это ряд привалов или стоянок, которыми прерывалось движение русского народа по равнине...» [1].

Отсюда и эсхатологическая направленность российского сознания — странная смесь географии и эсхатологии, открывающей выход в топосы потустороннего мира. Если география очерчивает пространство, то, что пребывает вне и сверх времени, само осваивается как новое место, как потусторонний континент, который российское эсхатологическое сознание хочет присоединить к имперским владениям в Европе и Азии. Чтобы сквозь земную историю постепенно проступали черты иных, облачных краев и провинций. Эсхатология — география новой земли и нового неба, куда страна переселяется по опыту и праву своих предыдущих территориальных завоеваний.

Поскольку Россия привыкла исторические вопросы решать географически, этой стране принадлежит столь большое место в пространстве, что ей не так уж легко найти свое место во времени. На протяжении последних трех веков, Россия жадно стремилась войти в историю — но лишь для того, чтобы превзойти ее, мгновенно опередить степенно шествующие историческими путями западные народы и оказаться «по ту сторону истории», в царстве остановленного мгновенья и безграничного простора. Среди народов, условно говоря, исторических и неисторических, Россия выбрала свой особый, «сверхисторический» путь: входя в историю, тут же готовиться к выходу из нее.

Время в России вытесняется пространством (физическим и метафизическим) — это Архимедов закон погружения большого географического тела в историческую среду. Чем обширнее становилась Россия, тем медленнее текло в ней историческое время — и, наоборот, сокращаясь в пространстве, она убыстрялась во времени.

Обременяясь новым пространством, Россия впадала в историческую прострацию, что и получилось в результате двух победных походов в Европу — 1813—1814 и 1944—1945 годов. И наоборот, после неудачных войн — Крымской, Японской, Первой мировой — Россия теряла частицы своей территории и тут же получала толчок исторического ускорения — реформы и революции. Неудача афганской войны выявила предел пространственного расширения коммунизма — и, подтолкнув империю к внутренним переменам, вызвала ее развал. С отдачей Восточной Европы и республик, сбросив тучное пространство Советского Союза и социалистического лагеря, Россия превратилась в самую динамичную (хотя и потенциально кризисную) часть мира.

Едва ли не главный парадокс российско-советского пространства — это взаимосвязь разрежений и сгущений. На всем протяжении страны господствует малоосвоенная пустота, но в местах заселения плотность достигает невероятной концентрации, о чем говорят и такие нововведения большевизма, как «концентрационные» лагеря и узаконенная «санитарная норма» жилплощади — пять квадратных метров на человека. Скученность, толкотня, перенаселенность коммунальных квартир и плацкартных вагонов, битком набитый общественный транспорт, сгрудившиеся в очередь люди, сумки, набитые продуктами, вещи, нагроможденные на складе, да и сама коммунистическая идея предельного обобществления имущества и образа жизни, — все это в геомистическом аспекте можно рассматривать как ответ народа на несоразмерное превосходство и пустоту окружающего пространства.

(1990)

1. *Ключевский В. О.* Курс русской истории (часть 1, лекция 2) // *Ключевский В. О.* Сочинения: В 8 т. Т. 1. М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1956. С. 32.

БЕС-. ШИРОТА И ТЕСНОТА

Немецкий писатель Эрнст Юнгер, побывавший в России с частями гитлеровской армии, заметил: «Как есть на свете страны, исполненные чудес, так есть и страна, как-то ухитрившаяся избежать малейшего чуда, — Россия». Он был несправедлив — Россия, конечно, не так «чудесна», как Индия или Италия, но в ней есть одно чудо, стоящее всех остальных, вмещающее их в себя. Это чудо — пространство, чистая форма вместимости. Именно отсутствие более малых и частных чудес в пространстве позволило чудесному раздвинуться настолько, чтобы совпасть с границами самого пространства, поистине безграничного.

Этому главному чуду посвящены многие вдохновенные строки, величавые образы... «Что пророчит сей необъятный простор? — вопрошал Гоголь. — В тебе ли не родиться богатырю, если есть место, где развернуться и пройтись ему?» [1].

И чуть ли не слово в слово отвечая русскому провидцу поется советская песня — о могучем хозяине необъятной страны:

Широка страна моя родная.
Много в ней лесов, полей и рек...

Наши пивы глазом не обшаришь,
Не упомнишь наших городэв...

...Человек проходит как хозяин
Необъятной Родины своей [2].

Но чудо состоит не только в просторе как таковом — а и в том, что людям в нем, как ни странно, живется невероятно тесно. Известна советская норма отпуска жилищного пространства на одного человека — 5 кв. м, которая считается «санитарной», т.е. достаточной для удобства и здоровья. Злопыхательство здесь неуместно, ведь такая скромная жилищная норма — вовсе не историческая особенность советского времени, а давняя, из глубин веков, предрасположенность обитателя великой равнины. Так жили в российских деревнях еще в XIX веке — да что там, в эпоху Московской Руси. В однокомнатной избе ютились и спали впритык друг к другу: хозяин, хозяйка, старики, дети, да еще какая-нибудь телка и поросенок. Простор вокруг необъятный: городи себе дом хоть на сорок горниц, и материал дешевый — лес рядом растет. Но упорно жмутся люди поближе друг к другу, словно боясь растеряться в бескрайнем просторе.

В Китае с его гигантским населением и в Японии с ее маленькой территорией теснота объяснима как факт материальный, обусловленный географически и демографически. Теснота в России — факт метафизический, прямо противоречащий всем ее физическим данным. Русская теснота рождена отчаянным, героическим сопротивлением русскому же простору.

Пустота страшна. Вопреки пословице, природа все-таки терпит пустоту, но не человек. Кажется, что в России мы все страдаем комплексом любви-ненависти к пространству. Что такое пресловутая «быстрая езда», которую не любит «какой же русский»? Это — бегство в пространство или от пространства? То и другое. Устремившись в пустоту, человек старается как можно скорее вырваться

из ее незримого окружения, одолеть, добраться до твердого предела, тесного пристанища, — и потому развивает воистину бешеную скорость, будто гонимый бесами.

Одноименное стихотворение Пушкина показывает не какое-то абстрактное, фантастическое бесовство, а бесовство бескрайней равнины. К тому же равнина замечена метелью, т. е. выровнена и в длину, и в высоту, где стоямя возникает та же равнина — небо сливается с землею в сплошную неразличимую гладь. Бесовство — это игра с человеком самого бес-предельного, бес-приютного, беспредметного пространства. Все эти бесчисленные отрицания, «бес-ы», как духи пустоты и тщетности, кружатся по великой равнине.

...Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин!
... В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.
...Там сверкнул он искрой малой
И пропал во тьме пустой...
Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре...
...Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

Пушкинское стихотворение «Бесы» — это не только мистика, но и грамматика бесовства, которое многочисленными отрицательными приставками и частицами — *бес, не, нет* — развоплощает всю субстанцию предметов и действий. «Не-видимкою луна», «страшно по-не-воле», «средь не-ведомых равнин», «нет мочи», «следа не видно», «верстою не-бывалой», «сил нам нет кружиться боле», «бес-конечны, без-образны», «в бес-предельной вышине».

Быть может, сама сущность простора как чистой вместимости есть бесовство: его нигде нет — и он всюду; он столь же легко расступается, как и смыкается со всех сторон; он не разделен границами вещей, не вместим ни в какое конкретное место или объем, но всегда лишь вмещает — голая тотальность, которая все охватывает, оставаясь неохваченной.

Чистое поле, неведомые равнины, пустая тьма, беспредельная высота... Такой простор есть пустота, полное Ничто, близость которого невыносима. Вихрем среди метели, загнанная бесами тройка доносилась до какого-нибудь постоянного двора, и с великим наслаждением забивался человек в это месиво испарений и груды тел, ощущая себя блудным сыном, возвращенным в лоно родимой тесной избы, с единоутробными братьями-постояльцами.

Особенно на Волге, в степной полосе, ощутил тот отчаянный простор, который волнами накатывался на лесную, срединную и северную Русь, — простор, рождавший Разиных, Пугачевых, Чернышевских, Лениных, всех этих выходцев из Саратова, Астрахани, Симбирска, всю эту катящуюся, бесами гонимую, рать, которую преследовало Пустое и перед которой Порожнее разверзлось. И куда же умиралась эта неистовая погоня? Конечно, в общину, сплоченность, товарищество, курную избу, тесноту артели, партячейки, колхоза, а в самом уплотненном варианте — в столыпинский вагон, в купе, рассчитанное на 4 человека, но *чудом* (вот оно, не замеченное Юнгером) вмещавшее 30. Чтобы так, в тесноте — не повернуться и не продохнуть — проносились они по могучим и вольным заволжским, сибирским просторам. Куда и достигало — в разреженную периферию — искусство самой высокой концентрации: лагерное, трамбуемое тела на нарах и в могилах.

Не это ли сочетание широты и тесноты — пусть не столь контрастное, как степной размах и столыпинский вагон, но все же ощутимое гудящими ногами и потертыми

боками, — в нынешних наших городах? Как широки советские улицы и площади, раскинувшиеся на целое казачье кочевье и молодецкий посвист, на грустную думу странника о долгом пути и ускользающей цели, — нигде во всем мире нет таких внутригородских пустот! И как жмутся люди в транспорте и жилищах, вминаясь до сдвоения тел и раздора сердец, до сладкого возбуждения и смертной истомы!

Из Европы ли пришел в Россию «общевизм», где он жалким призраком и остался? Или от собственных рассеянных пространств, от бесов «рассейской» равнины, стгоняющих нас в тесные ячейки, спайки, в горячее дыханье коммуналки и общежития? Вот это и есть настоящая полярность народной души, ищущей спасенья от величайшей на земном шаре географической пустоты — в величайшем за всю земную историю социальном сплочении.

(1982)

1. Гоголь Н. В. Мертвые души. Т. 1 (1842), гл. 11.
2. Стихотворение Василия Лебедева-Кумача «Песня о Родине» (1935).

РУССКАЯ ХАНДРА

Скука, хандра, тоска... Эти депрессивные состояния могут захватывать душевную жизнь целых эпох или народов, и тогда — чем разрешаются они? Войнами? Революциями? Самоуничтожением? Во всяком случае, здесь кроется огромный интерес не только для психологов, но и социологов, историков культуры. И русская литература, как, пожалуй, ни одна другая, дает разнообразнейший материал для изучения этих состояний, на каких бы социальных и культурных уровнях они ни проявлялись.

Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому сплину,
Короче: русская *хандра*... [1].

Уже в этих пушкинских строчках многое сказано: хандра — недуг, причем национальный, проблема этнической патопсихологии.

В начале XIX века полагали, что скука есть болезнь аристократическая. В кодекс светского поведения скучающий взгляд входил как примета изысканности и благородства. Только у плебея, пребывающего в нужде, взгляд зажжен огоньком жадного и нескрываемого интереса.

Человек пресыщенный, всем овладевший и все познавший, не может не скучать. Таково происхождение сплина, болезни английских аристократов, введенной в поэтическую моду Байроном в образе Чайлд Гарольда.

Но можно ли считать, что на Онегина обрушилась лишь эта тягота пресыщения, что все его метанье — от вседозволения праздных дней, не заполненных нуждой и трудом, что, слейся он с народом, поработай на родной ниве, как предлагал Достоевский, — и наступило бы желанное исцеление? Нет, Онегин — не Чайлд Гарольд, его тоска — другая, не утонченно-высокомерная, он захвачен другим, несравненно более широким, чем его словесная принадлежность, недугом.

Хандра, в отличие от сплина, не есть болезнь пресыщения. Сплином болеют аристократы, но хандра глубоко входит в душу всего русского народа, приобретая там еще и другое, более сильное наименование: тоска, кручина. «Что-то слышится родное в долгих песнях ямщика: то разгулье удалое, то сердечная тоска...» [2]. Чувством тоски сродняются ямщик и барин. «От ямщика до первого поэта мы все поем уныло...»

Тот же, в дороге родившийся, мотив тоски распространяется потом Гоголем на всю ширину русского мира. «Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается в ушах твоих тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря и до моря, песня?»

Русская песня тосклива, и не пресыщенностью рождается эта тоска, а напротив, какой-то безотрадной пустынностью всего мира, в котором затеряны города и веси, будто пылинки на ветру. Хандра Онегина, одной своей стороной родственная аристократическому силину, другую обнаруживает сходство с вековечной народной тоской. То, что в первой главе названо «хандрой», есть пред-

восхищение другого, более всеобъемлющего чувства, которое потом, когда Онегин покидает Петербург, европейски томную и изысканно скучающую столицу, и отправляется в деревню, а затем в путешествие по России, нет — да и называется своим подлинным именем: «Тоска!» «Я молод, жизнь во мне крепка; Чего мне ждать? тоска, тоска!..» [3].

И как лирический комментарий к этим переживаниям героя, — созвучный им голос самого автора: тогда же, болдинской осенью 1830 года, написанное стихотворение «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...» Не из блестящих светских гостиных, а из родной сельской глуши доносится этот тоскующий голос, как выражение самой плоско-равнинной природы и притерпевшейся к ней народной души:

... Попробуй, сладим ли с проклятою хандрой.
Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий,
За ними чернозем, равнины скат отлогий.
Над ними серых туч густая полоса.
... Что, брат? уж не трупишь, тоска берет — ага!

Тоска — это бесконечная долгота пространства, из себя и в себя развернутого, ничем не прерываемого, бескачественного, плоского, равнинно-однообразного. «Ряд убогий... скат отлогий». Это тощее пространство, ничем не заполненное, а ведь «тоска» — слово того же корня, что и «тощий». Тощее — это физически пустое, а тоска — пустота душевная. Тоска — тощий пейзаж как состояние души.

В советскую эпоху вся идейная власть и руководство были отданы *румянному критику*, который указывал на кладези неисчерпаемого оптимизма в недрах народа и требовал «песенкою нас веселой позабавить» — чтобы лились бодрые напевы с родных пажитей и нив! Он видел соринку скуки в глазах чужого сословья, а тяжелых пластов тоски в глазах близкого не замечал. Все

твердил: скука — от пресыщенья, а в народе — бодрость.

Но уж на что народный и антиаристократический писатель Платонов, и люди у него вечно в нужде, едва вызрели из телесного прозябанья до осознания мира — так ведь не бодрые они, и тоска — их главное и всезахватывающее чувство.

Вся окружающая природа сгублена каким-то онемением, проклятьем бездонной, равнодушной скуки. «Поверху шли темные облака осени, гонимые угрюмой непогодой, там было скучно и не было сочувствия человеку, потому что вся природа, хоть и большая, она вся одинокая, не знает ничего, кроме себя».

Не «хоть», а именно потому, что большая, нестерпимо превышающая своей вместимостью все, чем может заполнить ее человек, вечно отчужденная от него чуждостью ускользающего горизонта на нескончаемой равнине. «...Воздух был пуст, неподвижные деревья бережно держали жару в листьях, и скучно лежала пыль на безлюдной дороге — в природе было такое положение» («Котлован»). Вся жизнь на этих просторах ощущает себя напрасной и не востребованной мелочью («несчастной мелочью природы»), рождение которой не оправдано тем великим, что ее окружает. «Скучно собаке, она живет благодаря одному рождению, как и я» («Котлован»). У человека, как и у любой твари, нет ничего, кроме собственного тела, рожденного в бесконечный простор, отсюда и «меланхолия любого живущего дыхания». Зачем это мелкое грустное копошенье, когда простор хочет лишь одного себя — непрестанного расширения на новые и новые земли?..

В Дванове, Копенкине, Вощеве, Чиклине, всех этих народных платоновских персонажах, ощутимо начало тоски более глубокой, чем в Онегине или Печорине, — культурно не опосредованной, не занятой никакими книгами, танцами, любовями, развлечениями. «...Перед Захаром Павловичем открылась беззащитная, одинокая жизнь

людей, живших голыми, без всякого обмана себя верой в помощь машин» («Чевенгур»). И без всяких других обманов и культурно-технических оболещений. Они — и телесно, и умственно — тощие, они ближе пустоте природы, не заслонились от нее слоем притупляющего жира, пресыщающего достатка. Тощие сильнее тоскуют — сами слова эти, как и «тщета» образовались от одной старославянской основы, обозначающей пустоту [4]. Чем тоще люди и чем пустынее вокруг них страна, тем длиннее тоска, простертая между ними, — чувство тщетности и заброшенности, каким охватывает небытие.

В платоновских «тощих» глубже, чем в традиционных дворянских «лишних» людях, проглядывают черты какой-то метафизической личности. Те лишние — социально, поскольку ничего не делают, в общей жизни не участвуют. Эти — Дванов, Воцев и другие — делают и участвуют, но от этого пустота не сокращается, а растет под их неутомимыми руками, словно распространяясь из полой сердцевины. И не только когда они расчищают землю от врагов, но и когда включаются в мирное производство. «На выкошенном пустыре пахло умершей травой и сыростью обнаженных мест, отчего яснее чувствовалась общая грусть жизни и тоска тщетности» [5].

Символичен тот котлован, который роют в одноименной повести, вычерпанной землей углубляя дальше пустоту любимой родины. Этот котлован, в котором вроде бы собираются выстроить общий для всех, счастливый дом, постепенно разрастается — самоотверженными усилиями — до такого объема, что никакое строение его уже не заполнит, и становится ясно: это всеобщая могила. Недаром в котловане гробы хранились впрок для умирающей деревни — потом ведь деревня, разместившись по гробам, неуместившимися остатками придет сюда, завербуется в город: котлован дальше рыть и умирать в нем — готовом могильном приюте.

Воцев чувствует, что народ докапывается до некоей тайной истины, ждущей его за каждым очередным

пластом глины, и чтобы добраться до нее, нужно всю землю прокопать насквозь, прибавить к раскинувшейся горизонтально родине пустоту вертикально прорытого проема, распространить ее по всем измерениям — чтобы, возможно, убедиться: краю нет, впереди ждет бесконечная черная дыра космоса, она тоже родная... «Колхоз шел вслед за ним <Чиклиным> и не переставая рыл землю; все бедные и средние мужики работали с таким усердием жизни, будто хотели спастись навеки в пропасти котлована» [6]. С-пасться в про-пасти. И эта долгота внедрения, когда каждый откопанный слой оборачивается не основой, на которой пора уже строить, но дальше выросшей, удобно раздвинутой пустотой, вызывает у Вощева тоску, несравнимую с онегинской. Для «лишних» людей она помещалась снаружи, в социальном мире: некуда себя деть, нечем себя занять. У занятых, трудящихся, истощенных она помещается внутри, истекая непрерывным пустообразующим усилием.

Ну, пусть так, — да ведь не только же тоска в народном сердце. А разгулье удалое? «Приволье», «раздолье», «разгулье» — неповторимые русские слова, которых нет в других языках. Однако не та же ли сквозит в них пустота, которая предстает порой как манящая, освобождающая, ищущая заполнения? «Что пророчит сей необъятный простор? Здесь, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройти ему? И грозно объемлет меня могучее пространство... страшную силою отразясь во глубине моей...» [7]. Вот и у Гоголя тоска через несколько строк переходит в богатство, как у Пушкина — разгулье в тоску. Так они и переваливаются, жутко сказать, из пустого в порожнее, из раздолья в запустенье — на всем протяжении русской тоскующей и гордящейся мысли.

Удивительно, что такой тонкий ценитель всего русского, как академик Дмитрий Лихачев, не почувствовал этой взаимосвязи тоски и приволья, представив их как

простую антитезу. «...Воля-вольная — это свобода, соединенная с простором, с ничем не прегражденным пространством. А понятие тоски, напротив, соединено с понятием тесноты, лишением человека пространства» [8]. Конечно, есть и тоска, связанная с теснотой, узами, заключением, но это скорее общечеловеческая мука несвободы, рабства. Та особая русская тоска, налетающая в дороге и знакомая всем, от ямщика до первого поэта, — есть дитя не тесноты, а именно приволья, ничем не прегражденного пространства. Это тоска не пленника, а странника.

Сама бескрайность этого мира рождает тянущую пустоту в сердце и вместе с ней — страшную силу размаха. И когда сочетаются они воедино: удаль и тоска, пустота, ищущая расширения, и пустота, не находящая заполнения, — то и получаются те богатырские дела, от которых тоска не только не унимается, но шире расходуется в сердце. Ибо каждый шаг такого богатыря есть «путь в тоске безбрежной» (Блок) — и все дальше развзает берега этой тоски. Каждый подвиг этой размашистой удалы состоит обычно в том, чтобы раздвинуть «стесняющие» пределы — не наполнить их, а пополнить раздвигающую их пустоту, от которой никому, и самим богатырям в первую очередь, не спастись. «Объятый тоскою могучей, Я рыщу на белом коне...» (А. Блок [9])

Чем привольнее конский бег, тем сильнее тоска в сердце всадника. Порывами своей молодецкой удалы, сокрушением всех преград и границ очарованный странник сам готовит себе место для будущей неутолимой тоски. «...Простор — краю нет; травы, буйство; ковыль белый, пушистый, как серебряное море, волнуется, и по ветерку запах несет... и степи, словно жизни тягостной, нигде конца не предвидится, и тут глубине тоски дна нет...» (Николай Лесков [10]). Та же самая связь простора и уныния более обобщенно выражена у Ключевского: «Жилья не видно на обширных пространствах, никакого звука не слышно кругом — и наблюдателем

овладевает жуткое чувство невозмутимого покоя, беспробудного сна и пустынности, одиночества, располагающее к беспредметному унылому раздумью без ясной, отчетливой мысли» [11].

Скорость — единственное, чем может утешиться душа в этих раздвигающихся пределах. Скорость ей дана как последняя возможность воплотиться, нагнать свою ускользающую границу, достичь желанного предела, где она могла бы остановиться, определить себя, для чего и вышла в этот свет. «И какой же русский не любит быстрой езды?», «...мелькают версты, кручи — останови!», блоковская степная кобылица вместе с гоголевскими вихрями-конями несется вскачь... Но пустота всегда ускользает быстрее, чем ее настигают, и, смыкаясь за спиной, словно бы смеется звуком стихающей, пропадающей погони.

Отсюда и демоническая природа той женственности, которая раскрывается в теле России, — как все дальше влекущий, душу изводящий простор, который никакому богатырю не наполнить собой. Так соединяются эти три мотива: простор, женственность и тоска — в стихотворении Блока «Россия» (1908). Долгая дорога; мгновенно мелькающий взор из-под платка; и глухая песня ямщика с ее осторожной тоской. Встречная незнакомка, «разбойная краса» — Россия всегда проносится мимо, ее не догнать, не остановить, тяга к ней безнадежная, гиблая, дорога к ней всегда заканчивается другой далью. Для богатыря-странника эта даль, с которой он навеки обвенчан, — неутолимый соблазн, сама блудница вавилонская, раздвигающая ноги на каждом российском распутье.

О, Русь моя! Жена моя! До боли
Нам ясен долгий путь!
...Наш путь в тоске безбрежной,
В твоей тоске, о, Русь! [12]

(1981)

1. *Пушкин А. С.* Евгений Онегин. Гл. 1, строфа XXXVIII.
2. *Пушкин А. С.* Зимняя дорога (1826).
3. *Пушкин А. С.* Евгений Онегин. Отрывки из путешествия Онегина.
4. См. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М.: Прогресс, 1987. Т. 4. С. 90–91; *Шанский Н. М., Иванов В. В., Шанская Т. В.* Краткий этимологический словарь русского языка. М.: Просвещение, 1975. С. 448.
5. *Платонов А.* Котлован // *Платонов А.* Чевенгур: Роман и повести. М.: Советский писатель, 1989. С. 378.
6. Там же. С. 474.
7. *Гоголь Н. В.* Мертвые души. Т. 1. Гл. 11.
8. *Лихачев Д. С.* Заметки о русском // *Лихачев Д. С.* Земля родная. М.: Просвещение, 1983. С. 51.
9. *Блок А.* Из цикла «На поле Куликовом» (1908).
10. *Лесков Н. С.* Очарованный странник // *Лесков Н. С.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Правда, 1981. Т. 3. С. 243.
11. *Ключевский В. О.* Курс русской истории (часть 1, лекция 4) // *Ключевский В. О.* Сочинения: В 8 т. М.: Политиздат, 1956. Т. 1. С. 70.
12. *Блок А.* «На поле Куликовом».

ПРОВИНЦИЯ

1.

Понятие «провинции» дошло до нас из Древнего Рима, где оно сложилось в рамках империального сознания. Провинциями назывались чужие земли, некогда независимые, имевшие свою столицу; но, завоеванные и присоединенные к империи, они получали в управители римского наместника, обретали политическое и культурное средоточие вне себя — в далеком городе, инородном начальстве [1]. Провинция находится как бы не в себе, она чужая не кому-то или чему-то, а себе самой, поскольку ее собственный центр изъят из нее и перенесен в какое-то другое пространство или время.

Возможна не только географическая, но и историческая провинциальность — когда та или иная эпоха борется как далекий подступ к другой, великой и самодостаточной. Эти сдвиги в провинциальность становятся предметом художественной игры в серии фотоофортв художника-концептуалиста Эдуарда Гороховского «Игра» [2]. На первой фотографии, словно бы извлеченной из дореволюционного альбома, представлена очень достойная чета — мужчина и женщина; взяв друг друга под руку, они образуют мир самодовлеющего покоя, семейной гармонии. Но в следующих фотографиях выявляется мнимость и какая-то жалкая притязательность

этого достоинства — оно оказывается откинутым в провинциальное прошлое на фоне более современного антуража: микрофонов, спортивного пьедестала, рекламы «Аэрофлота». Удивительно, однако, что и сам этот антураж, сочетаясь с благообразными ликами старины, тоже незаметно сдвигается во времени, удаляется, обнаруживает свою истощенность, неактуальность — словно бы, погрузившись вслед за фотографией в раствор времени, он быстро начинает желтеть, коробиться. Вдруг замечаешь по краям фотографий дырчатую кайму. Время действует обратно проявителю, разлагает, тускнит изображение и возвращает его в конце концов на пленку, с которой оно и было некогда снято. Пройдя ряд обратных метаморфоз, изображение оказывается между бесконечными рядами дырок, где оно, словно заминированное на подступах к настоящему, обнажает свою последнюю провинциальность — старомодную удаленность и заброшенность самого искусства (как мимезиса, подражания). На наших глазах оно свертывается в рулон и откатывается все дальше, скрываясь в архиве...

Итак, провинциальность — это способ устройства определенных структур, выносящих свой центр за собственные пределы. Этот центр находится неведомо где, за всякой видимой чертой — и в то же время где-то здесь, на земле, в той же самой субстанции, из которой образована структура. Если бы центр обретался в потусторонних мирах, в царстве чистого духа, это сразу бы лишило структуру провинциальности, потому что каждый ее элемент обрел бы возможность непосредственно, минуя все остальные, через собственную глубину сообщаться с Центром. Особенность провинциальности определяется именно тем, что ее средоточие лежит в той же горизонтальной плоскости, что вся остальная среда, — в том же пространственно-временном, тягучем и вязком континууме. И потому с этой заветной точкой нельзя общаться непосредственно, а лишь через все промежуточные звенья, в каждом из которых происходит растяжка

и удаление от центра почти в той же мере, что и приближение к нему. Любой элемент, сколько бы он ни приближался к центру, несет с собой собственную провинциальность, которой он окружен, границу которой не может перешагнуть.

Бывают системы с подвижными центрами, переходящими от элемента к элементу, так что почти любой из них, в каком-то отношении выступая центральным, в другом оказывается периферийным. Провинция — нечто отличное от *периферии*, которая всегда является чем-то относительным — относящимся к местоположению данного центра в данное время. Культурная периферия может быть одновременно экономическим центром, религиозный центр — политической периферией и т. д. Провинция — это периферия ко всему, соответствующая абсолютистским качествам центра. В любой структуре есть центры и периферии, но центры и провинции — лишь в структурах имперIALных, таких, как Древний Китай или Древний Рим.

При этом у структуры может быть еще специфический показатель — *глубина* провинциальности, который определяется тем, насколько далеко и бесповоротно вынесен центр за пределы структуры. Бывают структуры сплошь провинциальные, поскольку их ядро последовательно вынесено из каждой клетки и управляет ею как нечто принципиально внешнее и чуждое. В этом случае центр почти утрачивает свою географическую плотность и сжимается до точки централизованной воли, монаршего гнева и милости.

2.

В русской истории даже столица нередко превращалась в провинцию — поскольку государь переносил свой престол в специально созданный или минимальный по населенности центр. Так, Иван Грозный переносит свою резиденцию — «столицу» — из Москвы в Александров,

Петр I — еще дальше, на север — в Петербург, Павел — из Петербурга в Гатчину [3]. Русское самодержавие одержимо стремлением обосноваться вне собственной державы, чтобы держать ее при себе в качестве провинции, лишить центров самоуправления. В результате даже Москва, а затем и Петербург оказывались провинциями — по отношению к вечно ускользающей, трансцендентной императорской власти. Как только центр обрастал плотью, срастался с субстанцией народной жизни и становился хоть в малейшей степени самоуправляемым, — из него заново изымалось управленческое ядро и переносилось вовне, резко опровинциаливая весь покинутый, отторгнутый от столицы-престола мир.

Русские государи предпочитали управлять своим государством не как унаследованным, что понуждало бы их к соблюдению законов, а как завоеванным, что развязывало руки и возвышало личную власть. Завоевав татарское царство и превратив его в русскую провинцию, Иван Грозный завоевывает затем Москву, всю русскую землю как «земщину», символизируя ее чуждость тем, что вручает номинальное управление ею татарскому князю — касимовскому хану Симеону Бекбулатовичу. Россия постоянно становилась провинцией самой себя, отчуждалась и завоевывалась. По словам В. О. Ключевского, «история России есть история страны, которая колонизируется. Область колонизации в ней расширялась вместе с государственной ее территорией» [4].

Быть может, древняя раздробленность Руси на удельные княжества, обширность ее территорий и пестрота племен с самого начала задали модель такой колонизации, которая была обращена на русские же земли, т. е. действовала как самоколонизация. Княжества колонизовали друг друга и сами становились колониями Москвой. Собственным государям Россия представляла как нечто, подлежащее захвату, насильственно присоединяемое. Ею правили наместники — не урожденные тех областей, где они правили, а присланные извне, «иностранцы»,

«захватчики». Уроженец одной губернии правил в другой — правило, еще более ужесточенное в советские времена, когда не только административный начальник, но и простой солдат, минимальная единица власти, обязательно изымается из места происхождения и посылается на службу в другое место. Причем это наместничество распространялось не только на благоприобретенные, но и на исконно русские территории, предполагая тем самым провинциальность уже не римского и даже не китайского, а какого-то нового типа — не внешними слоями присоединяемую, а исходящую из глубинного ядра культуры, порождаемую ее собственной интенцией развития как самозавоевания.

В самом ядре российской культуры жила воля к тому, чтобы постоянно выделять и выбрасывать центр в некую противоположность себе, оставаясь до конца и по сути глубоко провинциальной. Тяготая и устремляясь к центру, тоскуя о нем и завидуя ему, она предпочитала все-таки иметь его вовне, а не внутри себя, — не осваивать, а жить в тягостной отчужденности от центра, в состоянии захолустья, заброшенном, неприобщенном.

Этот механизм извлечения ядер и образования полых оболочек, выхолощенных провинций исправно действовал не только в пространстве, но и во времени. Так, Московская Русь оказывается глухой исторической провинцией по отношению к петровской России, а дореволюционная, «царская» — по отношению к послереволюционной, «советской» [5]. Внутри этих больших эпох каждый период тоже оказывается незначущим, непрощенным захолустьем, как только что-то новое резким опрокидывающим рывком приходит ему на смену. В шестидесятые годы чувство неловкости, как нагрянувший в гости провинциальный родственник, вызывают пятидесятые, а в семидесятые годы уже принято с насмешкой и пожатием плеч отзываться о шестидесятых. Но и настоящее лишено собственного ядра — оно есть лишь пролог к светлому будущему, некий пригород гря-

дущего града. Где оно, то центральное время, существование в котором совпадает с движением и смыслом самой истории? В Россию такое время все никак не приходит.

3.

Провинциальность — особое, третье состояние мира, которое нельзя отождествлять ни с цивилизацией, ни с варварством. Варварство — сила периферии, невозделанная природа, противопоставляющая себя центру и несущая разрушение и освежение. Цивилизация — насаждаемая из центра и приобщающая к нему искусственность, умелость, умеренность, изощренность. Но провинция остается именно тем, что заполняет пространство между центром и периферией, оберегая их равновесие и вместе с тем разводя на дальнейшее расстояние. Крайности цивилизации и варварства сглаживаются провинцией, преобразуются в нечто среднее, промежуточное, снимающее резкую разность потенциалов.

В провинции вся цивилизация подернута налетом времени, выцвела и пожелтела, как на старинной фотографии. Все подгнило, перекошилось, клонится и оседает, подчиняясь тяготению и распаду; новейшие сооружения — и те выглядят недоделанными, невыделенными из тины аморфного существования. Время здесь развернуто в модусе прошедшего, мир выглядит старше себя самого, вещи рождаются на свет усталыми и морщинистыми.

Но и природа не выступает здесь в той мощи, чистоте, первозданности, которая сохранилась лишь в глухих деревнях или заповедниках, — она вся прорежена цивилизацией: мазутными пятнами, срубленными деревьями, ржавеющими рельсами... В самых «диких» углах можно встретить разбросанные стройматериалы, известку, проволоку, скопища глины и грязи на месте содранного растительного покрова. Провинция сама по себе не имеет ни городов, ни деревень, а только некую «жилую зону»,

«поселковую» общность, тяготеющую то больше к городскому, то к сельскому укладу, но в принципе определившуюся лишь отрицательно, как не-город и не-деревня. Поселок — это город минус цивилизация и деревня минус природа, т.е. сложение минусов. Цивилизация тут предстает «проросшей», а природа — «развороченной»: одно — обязательно с ущербом, идущим от другого. Цивилизация всей своей тяжестью повисает на природе, прилепляясь к ней то одним, то другим боком, и, лишенная опоры в себе, не дает и ей расцвести, распрямиться. Ничто не завершено в себе, но призвано вносить вклад / причинять ущерб близлежащей области.

Чуждость себе — структурное свойство провинции — действует и психологически. Чувство недостаточности и обделенности заставляет куда-то тянуться, что-то подзревать, тяготясь неполным своим осуществлением и тяготея к тому, что всякий раз оказывается не здесь, не на месте, а «там», в стороне, где тоже, конечно, ничего главного нет. При этом есть в провинциальности и своя сладость, истома — отсутствие напряженности, плавание в каком-то полусне, где встречаются обломки бывших вещей, блуждают души, не успевшие привязаться ни к какому пространству и времени. Провинция — это мир, который сильно встряхнули, чтобы все в нем перемешалось: опытная пробирка будущей социальной и культурной однородности, которую впоследствии и могут объявить *торжеством коммунизма*.

Нынешнее поколение в литературе [6] все сознательнее обращается к этой теме, трудной для дефиниций и дифференциаций, к этой сплошной клетчатке полуцивилизации-полуварварства. Раньше, в 1960—1970-е годы, у нас были писатели «горожане» и «деревенщики» — теперь это разделение кончается, потому что и город, и деревня отступают перед гораздо более мощной и объединяющей реальностью Провинции. Почти все чуткие писатели становятся «провинциалами», т. е. и город, и деревню пишут как провинцию: Владимир Маканин,

Анатолий Курчаткин, Александр Ерёменко, Олег Хлебников.... У последнего есть стихотворение «Праздник» — из двух строк:

Пахнет духами и нафталином.
Мальчик пескладный бежит с мандарином.

Вот она, точная формула провинции. Запах нафталина из шкафов вышльывает на улицу и смешивается с духами: дезинфекция пополам с парфюмерией. Во всем какая-то щемящая несообразность: праздник олицетворяется нескладным мальчиком, который бежит с мандарином, словно с развернутым знаменем, вытащив его из подарочного кулька. Семантика высокого вовсе не обыгрывается гротескно и контрастно с низким, а смешивается с ним до неразличимости в жалкой и умильной сценке.

До сих пор еще продолжают видеть нравственную остроту литературы в борьбе с мещанством — да где же оно, это насиженное, уплотненное, блюдущее свое место и свой обычай мещанство и обывательство? Провинциальность — это антимещанство: ничто не имеет своего места, все прислонено, привалено, пристегнуто к чему-то другому, невозможно в чем-то замкнуться, на что-то опереться. Мещанину, с его цепкой психологией обживания своего маленького уголка, здесь просто не за что зацепиться: провинция — самое радикальное устранение «буржуазности», какое только возможно. Обитателей этих мест точнее назвать не *обывателями*, а *небывателями*, существование которых почти ничем не засвидетельствовано, кроме пожелтелых фотографий в пыльных альбомах.

И в «Игре» Э. Гороховского выявлена эта антимещанская, призрачная сущность провинции. Склеить фотографии из бабушкиного альбома с рекламой аэрофлота — то же, что вынуть пронафталиненное платье и надушить абстрактными духами. В конечном счете все приметы XX века, нагло вторгшиеся в покой старинной

четы, обнаруживают такую же степень архивности, пожелтелости — и микрофоны, и аэродром. Вещи, вырванные из исторического контекста, указывают на разрыв, отделяющий провинциала и от прошлого века, и от нынешнего. Он лишь номинальный наследник и номинальный современник, условно нанесенный на координаты времен, чтобы снять всякий вопрос об исторической подлинности.

Смысл провинциального бытия, затерянный в этих эклектических сочетаниях, сдвинутый «туда» и «тогда», становится предметом сокровенного знания. На этом эмпирическом материале кто-то, прошедший все ступени посвящения, построит когда-нибудь общую теорию призраков.

(1978—1983)

1. Латинское «provincia» — воеводская область с римским наместником во главе — обычно относилось к Южной Галлии, Малой Азии, Северной Африке (области бывшего Карфагена).
2. Эдуард Гороховский (род. 1929) — художник, работающий в области живописи, графики, книжной иллюстрации, участник многих российских и зарубежных выставок (Бернский музей, 1988; галерея «Фелис Кайнд», Нью-Йорк, 1989; Музей современного искусства, Вена, 1989). Художественное направление: фотореализм, гиперреализм, концептуализм, соц-арт. Многие работы выполнены на стыке живописи и фотографии.
3. В этом и следующем абзацах использованы некоторые идеи Владимира Шарова, писателя и историка, изложенные им в романе «След в след. Хрошика одного рода».
4. *Ключевский В. О.* Курс русской истории. Ч. 1, лекция 2. Цит. изд. Т. 1. С. 31.
5. Точно также с новых «перестроечных» позиций весь предыдущий советский уклад оказывается глубоко про-

винциальным, отброшенным в сторону от магистральных путей истории, и ставится задача — выйти из захолустья, приобщиться к цивилизации, занять свое место в мировом сообществе, поднять уровень жизни до мировых стандартов и т. п. (1988).

6. Написано в 1978 году.

БЕРЕЗА и МЕДВЕДЬ

Береза — растительный тотем России — светлейшее из деревьев: так же белоствольна, как Москва белокаменна. Ей пристало расти на равнине, продуваемой ветром и просквоженной светом. И по корневому смыслу слова береза — то, что брезжит, как бы не полностью вызревая в твердую древесность, но отблеском, рассеянным сияньем являясь взору — блуждающее, призрачное порождение земли. Прочие деревья темны, коричневы стволами, воспроизводя цвет родимого основания и почвы, они — как бы продолжения своих корней, до верхушек принявшие землистый цвет. Само обозначение «коричневый» — от «коры»; береза, напротив, — свет, не покрытый грубой корой вещества.

Не веря обманчивому миру,
Под грубою корою вещества
Я осязал петлешую порфиру
И узнавал сиянье божества...
(Владимир Соловьев. «Три свидания»)

Вот с каким мистическим прозрением в световую сущность природы можно сравнить видение березы... Едва восставая из земли, она сразу окрашивается в белое;

в противоположность савану, облекающему мертвых для схоронения в землю, она как будто знаменует воскресение, исхождение солнца из могильной тьмы.

Свет из тьмы. Над черной глыбой
 Вознестися не могли бы
 Лики роз твоих,
 Если б в сумрачное лоно
 Не впивался погруженный
 Темный корень их.
 (Он же. «Мы сошлись с тобой недаром...»)

Владимир Соловьев вспоминает здесь розу, исконно иранский, перешедший затем в античную и всю европейскую культуру растительный символ солнца. В России солнце означается иным, менее жгучим и сладострастным, более бледным и рассеянным светом. Береза — это русская мистика белизны, неяркой, крапчатой, как бы чуть замутненной и застенчивой, как солнце в крапинках облаков: занавешенное фатой, стыдливо убранное, заневестившееся солнце — дева, а не жена, береза, а не роза.

Это дерево, источающее свет, так же любимо в России, как свет земли и свет металла — снег и серебро. Всеми оттенками своего звучания «береза» переливается с «серебром» [1] — едва ли не более драгоценным для народной поэзии, чем золото, если судить по числу образов, эпитетов. Золото ближе к розе, пылающему огню, серебро — к березе, рассеянному свету. И листвою своей береза легка, дрожлива, светло-мерцательна, как будто погружена в раствор серебристой амальгамы с ее зеркальным эффектом. По бликам на березе можно наблюдать даже колыханье солнца в воде — отраженье отраженья: так чувствительна ее световая поверхность. И недаром березы почти не растут чащами — чаще рощами. Чащи — еловые, сосновые, сумрачные, там и в полдень — вечер, а среди берез день дольше застывает, чем в округе. Березы стоят ровно и прямо, не застилая,

но пропуская небесный свет и, как снег, его отражая и умножая. Будто там в вышине плещутся мириады крохотных зеркалец.

Итак, земная чернь, испутившая сиянье. То виденье света, брезжущего сквозь кору вещества, которое пронесено Вл. Соловьевым через всю его поэзию и философию как идея Вечной Женственности, освещенности материальной ночи — это брезжущее виденье дано в березе. И она-то как раз является традиционным для обрядового и песенного фольклора образом женского начала, продолженным и в литературе (Фет, Бунин, Есенин... [2]).

Но суть не только в этом застенчивом свете. В березе есть сочетание той прямоты (ствола) и опущенности (кроны), которое создает слитный образ строгости и смиренности, гордого сердца и потупленной головы, характерный для осанки и духовного сложения россиянки. «Я потупленную голову, сердце гневное ношу!..» — говорит Матрена Тимофеевна у Некрасова [3].

Невероятная прямота взлета, стройность стана — и задумчивый, скорбный наклон головы, как у Аленушки на картине Васнецова. Российская статья — все-таки не ива, дерево, рассыпавшееся в куст, — это скорее китайский символ: и потому, что склонилась над быстротечностью вод, и потому, что лишена формы ствола, падает не поднявшись, над обрывом вниз стелется. Это дальневосточная идея — быть горизонтальным земле, стелиться по ней, распластываясь и расползаясь (Лао-цзы [4]). Русскому сердцу дорого паденье — с высоты, смирение гордого сердца, вознесение над землей — но склонение перед небом. Это соединенье «крутизны» и «кручины» нагляднее всего в березе, в соотношении ее прямого стана и склоненной кроны.

Да и многое еще видится в ней как воплощенная идея: и сладка береза соком своим, и плачет им горюче, и горит легко, вспыхивая в огне, как страстная, порывистая душа, знакомая нам по гордо-смирненным образам рус-

ской литературы (Татьяна, Катерина, Соня, Настасья, Наташа, Катюша...).

Именно растительность живее всего символизирует женское начало в народе, тогда как мужское начало выражено животными символами. Это и понятно: растение выходит из почвы, из вековой основы, и неизбежно в ней укоренено — идея постоянства, верности, неиссякаемой длительности. Зверь, напротив, рыщет по земле, в отрыве от всякой привязи, — свободный житель пространства и неутомимый его буров. Что дереву корень, то зверю — пасть, и не тянет готовое, а голодный, устремляется к вечно ускользающей добыче.

Почему же из всех зверей именно медведь искони и доныне является национальным русским тотемом — вплоть до московской Олимпиады, представившей его, дабы привлечь и обольстить приезжих, в виде добродушного, улыбочивого медвежонка?

В медведе поражает прежде всего плотская массивность и нерасчлененность. Лапы его малы в сравнении с размерами тела, хвост куцый, шея почти отсутствует — сплошной косматый комок. Лев, тигр, прочие крупные хищники, хоть и не меньше и не слабее медведя, но кажутся хрупче, изящнее его: лапы выделанные, резные, точеные; голова вылеплена великолепно, массивно-каменна, как у льва, или пружинно-эластична, как у тигра.

Медведь — как бы сама земля в ее сплошности, округлости, нерасчлененности. И цветом он — в землю, в бурость ее; а косматостью своей — в растительный ее покров. Если для всего тела земли искать сжатого живого подобия, то лучше медведя не вообразишь. Это, пожалуй, самое хтоническое, землеродное из всех существ, бродящих по лицу земли — глубже всего вдается в ее плоть. И то, что почти на полгода бурый медведь зарывается в свою берлогу, предаваясь зимней спячке, наглядно свидетельствует о его нутряной приобщенности к недрам земли. Он словно бы не отлепился от нее, не родился

еще окончательно и, как детеныш, ищет возвращения в чрево матери, жаждет тесного пеленанья и утробного сна.

Величайший парадокс состоит в том, что если береза, растительной тканью своей прикрепленная к земле, из нее брезжит, рождается в свете, то медведь, существо надземное и свободное, любит в землю залегать, подобно зерну, прорастающему с приходом весны. Медведь подчинен круговращению времен года, он самое «сезонное» из всех животных, и это обнажает его дремучую природу, сходство с чащей и лесом. Он — растение среди животных. Это сказывается и в лени его, и в самой силе, имеющей как бы характер прорастания — неподвижной, неповоротливой, дремотной, напиральной и подламывающей, но не расчлняющей, не пронзающей (как у льва или тигра). Медведь — ком, глыба, круча: все земляные уподобления. И подобно растению, он восходит, колосится весной и летом, а к зиме залегает, словно семя, в свою ямку-берлогу, чтобы в сладкой анестезии пережить морозы и с весенним теплом снова взойти — позже первых цветов, где-то между подснежником и ландышем.

Много можно было бы найти символических соответствий, каждое из которых, вроде бы, ничего не объясняет, но все вместе... Исконная крепость русского человека земле — и эта медвежья повадка залегания в землю. Печь, на которой греются во сне всю долгую зиму, — и дремучий уют медвежьей берлоги, с ее теснотой-теплотой, косматостью-пуховиками. Печной обряд русской лени — и стремление к даровому лакомству, воровские замашки: похитить плоды чужого труженичества. Медведь — тот, кто «мед ест», питается от пчелиных трудов. Сонливость — и силища. Лежебока, сладкоежка — хозяин леса. Глыба, с ревом от земли оторвавшаяся и на ней ярящаяся, но время от времени западающая опять в начальную ложбинку. Почвенность как врожденная тяга земнородного существа.

Весь парадокс национального характера — в этой перевернутости женских и мужских, растительных и

животных начал. Женское светло и, почти не чуя земли, не стесняясь корой, изначально, от самого корня, светится, лучится, в солнце облечено (вспомним: «жена, облеченная в солнце» [5]). Мужское, чему надлежит, от земли открепясь, жить движеньем и светом, — користо, буро, космато, в землю обратно растет, в чрево ее для сна и забвения стремится, лакомится половой пылью растений и весь растительный цикл с почвой переживает.

Растительный способ существования на этой земле ближе к небесному, чем животный. Быть может, и назначение этой земли — быть и брезжить в вечной непроявленности, в длительности как таковой; а разнузданный порыв животной воли тотчас вызывает обратные силы оцепенения и залегания. Растительное начало в России одухотворено светом и прямою вознесения, тогда как животное отягощено дремучей ленью растения. Вот загадка, опрокидывающая эволюционную лестницу жизненных форм.

(1980)

1. «Берез» — «сереб» — почти палиндром.
2. Подробно о поэтической семантике березы см.: *Элштейн М. Н.* Природа, мир, тайник вселенной...: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. С. 57—62.
3. *Некрасов Н. А.* Кому на Руси жить хорошо. Часть «Крестьянка», гл. 5 «Волчица».
4. «Человек, обладающий высшей добродетелью, так же, как и вода, должен селиться ближе к земле... <...> Великому полагается быть внизу». *Лао-цзы.* Дао Дэ Дзин. В кн.: Древнекитайская философия. Собрание текстов: В 2 т. М.: Мысль, 1972. Т. 1. С. 117, 133.
5. Откровение св. Иоанна Богослова, 12:1.

ФУТБОЛ и ХОККЕИ

Один из проклятых вопросов советского времени: почему хоккей, а не футбол? Страсть к футболу в народе безмерна, но постигают нас в нем одни разочарования — если иметь в виду мировые первенства, а не междоусобные внутрисоюзные баталии, которыми никогда не утолится до конца гордое народное сердце. По вложенным надеждам и сбережениям давно и не один раз быть бы нам мировыми чемпионами; но футбол все время обманывает своих поклонников, словно красавица-южанка, легко ускользающая от неповоротливых северных увальней. Зато удача в хоккее всегда с нами, как верная и скромная жена.

Мне кажется, что футбол мы любим совершенно иначе, чем хоккей, — более трепетной, уязвленной и терпкой любовью. Хоккей мы полюбили из благодарности за то, что быстро и даже неожиданно для себя достигли в нем успехов — полюбили в ответ на расположение к нам хоккейной фортуны. Футбол же остается прекрасным и недостижимым, как первая любовь, как сны и надежды юности. Не сказывается ли в нашей всенародной любви к футболу та, еще пушкинско-лермонтовская мечта по югу, которая объединяет всех северян, даже немца Гете и англичанина Байрона? Не есть ли тяга к футболу —

массовый, демократический вариант этого романтического томления? Ты знаешь край, где зреют лимоны, где небо не тускнеет, где цветет миндаль? [1] — и где люди парят над блаженными, вечнозелеными эдемскими лугами, легко перебрасывая друг другу круглый, как плод с древа жизни, мяч?

А счастье катится, как обруч золотой,
Чужую волю исполняя,
И ты гоняешься за легкою весной,
Ладоною воздух рассекая [2].

Так могут быть продолжены мотивы Гете и Мандельштама нашей современной, несентиментальной, но глубоко тоскующей жизнью.

И ведь откуда приходят к нам лучшие футбольные достижения? Из Киева и Тбилиси — южных и западных пределов страны. Тбилисское и киевское «Динамо» — это напоминание о том, какой в буквальном смысле *динамичной* могла бы стать наша жизнь, пойдя она по историческим следам Киевской Руси или по географическим следам наших кавказских завоеваний, перенесись столица поближе к Черному морю или к Западной Европе. Не пришлось бы тогда хмурым и озабоченным поклонникам московского «Спартака» и ЦСКА проводить скучные зимы в долгом предвкушении коротких летних месяцев — предвкушении, которое, как всегда, будет обмануто, потому что мяч улыбается югу, мяч похож на Солнце, а шайба — на Луну. Если от этих спортивных предметов исходит для болельщиков некий символический смысл и сиянье, то от мяча исходит свет полуденный, солнечный, а от шайбы — северный, лунный, ночной.

Урок сравнения футбола с хоккеем состоит, в частности, в том, что от своей судьбы не уйдешь. Хотелось бы нам побеждать в футболе, но дано побеждать только в хоккее. Победителей не судят — не судят и своих

побед. Но горько, горько — любить лишь за то, что любят тебя, горько от несвершенности своей первой, нерасчетливой любви, что навсегда вошла в сердце — но пришла не по судьбе!

И заметим, что судьбы наши в хоккее точно соответствуют всему державному укладу нашей жизни. Как неоспорим наш приоритет в мировом хоккее, точно так же неоспорим приоритет одной команды — конечно же, армейской — внутри страны. Все хоккейные первенства несут на себе печать единоначалия — в мире победит СССР, в СССР победит ЦСКА. В хоккее мы достигли полного централизма, который всегда сопутствует нашим успехам в труде и боях. Как есть Большой театр в балете, Станиславский — в театре, Горький — в прозе, Маяковский — в поэзии, Шостакович — в музыке (сравниваем не дарования, но степень концентрации и представительности) — так есть ЦСКА в хоккее. Возможно, что именно благодаря этой монархичности, или однопартийности советского хоккея, он достиг победы на мировой арене. Централизм у нас — принцип всякой победоносной организации.

А в футболе наши силы вместе не сведены, разбросаны по разным городам и командам с южной щедростью и пестротой. Южный импульсивный характер футбола трудней поддается централизации, тут нужны иные, мало нам известные принципы вольной ассоциации. Оттого-то, конечно, и гораздо интереснее нам воспринимать внутренний футбол, чем хоккей, с его заведомо предрешенной победой Центрального спортивного клуба армии. ...То «Спартак», то «Динамо», то «Торпедо», а то вдруг и «Пахтакор» или «Черноморец». В футболе соревнуются команды с разными манерами, игра остается игрой — с непредсказуемым исходом. Безусловно и навсегда сильнейших нет.

Но именно этот повышенный интерес к внутренним играм оборачивается разочарованиями на международных полях. Наибольший ажиотаж сопровождается наи-

меньшим удовлетворением, потому что дух игры по существу чужд духу победы и власти. Мы любим футбол еще и как свою несостоявшуюся «демократию», и этот опыт наперед учит нас: если бы в нашей внутренней жизни все было бы разнообразнее и пестрее, на международной арене мы терпели бы провал за провалом. Каждый побеждает только так, как он рожден побеждать.

Далеко не случайно, что в хоккее у нас первенствует армейская команда — ведь сама суть хоккея оруженосна. Недаром говорят: хоккейные *рыцари*, хоккейные *доспехи*. О футболе так не скажешь — игра эта более доверчива и открыта, в ней выступает безоружный человек, оснащенный только тем, что дала ему природа. В хоккее: голова облечена в шлем, тело (у вратаря) в кольчугу, на ногах — острые лезвия, в руках — загнутая палка. Перед нами — современный рыцарь; и то, что успехов он достигает на ледовом поле — тоже напророчено нам историей. Лед — стихия скольжения, неустойчивости, символ революционного сдвига и колебания. «Под снежком — ледок. Скользко, тяжело, Всякий ходок Скользит — ах, бедняжка!» (поэма Блока «Двенадцать») — так начиналась революция, так она осиливала мятежников Кронштадта на льду Финского залива, и тот же боевой дух продолжает витать на наших ледовых полях.

Кто же лучше выстоит в этом мире, скользком, как каток? Нет более свойского со льдом человека, чем русский, и повелось это не с гололедных октябрьских лет, а гораздо раньше, с Александра Невского. Вот архетип и предвестие теперешних ледовых побед. От Александра Невского идет дальнейший опыт зимних военных кампаний с Наполеоном и Гитлером, — от него же идет и более скромный, непритязательный, но по-своему пророческий успех наших хоккеистов. Всех этих немцев, привыкших тупо упираться в землю и намертво осиливать на ней врага, — мы пересилили, поставив их на родной наш скользкий покров. Их *почвенному* мы противопоставили свое *ледовое*, и победили в том мире, где нет

уже никаких опор, где нога отталкивается не от «данной точки», «предмета», как любят выражаться немцы, а от самого движения, где движение растет из утраты основы и немецкая диалектика превращена в ликующую, опьяняющую скользкость и относительность. Орден Александра Невского — как торжественно и по праву засиял бы он на груди тех, кто в наши дни отстаивает славу отечества в ледовых побоищах!

Мудрый и угрюмый хранитель России Константин Победоносцев так выразился в разговоре с философом Дмитрием Мережковским: «Да знаете ли вы, что такое Россия? Ледяная пустыня, а по ней ходит лихой человек» [3]. Вот хоккеисты — это и есть «лихие люди» России, истинные хозяева ее ледяной пустыни.

(1982)

1. Песня Миньоны из романа Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера».
2. Из стихотворения Осипа Манделъштама «Я в хоро-вод теней, топтавших нежный луг...»
3. *Гиппиус* Э. Дмитрий Мережковский. Париж, 1951. С. 113.

ПЛЯЖ и БЕРЕГ

«Пляж» и «берег» — почти что синонимы, обозначают полосу суши, прилегающую к воде. Но какие разные смыслы!

В слове «берег» слышится нечто суровое, напряженное, романтически приподнятое: устремленность в даль, близость иной стихии — и недоступность ее, манящий простор, открытый с последней черты, за которую нелегко или невозможно переступить [1].

«На берегу пустынных волн стоял он, дум великих полн, и вдаль глядел» («Медный всадник»). «Моей души предел желанный! Как часто по брегам твоим бродил я, тихий и туманный, заветным умыслом томим!» (К морю»). Безошибочная интуиция Пушкина подсказывает: на берегу — место законодателя или мятежника.

Именно здесь, на границе воды и суши, и рождается порыв к безграничному, «великая дума» и «заветный умсел», простирающийся за земные пределы. Берег взывает к бодрости духа и тела. На берегу стоят или по берегу ходят — тут видится фигура стража, берегущего границу стихий, или нарушителя, замыслившего ее преодоление. Человек на берегу тревожен или опасен — как на пороге. Все здесь — настороженность или порыв, ощущение

угрозы или соблазна, исходящее от запретного и за пределами.

По библейскому преданию о сотворении мира, на второй день «нижние», т. е. морские воды были отделены от неба, на третий день — от земли.

Так образовались горизонт и берег — два раздела между стихиями, обозначившие символическую грань между «здесь» и «там», — жизнью плотской, как земля, душевной, как вода, и духовной, как воздух. Вступая на берег, словно бы равняешься с горизонтом, распаивается простор, и все бескрайнее, «потустороннее», что заложено в человеке, сразу оживает в нем: мысли о будущем и вечном, о подвигах и славе, о смерти и бессмертии...

Другим предстает это же место под названием «пляж». Линия берега расплывается в полосу, на которой возникает своя особая, оседлая жизнь. Берег — граница бытия, пляж — быт самой границы. Вдруг выясняется, что даже самые идеальные линии имеют в реальности свою ширину, что нет на свете такой точки, которая не имела бы хоть маленького размера, и такой черты, которая на поверку не обернулась бы плоскостью, годной для обитания хотя бы микроскопических существ. В метафизическом плане, на конструкторском чертеже Вселенной, берег — строгая линия, а в подробном, эмпирическом масштабе человеческой жизни — это размытая полоса, пляж, буквально — «промежуток», на котором удобно разместиться и распластаться. Пляж — это берег, приспособленный под зону обитания, лишенный идеальной рассекающей остроты и освоенный в отлогой плавности-тупости своего конкретного земного воплощения.

На берегу человек, как правило, держится прямо, ощущая рядом присутствие Кого-то высшего, перед Кем и сам вытягивается, будто слыша неявный призыв к себе и повеление. На пляже, где все подчинено горизонтали, эта упругая выправка уступает место рассеянному покою, ленивому млению. На берегу стоят — на пляже

лежат, и трудно перепутать эти состояния — словесно и зримо. Как лежать на берегу, если он — натянутая струна, отточенное лезвие? — тут лишь выпрямиться и устремиться. И как стоять на пляже, если ноги вязнут в сухой пучине, если расплывается, подобно мелководью, галечная или песчаная зыбь?

И в душе — то же лежбище. Ни дальнего умысла, ни переполняющей думы — дремотная отягощенность, обреченность покою, и сыпучесть мыслей, так же утекающих, не собираясь воедино, как песок между пальцами. Перебираешь одно, другое, не в силах на чем-то остановиться, связать — нет клеящего вещества в душе, все высушено и мириадами сухих песчинок рассыпается врозь. И время здесь не бежит и не стоит, а как бы сыплется — песочные часы могли бы не условно, а наглядно обнаружить его томную суть. На пляже нет дела, толкающего время вперед, и нет скуки, когда время отчаянно замирает, — но есть ровное струение, некий покой самого движения, столь плавного, беспорывного и качественно однообразного, что оно по чувству напоминает движение песчаных масс: вот одна минута сползла, а вот другая, сходные, как песчинка с песчинкой... И незаметно дав оползень, рассыпалась целая горка минут: час, день.

Самое простое и естественное на пляже, в чем человек находит подобающий контакт со средой, — это перебирать камешки или пересыпать пальцами песок. Множественность отдельных, не связанных, не склеенных частиц вещества — вот причина и возможность для перебора.

Однако в сущности, и все другие занятия на пляже и вокруг него восходят к тому же первообразу: пересыпанию песка.

Часто, например, вместо камешков перебирают в руках карты, тасуя их, раздавая, меняясь ими в игре — одном из надежных способов пляжного времяпрепровождения.

Или перелистывают страницы книги — не столько читают, вонзаясь вглубь, в клубок развивающейся идеи или сюжета, сколько именно перебирают взглядом, как отдельные клочки, каждого из которых хватает ровно настолько, чтобы занять минуту, живущую в отрыве от следующей.

Точно так же перебирают руками волейбольный мяч, перебирают взглядами человеческую наготу — мелькание лиц и тел, будто бы слегка отделившихся от самих людей и образовавших расколотую, произвольно подобранную мозаику. Идешь по курортному городу, в соседстве огромного скопления песка, и перебираешь человеческий песок — мужчины, женщины, витрины, афиши.

Песок во всем — во взглядах, движениях, отношениях, ухаживаниях — рассыпающийся множеством заменимых частиц.

Откуда эта демонически обольстительная природа песка как бесконечного счетного множества, в котором выделима и отъединима всякая единичка, образуя с другими чисто количественную сумму, насквозь дробную, разложимую?

Да может ли быть иначе — на границе между стихиями? Сама сущность песка есть бесконечная делимость, потому что здесь, на пляже, граница вездесуща, пробегает от песчинки до песчинки, дробя каждый миллиметр пространства. Плоскостным человеческим освоением берег превращен в пляж, зато каждая частица пляжа превращена в берег, где суша кончается, отваливается сама от себя. Секущая грань прошла по каждой песчинке, принадлежащей отчасти суше, отчасти воде — поскольку каждая песчинка водой извлечена, обкатана, отгранена от суши. Свою долю берет и солнце, так же выжигающее жидкие связи вещества, как море размывает твердые. Здесь, на границе трех стихий, делят они на части свою добычу: все растворимое достается воде, все испаряемое — небу, и только оставшееся сухое кроше-

во — земле. Песок бесконечно делим, потому что он поделен; он есть вещество границы, мириады граней, оказавшихся там, где одна граница, широко растянувшись в пространстве, разбила вдребезги само пространство, уступила — чтобы победить.

То же самое происходит и с людьми.

Мы опрокинули берег, отвесно секущий землю, в плоскость самой земли, превратили его в пляж, распластались по его ширине — но присутствие берега осталось в нас тысячью рассечений, разрывов — на рассеянные минуты, разбросанные мысли, бессвязные слова, скользкие взгляды, мимолетные знакомства. Сухая труха, скрипучая россыпь жизни. Вобрав пляж своим существом, мы горсткой песка рассыпались на куче песка. Мы растянули границу в эмпирическую ширину, а она — с неизбежностью метафизического возмездия — рассекла нас на столько частиц, во сколько раз мы ее растянули.

То, что на пляже все подлежит перебору, вытекает из самой его оздоровляющей природы и предназначения. Ведь выгода пляжа для отдыхающих именно в том, что все стихии подручно, подножно, наочно стеклись сюда на благо человеку, поочередно освежая его тело прохладной водой, опаяя чистым огнем и обласкивая рассыпчатым песком. Здесь даны все те же природные составляющие: земля, море и небо. Но если берег ставит между ними разделяющее «или-или», то пляж — совмещающее «и... и». Граница при этом не преступается, а просто раздвигается, становясь местом отдыха и удовольствия. Достаточно лишь узость выбора превратить в широту перебора, «или» берега в «и» пляжа.

Такова физическая явь этических проблем. Тело укрепляется этой чередой природных воздействий, круговращением стихий — но дух расслабляется, и нет человека, более податливого малейшим веяниям, внутренне размягченного, нестойкого, чем лежащий на пляже. И наоборот, как закаляется дух, глядя с берега в бушующий

простор, испытывая неприступность своей высоты — для иступленных волн, и неприступность простора — для своих порывов.

Опытом границы живет и крепится душа. Она собирается воедино именно тогда, когда разделяет. Собирая же, она делится сама на величину собранного. В опыте непреступаемости и в опыте преступления, в соблюдении и нарушении запрета, но так или иначе — в заостренном переживании его, праведном или греховном, обретает высоту душа — высоту стояния или падения. Но как соблазнительно — просто лечь, найти и расширить для себя промежутки, понемногу касаясь всего, что сталкивалось и разбивалось друг о друга. Черту между добром и злом — не соблюсти в ее сухой и резкой узости, но и не нарушить размашистым и отрывистым шагом, но — раздвинуть до полосы, на которой удобно для себя, нестеснительно для других распластаться. На ничейной полосе, пользуясь благами граничащих сторон, но отвергая их односторонние неудобства.

Выгодой такого третьего пути: не по сторонам от границы и не через нее, а по ней самой, в тесноте прохода, точнее, отлогости, предполагающей не хождение, а лежание, — эту выгоду давно уже осознало человечество. Сколько берегов уже превращены в пляжи! Не случайно ведь сюда, на последнюю черту земли, устремляется жаждающая отдыха и удовольствий человеческая масса, облепляя изгибы берегов, как будто в этих сокровенных складках между суши и морем таится вся сладость и лакомость бытия. Но складки уже давно развернуты, разглажены, превращены в удобные площадки, обозримую и досягаемую поверхность — и на ней-то кипит самая бурная жизнь мира сего. По плотности населения пляжи превышают самые густонаселенные места в мире, тут теснота прилегающих тел почти равняется площади самой обжитой суши, тут достигнут предел, где человеческая плоть становится как бы новой оболочкой самой земли, ее верхним геологическим слоем.

Не в это ли будущее устремляется человечество — с тою же скоростью, с какой оно летом устремляется на пляжи, обретая здесь свой утраченный рай?

Не в этом ли идеальном пространстве — мечта всех утопий и необратимая тенденция самого времени: переселяться туда, где человек воистину становится средоточием вселенной, где стихии плещутся у его ног, покорные, любящие и во благо ему готовые к взаимному примирению?

Не это ли превращение всей земли в нескончаемый пляж — предельная гуманистическая задача самообожествленного человечества?

И только опыт мления на реальном, пока еще узком пляже подсказывает — почти что шепотком *подпольного человека*: не стерпит душа, не доживет. В этом всеигралоу стихий настолько уже все есть, что не остается ничего другого — а только им, Другим, неприкасаемым, и жива душа.

Встать с песка, подойти к кромке моря... Одинокое стояние на берегу. Но пляж надвигается сзади россыпью песка, взглядов, огней, и тонкая линия берега, поглощаясь им, ускользает все дальше и дальше... сливаясь наконец с линией горизонта.

Граница с небом! Уж ее-то не раздвинуть, не заселить, она утончается до исчезновения и все же не исчезает, линия «или», неизмеримая в ширину. Неужели какому-нибудь магу, йогу, экстрасенсу, переселенцу астральных тел и эфирных полей удастся и эту последнюю черту превратить в приятное лежбище, чтобы на пятки прохладно набегали волны вечности, а пальцы лениво перебирали песок времени? Чтобы можно было удобно разместиться между *там* и *здесь*, и тот переход, который одолевается только мгновенным смертным броском, распростерся в площадку для сгрудившихся полутел-полупризраков, загорающих под адским огнем и щурящихся на райский свет? Берег иной жизни освоить в метафизический пляж и расстелиться по нему властелином горизонтали?

Остается последняя надежда. Даже уравнив и обжив все берега, человечество не дойдет до последней, раньше и тверже проведенной черты. До границы между светом и тьмою (день первый). До границы между верхними и нижними водами, между морем и небом (день второй). Душа, все новыми плоскостями теснимая к краю, все равно останется стоять на краю. Исчезает берег — остается горизонт.

(1983)

1. Само слово «берег» этимологически родственно индоевропейским корням со значением «гора», «высота» (например, немецкое «Berg» — гора). Слово «пляж» заимствовано в XX веке из французского языка и восходит к латинскому «plaga» — «область, зона».

Лишний мир

Проблема мусора лежит в центре любой цивилизации, ибо сама по себе цивилизация есть не что иное, как способ обработки и удаления мусора. Различие западной и нашей цивилизаций состоит не столько в количестве мусора, сколько в его качестве. Хотя наша жизнь и представляется сплошь захлавленной, в западной цивилизации мусора едва ли не больше. Там сама цивилизация древнее и материально производительнее — следовательно, она и воздвигнута на горе мусора, гораздо выше нашей. Скажем, в Америке на среднестатистического гражданина приходится по два килограмма мусора в день. Но это по преимуществу «сухой» мусор неорганического происхождения: всяческие коробки, пакеты, обертки, а также газеты, рекламы и прочие печатные материалы. Это мусор, заведомо сделанный в качестве мусора и предназначенный для выброса или для вторичной переработки. Тут сама функция отхода индустриализована — мусора как бы и нет, потому что он тоже фабричное изделие.

Напротив, наш мусор — преимущественно органического происхождения, жидкий, влажный. Это всевозможные очистки, обрезки, сгнившие части продукта. Если на Западе мусор облекает продукт, как его оболочка, тара, способствующая его сохранению, то у нас мусор

естественным путем возникает изнутри продукта, из его внутреннего распада и гниения, причем часто именно из-за внешней незащищенности. Наш мусор — не столько «отход», возникающий после потребления, сколько «недоприход», предшествующий потреблению. Капуста, картошка и прочие «массовые» овощи, составляющие основу российской диеты, доходят до нас уже в полумусорном состоянии, т. е. заранее принадлежат своей существенной частью ведру и помойке. Виднее всего это не в квартире, куда приносится лучшее (купленное) и не в магазине, куда доставляется не худшее (уцелевшее), а на базе, которая фактически превращается в «мать-сыру землю» — место гниения и захоронения продуктов. Западные отходы лучше кремируются, поддаются огню; наши, по традиции, удобряют ту влажную почву, из которой взошли.

Такой «живорожденный» мусор — гниль, преобладающая над сухими отходами, — есть неотпускающая власть земли над всем нашим укладом: она любит заглатывать своих детей, не успев их по-настоящему выродить. Если даже животная природа порой поддается такому искушению (кошка, «зализывающая-заглатывающая» своих котят), то растительная оказывается еще более самообращенной и регрессивной. Как ни странно, именно «земляные» цивилизации хуже умеют обращаться с порождениями земли, чем «городские», промышленные. Ибо власть земли в том и состоит, что она не дает своим порождениям обрести самостоятельное существование в отрыве от себя — и корневой тягой заглатывает их обратно. Наша сырь и гниль — подневольная, почти ритуальная жертва и приношение матушке-земле, тогда как «антипочвенные» цивилизации воздают другому божеству — солнцу, предавая кремации свои «упокоившиеся» вещи. Различие «гнили» и «пыли» как двух разновидностей мусора в том и состоит, что гниль засасывается обратно землей, а пыль отпускается на воздушную волю.

Недаром овощехранилища, вообще хранилища всего живого, называются у нас «базами» — они «ниже всего», в основе основ, ближе всего к земле. Естественно, что основное их содержание и уходит обратно в землю. Кстати, «база» как хранилище овощей — это и будет то, что мы сделали с «базисом» и над чем возвышается наша «надстройка», — образ основы, которая втоптана сама в себя и в себе захоронена. Земля незримо витает над всеми нашими пиршествами как призрак могилы и захоронения, проникая вглубь поглощаемых яств. Земля ревнует добычу нашего рта — к своей ненасытной утробе.

И кидая в мусорное ведро сгнившую еще до потребления провизию, мы совершаем невольный ритуал землечтения, мы отдаем ей то, что не успели отобрать. В древней Иудее лучшей жертвой почитался непорочный молодой ягненок, ибо он возносился Всевышнему. Наша жертва — изначально порченная, ибо сама порча и есть предназначенность к жертве, коль скоро речь идет о нижайшем из божеств [1].

(1982)

1. Двадцать лет спустя, после радикальных, даже революционных социо-экономических и политических перемен, с мусором в России все остается по-прежнему. Вот данные по Москве за 2002 год: «Эксперты Академии коммунального хозяйства им. Памфилова утверждают: в этом году столица «произведет» более 12 млн тонн отходов. Естественно, их надо куда-то пристраивать. В большинстве своем отходы эти оседают на подмосковных свалках. Два наших мусоросжигательных завода пока перерабатывают лишь 220 тыс. тонн (8% общего количества бытового мусора, образуемого в городе). В развитых странах проблему утилизации решают по-разному: в Японии сжигают отходы в весьма дорогостоящих печах, в Германии и Австрии рассортировывают по специальным мусоросборникам. Приведем еще

некоторые цифры: в Швеции, где численность населения примерно равна московскому — 8,8 млн человек, — работает 23 мусороперерабатывающих завода, в Дании на 5,2 млн человек — 36. В странах ЕС к 2010 году доля мусора, который будет отправляться на захоронение, составит всего 10%. У нас отходы пока предпочитают закапывать в землю». (Баскова Мария. Ржавая роза московских ветров // Московская промышленная газета. 2002. № 29.)

ЛУЗГАНЬЕ СЕМЕЧЕК, ИЛИ ФИЗИОЛОГИЯ ПРАВДОИСКАТЕЛЬСТВА

Слово «лузгать» применяется почти исключительно к семечкам, подразумевая уникальную слитность предмета с действием, которое над ним производится. Лузгать — значит зубами и языком отделять внешнее от внутреннего, что возможно только по отношению к семенам с мягким покрытием, вроде подсолнечных, которые потому и называются ласкательно-пренебрежительно: «семечки».

Можно усмотреть связь между правдоискательством, исконно, как полагают апологеты, присущим народу нашей страны, и его привычкой лузгать семечки. Ведь это значит — выбирать ядра из шелухи и, поглощая одно, отплевывать другое, отделять правду от лжи, суть от явления.

И вот мы замечаем, что в таком лузганье, как в некоторых видах правдоискательства, есть нечто презрительное, какой-то общий жест, лихо отстраняющий от жизни определенные ее слои — как чуждые, внешние, далекие от подлинной серьезности, от затребованного и потребимого нутра. Разве в том презрении, с каким правдоискатель бросает в лицо собеседнику ошметки его «фальши», «лжи», «неподлинности», не проглядывает вдруг знакомое, бесшабашное — шелуха, летящая с губ, устилающая землю?

От Чацкого, громящего «ложь» светских условностей и бедного французика из Бордо, почему-то хорошо принятого и обласканного, — до Сатина, который своим монологом о правде затыкает рты недостойным ее: «Вы все — дубье, молчать о старике!». От вождя, брызжущего полемической слюной в учнейших профессоров, «дипломированных лакеев буржуазии», — до деревенского правдолюбца, срезающего на самодеятельном экзамене приезжего кандидата наук... [1]. Плевок, наплевательский жест, обращенный ко всему, что объявляется внешним, выставление всего зримого на позор — в противоположность некоей глубинной правде и мудрости, которая открыта только самому правдолюбцу. На виду у всех — перемалывание цельной природы вещей, из которой веером летят всякие «частности», оказываясь в запаснике музея или на свалке истории. Пренебрежительность и даже гадливость в самой манере касания ко всему, что снаружи, — и благоговение перед некой невидимой сущностью, безвыходно засевавшей внутри. Презрение к «эмпирическому», «позитивистскому» знанию, к «объективизму», охватывающему только «поверхность», — и глубочайшее уважение к неким закономерностям, которые действуют исподволь и напролом в сокровенной тайне вещей, открываясь только немногим, в основном, скончавшимся умам.

Отбросить оболочку и обнажить суть... Таково наше прикладное, повседневное манихейство. Ведь семя — прообраз мира в его цельном, жизнеспорождающем устройстве, и когда его лузгают, превращают в семечки... Гете говорил, что нет ничего внутреннего, что не было бы внешним, и ничего внешнего, что не было бы внутренним. Но наш правдивый язык находит себе усладу в бесконечном расслоении и сплевывании, в том, чтобы пренебречь, отшвырнуть, отмести от себя. В этом и состоит самый смак от лузганья семечек, потому что простое поглощение очищенных семян, или, условно говоря, прямое подключение к истине, питание ее ядрами, без

выноса и отброса, — тотчас лишило бы это праздное занятие всякого смысла.

В остальном мире праздность, направленная на непрерывное расшевеливание своего «нутра», имеет иное, более замкнутое наполнение. Жуется резинка, а до ее изобретения подобным же образом жевалась застывшая смола, бетель — в замкнутых челюстях, сосредоточенно на себе, не разевая рта. В этом есть некое приличие индивидуальности, ушедшей в себя и не сопровождающей самоудовлетворение мелкими плевками на окружающий мир, извержением мусора изо рта. Заметим, что и субстанция резины-смолы более нежна и тягуча: постепенно ласкается, сминается, разлепливается языком, погружая в рай первичного вязкого месива. Здесь нет расслоения, а сплошное вбирание, ощущение сплошной массы, слепляющей десна и язык с небом, — акт, гораздо более эротический, чем лузганье семечек, которое имитирует скорее мелкую ссору — хулу, обиду, смачную шелуху брани, рвущейся с языка.

Да и сама эротика в России, как показывают образцовые непристойные тексты (включая Баркова и Лермонтова), почти никогда, в отличие от западных и восточных, не стремилась возбудить сладострастное чувство, а скорее — насмеяться над ним, рассечь природу влечения и выставить гадкое, жалкое в нем, упиться бесстыдством, а не радостью оголения — что и составляет отличие похабщины от порнографии. В похабщине — странное сочетание суровости, представляющей пол как бесстыдство, и разнузданности, находящей смак в самом этом бесстыдстве. Именно то, чем овладеваешь изнутри, извне выставляется как нечто порочное, оплевывается, слетает с губ как мерзкая шелуха. Но и губы не устают перебирать и захватывать эту шелуху. Вечные семечки.

Так уж, видимо, нам суждено — и в работе, и в удовольствии. Лес рубят — щепки летят; на завалинке сидят — летят семечки. Вокруг мест производства

и потребления вырастает гора мусора. «Ленин был из породы распиливающих, обнажающих суть вещей» (Андрей Вознесенский. Поэма «Лонжюмо»). В поисках сокровенного ядра и питающей правды — сколько уже изведено на опилки, сколько разлужгано идей и судеб; а то, что осталось под именем «Правды», — насытит ли хоть кого?

(1982)

1. Глеб Капустин из рассказа Василия Шукшина «Срезал».

В очередях приходится стоять так часто и долго, что поневоле складывается в сознании некая мифологема: дракон, кусающий свой хвост. Очередь и впрямь хвостоподобна — как бы звериный реликт, вдруг проросший в человеческом общежитии...

Почему хвосты постепенно упразднились в процессе «происхождения человека от обезьяны»? Человек бесконечно расширил и одухотворил перед собой переднее пространство — поэтому заднее чувствилище утратило природную необходимость. Все общение с миром стало производиться через лицо, через распахнутые глаза, открытое рукопожатие. Вообще передом своим человек, как и все живое, мягок, уязвим, а спиной тверд, хрящеват, словно закован в панцирь. Следствие культуры — это и есть переход человека в переднее пространство: уязвимое стал открывать, сокровенное вынес наружу, нежное подставил чужому взгляду. Вся культура происходит от личности, от лица.

И вот — очередь, «хвост», где люди стоят в затылок, упираясь взглядами в спины. Очередь противокультурна и противоположна уже потому, что люди здесь обращены друг к другу задками; так что у человека новой породы, всю жизнь стоящего в очередях, должен понемногу

вылезать хвост как продукт естественной необходимости. Очень может быть, что в ходе долгой исторической эволюции, основанной на очереди как на общественном учреждении, у *homo sapiens* вновь начнут расти хвосты — уже в порядке не биологического, а социального приспособления: чтобы ощупывать ближнего, который сзади, и подергивать того, кто впереди, — ведь не в глухую же спину ему стучать в жажде общения, а дружелюбно пощекотать бы хвостик.

Вникнем же в очередь поглубже, она стоит того, чтобы хоть раз запропасть в нее мыслью, — ведь столько выстояно в ней часов, недель, лет!

Очередь — чистое ожидание, время в ней тянется томительно, ничем не заполненное, отверстое в своей пустоте. И все же что-то совершается — само собой, без твоего участия и воли, так что с каждой минутой ты становишься ближе к цели, не шевельнув и пальцем. Человек в очереди вроде бы и бездеятелен, как Обломов, но вместе с тем и деловит, как Штольц, поскольку все время куда-то движется, сохраняя при этом инертную массу покоя. Время вытягивается в никуда из общего запаса жизни, и все же это нужная трата, хотя и, очевидно, бесполезная. Если бы очередей не было, их стоило бы изобрести, потому что в них человек избавляется от бремени свободы, обретая наглядный, линейно очерченный смысл существования. То, что могло бы стать простым, грубо физиологическим актом поедания мяса или сыра, приобретает социально отдаленную, но достижимую перспективу, причем с каждым мигом и часом она становится все доступнее. Расстояние неминуемо сокращается, увеличивая радостный зуд ожидания. Время течет по законам прогресса, неуклонно приближая к долгожданной цели. Очередь — школа терпения и фабрика оптимизма, поскольку для стоящих в ней она обязательно сокращается: терпение получает награду за наградой.

Таким образом, вместо грубо-животного потребления пищи происходит воспитание человеческих чувств на

отдаленных подступах к ней, социализация инстинкта, планомерное распределение сил и возможностей, осознание себя членом коллектива. Где еще так легко и естественно, без инструкторов и капиталовложений, осуществляется программа гуманизации и социализации природных потребностей, включая даже чувство голода? И где еще так полно удовлетворяется психологическая потребность, свойственная многим и многим: заняться таким делом, чтобы ничего не делать, но при этом быть предельно занятым? Стоя в очереди, легко обрести мир с миром и с самим собой.

Хотя очередь мешает человеку, преграждает путь к цели, он все-таки очень дорожит своим местом в ней. Хочется встать поближе, разрушить строй и толпой обрушиться на добычу — но что-то удерживает. Каждый испытывает два чувства: превосходства над задними и зависти к передним. Первое чувство постепенно побеждает: сохранить свое место от напирających сзади лучше, чем захватить у стоящих впереди. Почему? Да ведь очередь движется, передняя часть, а следовательно, и зависть — тают, а хвостовая часть, значит, и превосходство — растут, свое место становится все дороже. Цена того участка земли или пола, который мы занимаем в очереди, непрерывно возрастает — эта «движимость» в относительных темпах прироста цен даже дороже недвижимости. Тут интерес будущего все время прибывает, так что общество, живущее будущим в большей степени, чем настоящим, моделируется очередью.

Важно и то, что в очереди каждый занимает не только физическое, но и как бы служебное место, пребывает в должности инспектора или контролера, чем решается проблема временной безработицы в свободное от работы время. Дело в том, что каждый не только занимает свое место, но еще и охраняет его, несет дозор на границе половецкой степи, откуда вот-вот могут выскочить дерзкие захватчики или выползти вкрадчивые лазутчики-пластуны. От бдительности *каждого* зависит порядок

во всей очереди, ибо цепь, порванная в одном звене, — уже не может соединять людей и вести к одной цели. Стояние в очереди — еще и надзор за очередью, деятельность учета и контроля, которая, как известно, обеспечивает диктатуру большинства над меньшинством.

Тем самым в очереди реализуется нравственный принцип: «один за всех и все за одного», приобретая пространственную наглядность и доказательность: «один за всеми и все за одним», поскольку каждый, не пропуская никого перед собой вне очереди, не пропускает никого и перед всей остальной очередью. Личный интерес стоит на страже общественного.

Реализуется и другой теоретический принцип «равенство без уравниательства», ибо каждый может свободно встать в очередь, но приобретает при этом порядковый номер, отличающий его от других. Очередь — это воплощенная мечта социального математика, утописта-пифагорейца об оживотворенном натуральном ряде чисел, где каждый отличается от другого только порядковым номером. Тут воистину «всякая вещь может быть передана числом» (Пифагор), и все ее своеобразие — только в количественном ранге, так что именно нумерическая модель порождает порядок социальной вселенной [1]. Если толпа — это хаос, то очередь — космос, устроенный по законам числовой гармонии.

Но, в отличие от античного космоса, новейший вброшен в историю, и число обретает свойство самодвижения. Очередник постоянно меняет свой номер, очередь — это натуральный ряд в движении, от сотен к десяткам и единицам, а затем снова в том же порядке. Вышедшему из очереди — точнее, дошедшему до конца, отоварившему свой первый номер — что остается? Пойти домой, поесть, отдохнуть и, опустошив выстоянный запас, снова встать в ту же очередь, которая и не кончалась, лишь условно прервалась на ночь.

Вот почему очередь, как мудрая змея-искусительница, постоянно кусает свой хвост: пока задний успевает

дойти, точнее, достоять до прилавка, передний успевает прожить вольную часть жизни и снова встать в очередь. Лишь по видимости очередь представляет собой линию, в действительности это круг, конец которого смыкается с началом. Тот, кто вышел спереди, обходит очередь и, после нескольких суетливых перемещений из стороны в сторону, вновь становится сзади.

Бесконечна диалектика бытия в его круговращении, в сцеплении причин и следствий. Бесконечна и наша очередь — фараонова пирамида, где камни все время вынимаются снизу, чтобы достроить верх; где человечество вновь и вновь пытается своей численной конечностью воспроизвести бесконечность натурального ряда. Каждый уже многократно побывал во всех очередях — невинная подтасовка социальных мечтателей, вынужденных достигать бесконечных целей конечными человеческими средствами и потому пускающих их на многократный износ.

Пожалуй, очередь и впрямь останется от наших дней, как пирамиды от египетских, — достойный памятник цивилизации натурального ряда, единицами мостящей себе путь к славе и вечности. Очередь — та же пирамида, только «очеловеченная», сложенная не из камней, а из граждан и потому текущая во времени, а не застывшая в пространстве. Прогресс налицо: то был период *доисторический*, у нас — *исторический*, потому и пирамиды слагаются не в песчаной пустыне, а в песках времени: из бесчисленных песчинок-минут, из глыбистых дней и неподъемных лет, которые каждый из нас выворотил из своей жизни и, сгибаясь под тяжестью ноши, по ступеням всех выстоянных очередей возносит на очередную вершину этой окаменевшей громады времен. Каждый раб на строительстве живой пирамиды возносит свой час — и спускается обратно, чтобы взвалить на себя и вознести следующий.

Очередь порою видится как цепочка людей, непрерывно передающих друг другу из рук в руки что-то невидимое: это камни времени, водружаемые на том общем месте, куда сходятся все очереди и которое можно,

памятуя египетский прообраз, назвать пустыней времени, или абсолютным нулем. Грандиозность очереди, как и грандиозность пирамиды, сводима к нулю основания. Пирамиде нужна именно пустыня, ибо любой другой, положительный рельеф местности унижает и сглаживает ее. Только абсолютный нуль — голая пустыня времени у подножия очередей — утоляет устремление в нумерационную грандиозность, в последовательный охват всех и многократное использование каждого.

Узнаю тебя, последняя розановская любовь, вечный Египет, «стройный, мудрый, сложный...» [2]. И как бы вновь полюбил этот вероломно-верноподданный писатель свою отчизну, доживи он до пирамид, слагающихся из разбросанных в его «апокалипсическое» время камней. Ведь из бурлящих, митингующих толп, заливающих улицы в период двух революций, отложился, словно созревший кристалл, новый, строгий геометрический стиль — по линейке проведенных очередей.

И самая высокая, монументальная из этих человеческих пирамид — с основанием в главной усыпальнице, куда ведет главная очередь страны. Мавзолей — сращение двух монументальных структур: египетской гробницы в основании и советской очереди в надстройке.

Так и вижу третий том «Опавших листьев» Розанова — а там, вместо привычных беглых помет «за нумизматикой», «разбирая сигары», «в ватерклозете», стояло бы всюду одно — «в очереди». И потом — сплошные белые листы, рукописное воплощение жизни, ушедшей в чистую очередность, чтобы перелистывать пустые страницы времени, не читая, а в конце та же приписка: «в очереди». А под ней дата, по-новому грандиозная: очередное тысячелетие очередной эры.

(1982)

1. По словам Аристотеля, пифагорейцы «видели в числах свойства и отношения, присущие гармоническим

сочетаниям. Так как, следовательно, все остальное явным образом уподоблялось числам по всему своему существу, а числа занимали первое место во всей природе, элементы чисел они предположили элементами всех вещей и всю Вселенную <признали> гармонией и числом». Аристотель. Метафизика, Ч. 5. Цит. по Антология мировой философии, в 4 т. Т. 1. Ч. 1. М.: Мысль, 1969. С. 283.

2. Розанов В. В. Библейская поэзия // *Розанов В. В. Уединенное*. М.: Политиздат, 1990. С. 456.

ГОРОДСКОЕ КОЧЕВЬЕ

Обычно очередь завершается покупкой, что приводит к смене пространственной ориентации. Метание вширь и вдаль, погоня за припасами уступает гравитационной вертикали, отягощенности добычей. Сумка — важнейшая принадлежность городского кочевья. Мы ходим нагруженные покупками, снедью, которую, охотничьими уловками раздобыв в городе, тащим в домашнюю берлогу. Наши руки вытянуты, как по стойке смирно, потому что их отяжеляет съедобный груз. «...Грудой свертков навьюченный люд: каждый сам себе царь и верблюду» (И. Бродский). Посмотрите на вечернюю толпу в городе — как высоко и отрешенно проплывают лица и плечи. Руки, окутывающие обычно человека маревом жестов, здесь вечно опущены и оттянуты, как у носильщиков. Они не жестикулируют, не сигналият, не общаются — они несут. Они обращены не в социальную горизонталь коммуникации, а в физическую вертикаль гравитации.

Сумчатость — признак нашего исторического нищества и кочевья. В старину сумы носили: нищие, бродяги, ссыльные, почтальоны, солдаты, охотники, т. е. люди, разными тяготами исторгнутые из оседлого жизненного уклада. Сума была принадлежностью изгоев общества и немногих скитальческих профессий. Теперь она рас-

пространилась во все слои общества. Дух кочевья так широко разлился по современной жизни, что сумка-сума появилась в руках почти у каждого. Мы все — нищие, несущие на себе собственное имущество; охотники, бродящие по городу в поисках редкой добычи; солдаты, устраивающие свои временные бивуаки в чужой местности (очереди в палатках и магазинах)... Человек стал животным сумчатым. Он носит на себе будущее содержимое своего желудка.

Да ведь и как одолеть пространство между магазином и домом, если не с помощью сумы, набитой продуктами? Мы вряд ли отдаем себе отчет, насколько наши города, широко раздвинув пути коммуникации, но не обеспечив их частными средствами передвижения, возродили дух кочевья внутри городской среды, казалось бы, начисто его исключаящей. В былые времена закупленное носили или возили, целыми мешками, от лавки до дома, рабочие или слуги, в специальной одежде. Теперь носят не раз в месяц — где столько закупишь и разместишь? А чуть ли не каждый день, и не в запачканных фартуках, а в тех же официальных одеждах, в которых появляются в учреждении и театре. По привычке нам уже не бьет в глаза это противоестественное смешение стилей в проплывающих мимо женщинах: легкий развевающийся плащ, платье с оборками, кружевами — и мешочек с поклажей, как у странницы, идущей далеко на богомолье. Вот смешение европейщины и азиатчины: облик сумчатой модницы — как собор Василия Блаженного.

Вообще функция ношения сумок доверена у нас, в основном, женщинам — может быть, потому, что им привычнее «носить» от природы: раздутое, «беременное» чрево сумки как бы входит в ряд их естественных обязанностей перед мужем и обществом.

В этих сумках, плывущих по городу, есть что-то неприкрыто хищное и грубо материалистическое. Это как бы вывороченный наизнанку живот, выползшие кишки, которые человек придерживает собственными руками.

Внутреннее и наружное странно перебивают друг друга в облике советского человека: вот он прилично одет, даже чрезмерно закутан и подоткнут со всех сторон от морозных напастей — и вдруг такое разверзание чрева с торчащими пакетами молока и розовым проблеском колбасы. В сравнении с западным человеком советский отличается дважды: чрезмерно закутывает то, что может быть открыто, и чрезмерно выставляет то, что должно быть спрятано. Туго стянут в своих социальных покровах и обнажен в физиологических запросах. Невольнее в одном, развязнее в другом.

Само понятие «сумки», «сумы» происходит от вьюка, которым раньше нагружались животные (от немецкого *sohn*, что означало — «груз вьючного животного»). Эти вьюки и бурдюки изготовлялись именно из вместительных кож убитых животных, чаще всего — из желудков. Так что сумка по происхождению — это и есть желудок, только уже не поглощающий и переваривающий, а временно вмещающий то, что будут переваривать другие желудки. Происхождение сумки совпадает с ее предназначением. Это голодное брюхо новопещерного человека, которое он обречен таскать за собой, поспешно набивая по случаю доставшейся требухой.

(1982)

СУДЬБА И СУДЬБЫ

...В советском лексиконе слово «судьба» не должно иметь места.

Максим Горький
(из письма Александру Авдеенко)

Судьбы людские! Счастливые и несчастные, простые и сложные, они не только прошли перед глазами Михаила Шолохова, но радостью и горем прожгли его душу.

Виталий Закруткин

Заметим один странный филологический каприз: слово «судьба» в советском языке употребляется преимущественно во множественном числе. «Судьбы мира», «судьбы народа», «судьбы отечества», «судьбы поколения», «судьбы цивилизации», «судьбы человечества» и т. д. Такое словоупотребление непривычно для уха, настроенного вслушиваться в голоса предшествующих эпох: от дореволюционного времени слово «судьба» доходит до нас, как правило, в единственном числе.

Похоже на то, как если бы это слово теперь вошло в общенародный язык из профессиональной речи. Так, мы говорим «масло», «чай», «жир», часто и не подозревая, что слова эти в профессиональных жаргонах употребляются, как правило, во множественном числе: «масла», «чаи», «жиры». Не правда ли: стоило изменить форму слова — и сразу узнается профессиональный, расчленяюще-мастерской взгляд на вещи? Что ему, мастеру, «чай» — бледное, общее, невыразительное понятие, когда он изготавливает чай — высшего, первого, второго сортов, черные, зеленые, индийские, Краснодарские. Только он, делающий эти чаи собственными руками, имеет привычку, а главное, право так говорить.

На взгляд профана, чай есть некая «вещь в себе», чистая сущность, эссенция, субстанция, несущая, так сказать, идею чая. Ведь не может быть много идей чая — в платоновском или гегелевском смысле слова, — нет, только одна, абсолютная, чистая,вершенная идея. Отсюда мы постигаем, насколько идеалистический взгляд на вещи напоминает взгляд профана, постороннего. Для человека, причастного к изготовлению вещей, нет сомнения, что идеи этих вещей живут в его голове и их может быть много. Захочет — тонкую часть листа покрошит, а захочет — прожилки, вот и разные чаи получатся.

То же, видимо, произошло и с «судьбой», когда она незаметно для нас — но по неподкупному свидетельству языка — превратилась в «судьбы». Родился новый профессиональный жаргон — мастеровых судьбы, тех, для кого судьба — не веленье свыше, а послушный материал в рабочих руках. Судьбы куются. Судьбы мира — в наших руках. Если бы это оставалось на уровне фразеологизмов, можно было бы усмотреть в этом переходящее веяние: мало ли, кто какие любит присловья. Но морфологические изменения — уже не в воле людей, это судьба самого языка. Произошло то, что профессиональное словцо стало общенародной нормой. Представим, что к власти в стране придут моряки — тогда нормой делается слово «компáс», а «кóмпас» начнет звучать подозрительно, фрондерски, как пережиток прошлого, как лозунг какого-то сухопутного уклона.

Слово «судьба» звучит подозрительно, намеком на провидение, некую всевышнюю волю, которая всегда одна, поскольку и Бог — один. «Судьба народа» — это отдаст фатализмом, предопределением. Но достаточно заметить букву окончания — и слово делается родным, близким, до боли понятным, годным в любой, самый строгий и торжественный советский контекст. Потому что «судьбы» — это уже не провидение, это слово пышет здоровьем народного эпоса, вбирает его широту, необозримое переплетение многих судеб. Когда произносишь «судьба»,

тоже возникает ощущение подъема. Но если «судьба» — кто-то глядит на тебя свыше, то «судьбы» — сам ты глядишь свысока на множество раскинувшихся перед тобой судеб.

«Судьба» — трагическая обреченность человека, вызывающего из бездны к верховному правителю мира; «судьбы» — эпическое спокойствие автора, взирающего с горных вершин на шествующих перед ним человекoв.

Мы попытались объяснить, как преобразилось слово «судьба», попав в советский язык, как оно, изменив грамматическую форму, изменило философскую сущность. Но это еще не объясняет, почему оно вообще осталось в языке, хотя и в измененном виде. Ведь могло же оно перейти в разряд историзмов или архаизмов, как «вече» или «уста», или отойти на периферию, откуда его изредка — и почти в переносном смысле — заимствовали бы поэты, как и близкие ему по смыслу слова «пророк» или «благодать» (применяется, в основном, к состоянию природы: «ну и погодка же сегодня — благодать!»).

Но нет, слово «судьба» — преимущественно как «судьбы» — осталось и едва ли даже не размножилось в своем употреблении. Сравним: по «Частотному словарю русского языка» [1] на миллион словоупотреблений «благодать» отмечается 4 раза, «пророк» — 19, а «судьба» — 181 раз, причем треть всех употреблений приходится на газетно-журнальные, т. е. вполне официальные тексты — больше, чем на художественные; а 24 раза это слово употребляется даже в «научно-публицистических» текстах — имеются в виду сочинения В. И. Ленина, М. И. Калинина, программные документы партии и пр. Значит, это слово по какой-то причине необходимо советскому мировоззрению и его нельзя заменить никаким другим. Не вообще для жизни человеческой необходимо — это было всегда, — а именно данной исторической эпохе. Необходимо в той же степени, что и другие слова равной частоты употребления.

Здесь мы наталкиваемся на явление, которое может показаться случайностью, но, по моим наблюдениям над частотными словарями, закономерно. Подряд идут слова, одинаковые по частоте употребления — и близкие по смыслу, составляющие как бы не просто словарный список, а цепь высказывания. Будто кто-то пытается объяснить нам, что такое судьба, и перечисляет основные признаки, к ней относящиеся. Вот все эти слова с одинаковой частотой 181 на миллион словоупотреблений:

возвращаться ...

круг ...

момент ...

необходимо ...

прийти ...

случиться ...

строй ...

судьба ... [2].

Словарь — как песня, из которой ни слова не выкинешь, и нет здесь ни одного, которое было бы сказано всуе, не о судьбе. (Кстати, дальше — с частотой 180 — идет другой набор: «использовать», «команда», «министр».) Эти слова набраны из десятков текстов, по чисто статистическому принципу — а как бросились навстречу друг другу, словно опять хотят в один текст, жить не могут в разлуке. Итак, судьба — это *возвращение по кругу*, то, к чему *необходимо придешь*, в чем соединяются свойства *случая* и *необходимости*, *единичного момента* и *всеобщего строя*. Сумма всех перечисленных в словаре слагаемых: *судьба*. Для этого слова заготовлено место в системе самых общих и абстрактных отношений: как для движения важен возврат, для пространства — круг, для времени — момент, для поступка — необходимость, так для жизни важна судьба.

Но почему все-таки она нужна для нашей с вами жизни? Какое отношение она имеет к простым, трудовым советским будням? Очевидно, у этого слова есть

свое социально-философское задание, которое неспособно выполнить никакое другое слово.

Понятие «судьба» оберегает нас от излишнего произвола, на который мы покушались бы, если бы судьбы не было вообще. Верно, что, перейдя во множественное число, «судьбы» стали свидетельствовать о превосходстве человека над судьбой. Судьба мистична, судьбы историчны. Из лопнувшего мистического понятия «судьба» ртутными шариками разбежались во все уголки исторического мира — *судьбы, судьбы, судьбы*. «Разделяй и властвуй». Разделив судьбу на судьбы, человек овладел тем, что им владело. Люди сами стали творцами своих судеб...

Но — *судеб* же. Благодаря «судьбам» человек все время ощущает свою причастность к чему-то высшему, над чем он отчасти властен — но от чего не вполне свободен. Ведь известно, что жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Нельзя стоять в очереди и быть свободным от очереди, ехать в автомобиле и быть свободным от автомобиля. Вот все это множество несвобод и получило в советском лексиконе поэтическое название «судеб», чтобы зря не унижать человека, — ведь, в общем-то, он совершил революцию, завоевал свободу и взял судьбу в свои руки. Другое дело — «судьбы»: не так уж они страшны, если их много, судеб российских, народных, человеческих, и одну можно заменить другой. Но притом эти судьбы достаточно суровы и неотвратимы, чтобы советский человек не упрекал себя в слабости, разделяя их с народом, а чувствовал даже гордость этой свободно достигнутой несвободой.

Тут само собой расслаивается, тоже на единственное и множественное число, еще одно важное советское понятие. Человек — сам хозяин своей судьбы, а вот лю ди?... Вспомним у Горького в пьесе «На дне» — Сатин: «Все в человеке, все для человека!» Но дальше — оговорка: «Что такое человек?... Это не ты, не я, не они... нет! — это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном! (очерчивает пальцем в воздухе фигуру человека)». Большой

человек, тот, который пальцем очерчен в воздухе, — он, конечно, властелин судьбы, в нем все и все для него. Но из него, как из плотно набитой матрешки, выскакивают люди ростом поменьше, не Наполеоны, не Магометы — ты, я, они... Рядовые *носители* судеб. Стартовые площадки отделившихся в небо ракет.

Человек властвует над судьбами, сам мерит, кроит, кует судьбы — потому-то их, как сортов, много. Но человек не может избежать судеб народа, общества, к которым причастен. Благодаря понятию «судьбы» человек возвеличивается до целого, но и остается частью, одним из людей. Он — властен, и он — причастен (два главных сказуемых, относящихся к слову «судьба»). Некогда цельное и сплошное, понятие «судьбы» раздвоилось, став орудием передачи смыслов и власти. Судьба для одних уменьшилась до того, что оказалась в их руках. «Мы сами — хозяева своей судьбы». Для других судьба выросла во всенародную, оставшись «грозной», «суровой», «беспощадной». «Все мы причастны к трудным судьбам своего отечества».

Таков исторический фон этого лингвистического фокуса — перехода слова «судьба» во множественное число. Раньше судьба безусловно властвовала над людьми, все были равны перед ней, как перед высшим промыслом. Потом одни люди стали властны над теми судьбами, к которым оказались причастны другие. Диалектически раздвоившись, судьбы в руках одних стали грозами над головами других. Подчас и неважно, чьи руки, чьи головы, — ведь судьба, размножившись в судьбы, способна одних и тех же людей разделять пополам. Выкованная руками титана, гремит над его же головой пигмея. «Судьбы людские...»

(1982)

1. Частотный словарь русского языка / Под редакцией Засориной Л. Н. М.: Русский язык, 1977.
2. Частотный словарь... С. 813.

ПЛАКАТ и СТЕНД

Посвящается Илье Кабакову

1.

Накануне праздников можно видеть, как рабочие, вооруженные новейшей техникой, поднимают в воздух огромные буквы, часто превышающие их собственный рост. Легко вообразить человека, нагнувшегося над буквой и что-то ковыряющего в ее завитке, или продевшего свое тело в петельку буквы, или с напряжением выжимающего букву, как штангу, на своих мускулистых руках. Тогда по-новому осознаешь, что буква — это прежде всего явление материальной культуры и может восприниматься на вес.

Мы привыкли к букве как условному знаку, отсылающему к иной реальности, и вся многовековая работа культуры сводилась к тому, чтобы утончить и облегчить букву, сделать ее как можно условнее, поместить на кончик пера, в память машины, откуда она извлекается легчайшим прикосновением. Человек создал послушный знаковый мир, в котором все исполняется по малейшему капризу его пальца. «Что написано пером, не вырубишь топором»...

И вдруг топором вытесываются буквы, которые не то что пером не зачеркнешь, но даже и с места не сдвинешь. Поразительный факт возвращения письма в лоно природной тяжести и трудовой необходимости. Но разве

все эти поэтические метафоры у Маяковского: «я знаю тяжесть слов», «я прохожу по строчечному фронту» и пр., — не предполагают, что слово в самом деле должно стать чем-то весомым, трудным для письма? В этом смысле плакат — самое последовательное утяжеление слова, характерное для всей советской культуры, поэзии в том числе. Буквы в плакатах таковы, что становятся частью материальной среды. Их не замечаешь так же, как стен домов, с которыми они сравнимы по величине.

Есть такая игра: искать на карте географические названия. Неискусные игроки загадывают названия поменьше, но они-то как раз и находимы легче всего. Все маленькое, сжатое в своем материальном объеме, тем самым вырастает в условном значении и становится настоящим для взгляда и ума. Если бы лозунги писались мельчайшими буквами на каких-то жалких обрывках бумаги, приклеенных к фонарному столбу, — их бы жадно читали, как и сейчас читают всякие самодельные объявления: авось да всплывет что-то редкое, неожиданное, полузапретное.

Чем меньше форма, тем она символичнее. Это прекрасно понято на Дальнем Востоке: культура малых форм вызывает глубокое сосредоточение, медитацию, пытающуюся как бы настичь то содержание, которое все время уходит за пределы формы, не выявлено в ней. Чем массивнее форма, тем менее она знакова, и мы проходим мимо нее, как через скучный массив необработанного материала, нагромождение пустоватых объемов и величин.

Вот почему и хитрые игроки загадывают названия покрупнее — их не видишь точно так же, как плакатов на улицах города.

Сразу выдвигается возражение: ну а как быть с рекламой, которая тоже вроде бы составляет широко развернутую часть материальной среды? Но заметим, что реклама обычно отличается от плакатов своей световой подвижностью. Тем-то и привлекает она, что периоди-

чески исчезает и появляется — мелькает, мерцает, пульсирует, меняет свою форму. Можно сказать, что это типично западный способ привлечения внимания, в отличие от восточного. Там привлекают малостью неподвижной формы, на Западе — подвижностью большой. Но в обоих случаях форма не сливается с косной субстанцией мира: она либо выделена из нее в пространстве, своей подчеркнутой малостью, либо во времени, своей усиленной изменчивостью. В СССР форма остается большой и неподвижной, т. е. практически сливается с материей, которая, как добытийная бездна, «пуста и безвидна».

Невозможно представить себе политический лозунг в виде мерцающего неона, мельтешащих букв, перестраивающихся картинок. Такая неустойчивость противна самому духу лозунга, верному на века. Реклама нас зовет — она похожа на глаз подмигивающей кокетки. Плакат смотрит строго и прямо, немигающим взглядом, от которого хочется поскорее отвести глаза — трудно выдержать его испытующую неподвижность. В животных стаях соперничество за место вожака порой превращается в поединок взглядов: самцы в упор смотрят друг на друга, и кто отводит глаза — уступает власть. Подмигивающая реклама выражает готовность услужить, всегда оказаться в твоём распоряжении. Немигающий плакат выражает хищную волю к власти. Даже ночью плакаты подсвечиваются ровным, немигающим светом, что выделяет их среди суматошной и головокружительной рекламы.

2.

Жанры официальной словесности никогда не существуют в одиночку. Всякий документ — *парен*. Это нам только кажется, что документы уникальны: вот паспорт, читательский билет, листок нетрудоспособности и т. д. Но если бы это было так, документы лишились бы смысла. Все, что записано у нас в паспорте, записано еще где-то —

назовем это ведомостью. Все, что записано в читательском билете, отражено в регистрационной карточке, а содержание бюллетеня отражено в личной карточке больного.

Документы располагаются парами: постановление — отчет, приказ — рапорт, предписание — донесение, облигация — таблица... Каждый документ есть символ — одна из частей глиняной таблички, которую разламывали в Древней Греции представители породненных семейств, чтобы впоследствии, сложив подходящие обломки, они могли узнать друг друга. По документам узнают друг друга личность и государство, поэтому документы — надежнейшая скрепа их отношений.

Тем самым оправдана и взаимная необходимость двух самых монументальных жанров письменности — плаката и стенда. Плакат — это как бы нисходящая бумага, а стенд — восходящая. Плакат — это клич, обращенный государством к народу, а стенд — отклик народа на призыв государства, отчет в сделанном и достигнутом. В речевой модальности: плакат — это повелительное наклонение: «Крепите!.. Создайте!.. Объединяйтесь!..» Стенд — изъявительное наклонение совершенного вида, чаще в форме безличного глагола или причастия среднего рода, дабы подчеркнуть непреложное наличие факта как явления самой природы: «Построено здравниц... Выдано угля... Произведено на душу населения...»

Плакаты реют в недостижимой вышине. Даже развешивать их, кажется, предпочитают ночью, чтобы рукотворный акт их вознесения не бил в глаза, чтобы их не коснулась фамильярность слишком близкого и пристального разглядывания (правда, с некоторого времени их стали развешивать и днем, что свидетельствует об определенном упадке могучей плакатной культуры). Стенды, напротив, приближены к каждому, смотрят ему в лицо своими доверчивыми, широко распахнутыми глазами. «Не проходите мимо!» «Наш город в прошлом, настоя-

щем и будущем». «Забота об охране здоровья в нашей стране». Стенд не просто беседует с нами, он говорит от имени каждого из нас. Вот что мы сделали вчера и сделаем завтра...

Стенды отличаются от плакатов также и тем, что в большей мере содержат изображения и числа, а также всякие промежуточные формы — диаграммы, графики. Цифры и картинки придают наглядность высокому смыслу и обращаются как бы к массовому, наивному сознанию. «Выплавлено стали столько-то... Въехало новоселов столько-то... Предстоит построить столько-то...» И рядом — красочное изображение нашего настоящего или близкого будущего в виде башенного крана или упитанной коровы.

Плакаты гнушаются подобной мелкостью — они говорят только буквами или столь символическими изображениями, которые условностью немного уступают буквам: зубчатыми стенами, сияющими звездами, озаренными профилями... Плакаты — это идеи, а стенды — факты.

Заметим, что между фактами и идеями всегда зияет огромное пространство — не только в буквальном, но и в переносном смысле слова. Плакаты никогда и отдаленно не приближаются к конкретности стендов. Вот в этом зиянии между идеей и фактом и свершается таинственная, незримая воля коллектива, его сила — или, временами, слабость. Гражданин и государство окликают друга друга — но редко встречаются напрямую, слишком уж несовместимы их запросы и величины. Нелепо было бы помещать буквы плакатного масштаба в стенд или вывешивать стенд на высоту плаката. Верх остается верхом, низ — низом, и — «с места они не сойдут». Где-то посредине между ними свершается то, что одному воздуху известно, что никакими буквами не запишешь.

(1982)

Склад, где все вещи расположены в строгом порядке, мог бы служить символом и прообразом мировой гармонии. Все здесь расчислено, распределено по рубрикам, отражено в списках — понятийная иерархия и классификация вещей обретает наглядное воплощение в пространстве. Нигде не может быть такого точного соответствия между названием, зафиксированным на бумаге, и реальным существованием вещей, как на складе. Пока вещи используются — вносятся, выносятся, пускаются в дело и в оборот — их трудно зарегистрировать в числе и слове. На складе они обретают блаженную неподвижность, свидетельством чему становится инвентарный список, где названия, не переплетаясь никакими грамматическими связями, стоят отдельно, под номерами, в неподвижном вертикальном порядке.

Число — слово — вещь: идеальное соответствие пифагорейско-платонического толка. Если люди, в соответствии с нумерационным порядком, выстраиваются в очередь, то вещи таким же числовым способом упорядочиваются на складе. Людям присуще движение, а вещам неподвижность, но в известном смысле можно сказать, что очередь — это подвижный образ склада, а склад — неподвижный образ очереди. Общее между ними — орга-

низация всех единиц, человеческих и предметных, соответственно порядковому номеру; ибо, как говорил пифагореец Филолай: «Все познаваемое имеет число... природа и сила числа действует... повсюду во всех человеческих делах и отношениях» [1].

Не поэтому ли в советском государстве склад приобретает особый, высоко символический смысл? Случайно ли, что церковные помещения, лишаясь своего сакрального назначения, отводились, как правило, именно под склады?

При этом происходила не отмена священного, а как бы его замена. Склад — такой же идеальный порядок в материальном мире, как церковь — в духовном. Склад — это материалистическая церковь, где вместо молящихся людей, обретающих высокий строй души, собрано множество вещей, включенных в четкий инвентарный строй. И церковь, и склад — это как бы замкнутые приюты гармонии в падшем, грешном, разворованном и расхищенном мире. Согрешить, похитить душу у Бога — в светско-советском измерении это все равно что похитить вещь со склада, с хранилища общественной собственности.

Одна из ведущих фигур нашей действительности — кладовщик, пастырь всеобщих и ничьих вещей, неподкупный и непродажный, как совесть. Все перед ним заискивают — не только простые служащие, но и начальники, директора производства. Все должны чувствовать перед ним свою недостойность, мучиться нечистой совестью. Ибо он стоит на пороге сакрального мира, отделяя его от несакрального. Директора во всей их хозяйственной суете — по эту сторону, а кладовщик — по ту. Он царь и хранитель недвижимого царства вещей, за пределами которого их гармония может только потерпеть убыток, разлад — в руках беспокойных производственников. Выпустить вещь со склада — все равно что низринуть ее в темную, грешную земную жизнь.

И потому так надежны складские засовы и так суровы кладовщики: они охраняют наше счастливое будущее.

Там ждет нас вечное изобилие и совершенное устройство всех вещей. И поскольку все мы живем и работаем во имя будущего, принося ему в жертву сиюминутные интересы, — постольку и складской ранг вещей несравненно выше их производственного ранга. Хранить и пополнять вещи на складе — не в том ли высший закон общества, устремленного в идеальное будущее? Ведь где, как не на складе, это будущее уже достигнуто, пусть пока еще за оградой. Это еще не весь полностью преобразенный мир, но уже счастливый заповедник, прообраз грядущего царства, где вещи познали свою собственную меру и человек нарекает их имена.

Главное в социализме, как учил Ленин, — это учет и контроль. «Социализм — это учет. Если вы хотите взять на учет каждый кусок железа и ткани, то это и будет социализм» [2]. Но ведь такой нравственно-политический императив — «учет и контроль повсеместный, всеобщий, универсальный» [3] — предполагает бытие вещи на складе: только там она полностью «учтена» и совпадает со своим описанием. «Каждый кусок ткани», взятый в аспекте учета и контроля, уже не покрывает тела, не служит одеждой, не подвержен каждодневному износу, но пребывает под своим инвентарным номером. Государство всеобщего учета и контроля — это и есть государство-склад, профессиональное общество кладовщиков. И задача уже не в том, чтобы вывозить вещи со склада, подвергая их превратностям промышленного и торгового оборота, а в том, чтобы свозить их на склад, распределяя по нужным местам, в полноте разумного обустройства. По мере того, как вся наша жизнь будет перемещаться на склад, формироваться по образу и подобию склада, счастливое будущее перейдет в настоящее, и страна, под мощными засовами и с суровыми кладовщиками, заживет четкой и упорядоченной складской жизнью.

Но беда в том, что даже на склад, в его вечный покой, прорывается время. От неподвижности имущество пор-

тится, гниет, ржавеет. Вещи, которые не обновляются временем, старятся от времени. И потому чем больше склад приближается к своему идеалу, тем скорее он превращается в помойку, в кладбище нетронутых вещей. Не тронутых никем и ничем, кроме времени. Как только склад восторжествует в нашей жизни, мы обнаружим себя на кладбище, и наш кладовщик, как кладбищенский сторож, отопрет ворота собственной рукой — выносить уже нечего, некому, не для кого.

(1982)

1. Антология мировой философии: 4 т. Т. 1. Ч. 1. М.: Мысль, 1969. С. 289.
2. Ленин В. И. Речь на заседании Петроградского Совета, 4 (17) ноября 1917 года. ПСС. 5-е изд. М.: Политиздат. Т. 35. С. 63.
3. Ленин В. И. Как организовать соревнование? (1918). Т. 35. С. 199.

ОТ ЛИШНЕГО ЧЕЛОВЕКА — К ЛИШНЕМУ МИРУ

Вдруг обнаружилось, что коммунизм в нашей стране уже был построен, причем в точно обещанные сроки, примерно к 1980 году. Весь возможный и достаточный коммунизм — «иного не дано». Последующие десять лет были попыткой избавиться от этого гнетущего факта, отодвигая торжество коммунизма куда-то подальше, чтобы сохранить для себя хоть какую-то историческую перспективу. «Реальный социализм», «развитой социализм», «ускорение» и, дольше всего, «перестройка»... Так обозначали себя эти стадии затянувшегося конца.

И вот, сквозь учащенное дыхание подступающего удушья, вдруг стало ясно, что конец уже наступил. Историческую перспективу прорвало, и нас вынесло в какой-то запредел. На высшем витке развития мы врезались в тыл всему человечеству. Пережить свое собственное будущее и вдруг очутиться в арьергарде мировой культуры, на дальнем подступе к капитализму или даже на выходе из рабовладельческой системы, — такого шока столкновения с собственным прошлым не испытала, пожалуй, ни одна из современных культур.

И опять подступает тошнота социальной озабоченности: что делать? На этот вопрос, заданный демократическим литератором — Чернышевским, опережающий

ответ дан писателем народным — Пушкиным, в любимом его приговоре (с ударением на «при», а не «во́ре»): «делать нечего». Знатокам стоит сосчитать, сколько раз это присловье встречается хотя бы в одной «Капитанской дочке» [1]. Все пытались половчее сообразить, что нужно делать, и только Пушкин заведомо устранил этот ложный вопрос, показав, что человек становится воистину собой и духовно мужает, когда делать нечего. Тогда, выскочив из капкана истории-биографии, он оказывается в странном, топологически вывернутом пространстве, где нет предстоящего горизонта и зовущих далей, нет левого и правого, переднего и заднего. Дальше открывается уже эсхатологически чистый запредел: безвкусие, бесцветие, беззвучие мира, свернутого как свиток. Слово беспамятствует среди прозрачных могил.

Хотя о советской литературе все еще принято говорить оптимистически, в жанре веселого поминального слова [2], — следует признать, что колокол звонит по всем оставшимся жить. Слово «советский», в своей мрачной, совьей, загробной символикe, не уходит из лексики, а распространяется вглубь и вширь; учреждения власти и площадные нравы становятся не менее, а все более «советскими». И не вопреки, а благодаря этому растет чувство обступавшей могилы и нового всенародного бесстыдства на празднике мертвецов: «бобок!», «бобок!», «бобок!» — несется отовсюду. Всех охватывает чувство последнего безобразия, когда не просто люди изощряются в безумствах и безнадежности, но — «проходит образ мира сего» (по словам апостола Павла), или (как шутят на московских улицах) происходит апокалипсис в одной отдельно взятой стране.

Вот почему, размышляя о литературе последнего времени, хочется задержаться именно на категории «последнего». Вполне может стать, что время истории вновь сомкнется волнами вокруг нынешнего запредела — но почва этого вечного острова по имени Патмос ныне обитаема как никогда, охватывая шестую часть земли... [3].

«Последнее» нельзя помещать в разряд времени: оно после времени и остается последним, даже если после него история возобновляет свое течение. Новая литература является последней не по сроку возникновения, но по строю, по запредельной сути своей. Именно эта литература, лишенная признаков времени, воспринимается сейчас как подлинно современная.

Прежде всего, в ней нет никакой привязанности к образу мира сего и попыток его воссоздать. Последним героем мировой истории был Антихрист — к нему-то и тяготеет вся так называемая «антитоталитарная» проза, выдержанная в координатах исторического времени и пространства. В произведениях Гроссмана, Бека, Дудинцева, Рыбакова и их менее известных последователей речь идет именно об Антихристе, о солдатах и маршалах его воинства, о всемирных битвах и жертвах, о мучителях и мучениках. Однако на Антихристе история заканчивается, вступая в область истончающихся структур и тающей реальности, — исчерпывается и реалистическая образность, служившая сначала для прославления и затем для разоблачения Антихриста. Литература утрачивает образность вместе с реальностью, которую училась отображать, — и в этом отличие литературы «последней» от прежней, честно реалистической. Последняя литература бесчестна и произвольна, она, как Протей, может почти все и, как Нарцисс, хочет лишь самое себя.

Другое отличие — невозможность работать в жанре «анти»: антитоталитарном, антиутопическом, антикоммунистическом, антивоенном и т. д. Все эти реальности настолько остались в прошедшей истории, что отношение к ним скорее выражается словечком «пост», чем «анти»: постутопия, посткоммунизм, постистория. К тому же этой литературе, очутившейся в заповедле — без метафизического верха и низа, без политически левого и правого, — чужда какая-либо направленность «за» или «против». Это усталая литература, которая хотела б «навечно так заснуть» — ни о чем не жалея, ничего не желая.

Наконец, последняя литература вообще не имеет фона, которому должна быть контрастна. Даже апокалипсис в ней — вовсе не тревожное, катастрофическое умонастроение, которым пробуждают совесть заспавшегося поколения или возвещают грозное будущее нераскаянному народу. Нынешний Патмос лишен всякого пафоса и похож скорее на чаепитие у Чехова («Вишневый сад»), чем у Достоевского («пусть свету провалиться, а мне чай пить» — «Записки из подполья»). Черный юмор, абсурд, сюрреальный или футуристический шок — все это когда-то восставало против: среды, сытости, разума, благополучия. В нашей последней литературе за предел сродни равнодушию — настолько все равно за пределами в этом невозможнейшем из миров.

Еще недавно, в духе классических традиций, русская литература была озабочена трагедией лишних людей, чуждых миру полезной социальной однородности, — такова магистральная тема лучших советских писателей, от Юрия Олеши до Андрея Битова. Но Кавалеровы и Одоевцевы, эти обедневшие потомки Онегиных и Печориных, совсем уже вывелись в позднем советском мире. Не потому, что он их освоил и употребил на пользу себе, как еще недавно можно было опасаться, — нет, сам окружающий мир сделался настолько лишним, что лишность из личной черты стала уже чертой всеобщего безразличия. Невозможно выделиться и облагородиться этой лишностью среди неприкаянных вещей, неокупаемых денег, неприспособленных жилищ, непроезжих дорог... Лишние люди, еще недавно гордые своей непричастностью, обособленностью от всего, разделили это свойство с окружающим миром — и растворились в нем. Лишние люди стоят в очередях и сбиваются в стаи, но от этого не укореняются в бытии — напротив, само оно становится призрачно-безлюдным.

Сомнамбулизм — последняя фаза развития этого типа. «От нас осталась только видимость нас» (считает молодая писательница Валерия Нарбикова, чья повесть

так и называется «Видимость нас» [4]). Сомнамбулы — едва ли не преобладающие персонажи последней литературы: лица, не успевшие ничего совершить и обдумать, сразу же тонущие в апокалиптическом тумане. Вспомним рассказы Татьяны Толстой: «Петерс», «Круг», «Река Оккервиль» — о судьбах не просто не удавшихся, но выпавших со счета — тут неудача, пожалуй, была бы еще наградой и чином. Порой эти люди агрессивны, добиваются, хлопочут, обзаводятся, — но притом ухитряются как-то отсутствовать в этой жизни: троньте их за плечо, потрясите хорошенько — не заметят. словно бы вся их активность — от лунных чар, а на земле они давно уже спят, блаженно или тревожно. «...Ночь дует в спящее лицо» — это сказано про лицо бегущего человека (Т. Толстая. «Сомнамбула в тумане»). Таков теперешний наш бег по бездорожью, это страшное противозвольное ускорение — не силою ног, а как бы обрывом почвы, влечением предстоящих пустот. Но этому безвольному, вялому, как «трын-трава», состоянию не чужда и надежда. «Неужели он не добежит до света?» Какой свет здесь подразумевается, после тумана и черного провала, не нужно и пояснять. Умиравшему грезится воскресение...

Точно так же изменился и «низовой», народный тип неприкаянности, который часто оттеснялся интеллигентным, — но и сам выразительно оттенял его. Я имею в виду наших чудаков, ведущих происхождение от тургеневского Калиныча, лесковского «очарованного странника», а недавно воплотившихся в шукшинских «чудиков». Нельзя назвать их, по Герцену, «умными» ненужностями — но скорее «изумленными, недоумевающими». Некий сдвиг ума, не приспособленного к умелому существованию большинства и вызывающего роение каких-то непонятных и летучих сущностей: «а зачем государство?», «а почему тройкой-Россией правит мертвая душа?», «а почему люди в городе на „здасьте“ не отвечают?» Этакая милая, искренняя *сумасшедшинка*, в которой сентимен-

тально-гуманистическая надежда на «обнимитесь, миллионы» уживается с юридическим вывертом ценностей и стремлением побольней ущипнуть ближнего для его же душевной пользы и лукавого поучения.

И вот этот поучительный чудак тоже как-то выветрился из нашей словесности, обернувшись сперва задушевными циниками Юза Алешковского, живчиками умирающего, но еще склонного к размножению социального организма, а затем... Сравнивая, например, персонажей Василия Шукшина и Евгения Попова, объявленного лет пятнадцать назад его молодым продолжателем по линии сибирского ухарства и дремучей свежести мысли, видишь, как знакомый нам тип на лету преобразуется в чудака с буквы «м». Лукавинка застывает на разгоряченном лице «такого парня» раздрызганной гримасой общественного кретина.

Мы еще недооценили и недоисследовали это властное явление мудака в нашей литературе 80-х годов, которое сопоставимо с ролью чудака в 60-е. Чудак — сам по себе, он выпадает из ячеек общественного разума, обещая будущее их обновление. Чудак — индивидуальное отклонение от слишком зауженных норм социальной жизни, герой нашей искренней, исповедальной, взыскающей прозы и поэзии 60-х — начала 70-х годов, с ее официально одобренным или полуодобренным нонконформизмом, романтическим пощипыванием в глазах от таежного дыма и затаенной думы. Мудак тоже глубокомыслен порой до ломоты в мозгах и тоже отклоняется от норм здравомыслия, но это свойство не индивида, а коллективного существа, свернувшего с колени разума и истории. Чудак — личностный вызов всеобщему здравомыслию, мудак — стертый облик общественного безумия. Мудак-дачник по секрету расскажет вам в электричке, что в подвале у него хранится угольный мешок, в котором то ли был повешен Геббельс, то ли расстрелян Бухарин. Мудак-вития верит в неведомый излучатель, которым по миру распространяются психофизические волны сионизма, и требует

международной правовой охраны от микроволнового вмешательства в умы сограждан. Мудак-человеколюбец берет на перевоспитание в свой дом великовозрастного дебила, а потом жалуется, что жена сделала аборт от первой любви его воспылавшего питомца.

Не будем пересказывать эти реальные и вымышленные сюжеты, подобных много у Евгения Попова, Вячеслава Пьецуха, Виктора Ерофеева — и во всех чудачество выродилось из милой лукавинки в шутку самого Лукавого. Мудак одержим собственной значимостью как общественного лица, это бред всеобщего, из которого вынут стержень индивидуального. Ни лишних людей, ни очарованных странников не остается в мире, который стал лишним и посторонним самому себе [5].

(1989–1990)

1. «Но делать было нечего. Нельзя было и подумать о продолжении пути»; «Савельич был прав. Делать было нечего. Снег так и валил»; «У меня сердце так и екнуло, да делать было нечего»; «Делать было нечего: Марья Ивановна села в карету и поехала во дворец»... Глубокие размышления о пушкинском смысле этого выражения содержатся в книге свящ. Вячеслава Резникова «Размышления на пути к вере: о поэзии А. С. Пушкина». М.: Историко-филологическая школа «Слово», 1997.
2. Например, Виктор Ерофеев. Поминки по советской литературе (1989).
3. Патмос — остров в Эгейском море, на котором был написан Апокалипсис («Откровение Иоанна Богослова»).
4. Стрелец. Альманах литературы, искусства и общественно-политической мысли. Нью-Йорк — Париж: Третья волна, 1989. № 3. С.119.
5. Это эссе стало частью доклада на международной конференции по литературе (Wheatland Foundation) в Сан-Франциско в июне 1990 года.

Температура истории

НАШ КУРЯЩИЙ ГЕРОЙ

В обществе, где религия перестала быть опиумом народа, сам опиум становится народной религией. Водка и курево становятся массовыми способами ухода в иное.

Но разница между ними огромна, хотя бы с идеологической точки зрения. Водка расслабляет, тогда как курение, напротив, обнаруживает мужественную собранность воли, предельную сосредоточенность. Вот почему из наших фильмов и книг не уходит курящий положительный герой — именно положительно курящий и доказывающий этим едва ли не больше, чем всем другим, крепость и надежность своего характера. В самый напряженный момент он глубоко затягивается, или стискивает зубами мундштук, или отшвыривает сигарету. Если же он вдобавок интеллектуален, то медленно стряхивает пепел, имитируя сложный, извилистый путь мысли.

Каждое из этих действий обнаруживает в нем величайшую волю, потому что сигарета, которую он сжимает в пальцах или зубах, — это предмет, которым он всецело и безусловно владеет. То, что он делает с ней, — символ его власти над собой и над миром, самообладания и решимости. Пальцы и зубы в жесткой хватке — что еще нужно для демонстрации героя? Сигарета потому так подходит к волевым, жестким лицам, что обнажает оскал

зубов, представляя хищника в минуту мирного занятия, когда он не грызет и не пожирает, а слюнявит бумажный мундштук, почти с непосредственностью ребенка, сосущего соску. Поэтому такой курящий герой одновременно умиляет нас, как дитя, и восхищает, как боец. Хищное в нем обнажено через невинность. Такой прием позволяет привлечь к герою наши лучшие чувства, от растроганности до воодушевления, от умиления перед малым до преклонения перед огромным.

Напруженная затяжкой грудь, удлиненная волевая челюсть, плотно сжатые зубы, сдвинутые пальцы — сигарета взводит человека, словно курок, готовый к выстрелу. Если готовность к подвигу — состояние сдавленной перед распрямлением пружины, то сигарета — ключ, вставленный в эту невидимую пружину и постепенно ее закручивающий.

Мы, однако, упустили, что сигарета — это не просто предмет, а маленький огонь. В том, как естественно и благородно курят наши герои, ощущается некий прометеев комплекс дерзания — похищения и укрощения огня. Сама малость этого тлеющего огонька соответствует требованиям некоторой скрытности, сдержанности характера. Не впрямую огненные страсти бушуют, как в художественной стихии романтизма, но выдерживается суровый реализм: курение — метафора внутреннего огня, который человек сдерживает в себе. Потому курят наши герои чаще всего в минуту нелегкого раздумья, предваряющего — и выверяющего — последующий стремительный бросок. Сознание и воля торжествуют над стихией, как это и положено в методе героического реализма. Огонек сигареты — намек на обузданную стихию, которую герой держит в своих руках.

Но за этим огоньком — как играют блики внутреннего пламени, готового вырасти в зарево над всем миром! Дымно-багровое, грозное, ликующее! Поэтому достаточно только изобразить, как курит герой, чтобы стало ясно: это наш человек, простой, мужественный, устрем-

ленный в светлую даль, которая незримыми тревожными отсветами играет на его лице, притворяясь маленьким, уютным, безопасным огоньком в уголке губ. Человек этот в совершенстве владеет собой — но может овладеть и обстоятельствами. Пусть они еще немножко побудут на воле — в последний раз порезвятся в младенческом незнании законов истории, которые воплощает герой. Настанет минута — он швырнет под ноги и растопчет свой малый огонь, чтобы зажечь большой, чтобы языки пламени вспыхнули на полнеба... А потом своей тяжелой поступью он затопчет и этот большой огонь, мировой пожар, чтобы возводить новую жизнь на пепелище и сидеть по вечерам с сигаретой у окна, распахнутого в деревенский сад. Нет ничего невозможного для человека, столь уверенно подносящего огонь к губам.

(1980)

ГОРОДСКОЕ ЛЕТО

О двадцатых-тридцатых годах XX века у меня постоянно возникает один образ: лето, горячий асфальт, духота, люди в просторных брюках и соломенных шляпах. Если Россию дореволюционную я представляю зимней: опущенные тротуары, звездчатый воздух, «гимназистки румяные, от мороза чуть пьяные», — то Россия первых послереволюционных десятилетий всегда летняя, духовая. Пеклом тут пахнет, что ли? Азией, игом, ордой? Ведь недаром у Манделштама: «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето» или «Какое лето! Молодых рабочих Татарские сверкающие спины».

У Пастернака в «Докторе Живаго» — астма Юрия Андреевича, его задыхание на пропеченных московских улицах, духота и скученность трамваев. «Летняя, ослепляемая солнцем Москва, накаляясь асфальтами...» [1]. Вообще какой-то угольный привкус воздуха, будто дело происходит в шахте. Может, пятилетние планы вносят этот привкус — *шахтерщина* и *стахановщина* самой природы? А может — обилие землеустроительных работ в городе, копанье ям и канав для подземных коммуникаций? Или раскаленный асфальт выдает под пыткой солнца свою «подноготную» угольную природу?

«Восходишь ты в глухие годы, — О, солнце, судия, народ» («Сумерки свободы», 1918). В отличие от Мандельштама, который видел страшное солнце облеченным в траур, несомым на черных носилках, Маяковский славит это беспощадное пылание исторического лета и даже prepares позднейшую метафору атомного взрыва — «ярче тысячи солнц»:

В сто сорок солнц закат пылал,
в июль катилось лето,
была жара,
жара плыла... —

с четким лозунгом в конце:

светить —
и никаких гвоздей!
Вот лозунг мой — и солнца!
(«Необычайное приключение...», 1920)

Свет, жара, угар, пекло... В такой же вот «час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах» начинается небезызвестная история московских радений веселой компании, описанной в «Мастере и Маргарите».

«...В тот час, когда уж, кажется, и сил не было дышать, когда солнце, раскалив Москву, в сухом тумане валилось куда-то за Садовое кольцо...» Лето в городе — опасная вещь: из этого марева, слепого из пыли и дрожащих струй перегретого воздуха, может вылепиться вдруг клетчатый гражданин, от которого уже ни в этой жизни не отделаться, ни в другой. Таким призраком лета, знаком удушья и перегрева, явился спутник Воланда Берлиозу и его другу, литераторам от пролетариата.

И тут знойный воздух сгустился перед ним, и сооткался из этого воздуха прозрачный гражданин престранного вида.... Гражданин ростом в сажень, но в плечах узок, худ неимоверно, и физиономия, прошу заметить,

глумливая... Длинный, сквозь которого видно, гражданин, не касаясь земли, качался перед ним и влево и вправо.

И хотя атеист Берлиоз подыскивает этому призраку чисто физическое объяснение, первым же нечаянно вырвавшимся восклицанием он пронизательно указывает на его метафизическую природу.

— Фу ты черт! — воскликнул редактор. — Ты знаешь, Иван, у меня сейчас едва удар от жары не сделался!

Жара — адская, тут и черта всеу упомянешь, невольное, безверно...

Подчас кажется, что время истории входит в заговор с временем природы. Россия XIX века — сыровата, зимний воздух влажный, тяжёлый, с Невы, и снег тоже — как бы льётся, липнет мокрыми хлопьями — чахоткой грозящая зима. Начало XX века: чудесный, пушистый снег, уже подсохший, но еще не колючий, не режущий (как позднее, в 18-м году у Блока в «Двенадцати»). Зима — расписная сказка, теремок, сапожки, светлые красавицы в пушистом облачке волос, уют города, выстеленного мягким ковром, сближенные, сомкнутые снегом пространства, на улице — как в коридоре, и эта уютность общественной жизни, где трибуна — как салон, где Розанов, Мережковский, Бердяев, Вяч. Иванов, А. Белый, — доведенный до интимного шёпота общественный глас. Никакого отчуждения, все свое, всё — за чайком да за водочкой.

Ну а потом — снежный суховей, обдирающий лицо, голодное начало 20-х годов, вдруг сменившееся знойным нэпом, но не вольным, а придушенным, за горло придержанным — астматическим. Если дореволюционная Россия — зимняя, снежная, воздушно-мягкая, а революционная (от 1917-го и по конец Гражданской войны) — зимняя, сухая, колючая, ветром оголяющая землю, то послереволюционная Россия (1920—30-е гг.) — именно летняя, знойная, «буддийская», что для русских легких, привыкших к вольному и широкому захвату свежего воздуха, чревато астмой, от которой умирает Живаго. Я бы сравнил туберкулез и астму как две эпохаль-

ные болезни: первая — от тяжелой, почвенно-болотистой влажности воздуха, вторая — от солнечной опаленности и высушенности. Вначале — томила и гнела непропечённая, сырая народная почва, потом — всежигающее солнце восторжествовавшей идеи.

Когда же весна была в России? Пожалуй, один только годик и пах весной: 17-й, послефевральский, революционный год, когда впервые апрель диктовал свои тезисы северной стране. Вся пастернаковская «Сестра моя — жизнь» пронизана этим ощущением России как весны и лета — а создавалась эта книга именно летом 17-го. Причем это лето — не позднейшее, удушливо-знойное, а все насквозь — дождевое, грозовое, ливневое, хлещущее напролом и навзрыд [2]. А следом за дождем, этим признаком неиссякающей весны в лете (таянье, влажность, обилие свежих запахов, полная грудь воздуха) — долгое-долгое лето, уже без дождя, тоже сухое, как и зима гражданской войны, ему предшествовавшая. От зимы снежной — к лету дождевому — это предоктябрьский русский природно-исторический цикл: влага преобладает. От зимы вьюжной и колючей — к бездождевому удушливому лету — послеоктябрьский цикл: преобладает сухость.

Конечно, есть и житейское объяснение, почему городское лето появляется у Пастернака и Мандельштама во второй половине 20—30-х годов, а в дореволюционной поэзии его почти не было. Тогда лето было сельским, цветущим, не душным — душистым. В худшем случае — дачным, как в блоковской «Незнакомке», где «пыль переулочная» и «скука загородных дач»: город расступился и уже святую долю села — летнюю пору — себе загреб. Но только в 20—30-е годы, когда помещичьи имения и старые дачи кончились, а новые еще не начались, лето наглухо, безвыездно замкнулось в городе. Да и куда было выезжать, когда в деревне, едва оправившейся от голода, началась вторая волна продрозверстки — коллективизация, и если уж куда ехали отдохнуть,

а заодно и продуктами запастись, то из деревни — в город.

Город летом — это как шар в шаре, жара в жаре, индустриальная в натуральной. А это значит — ад, где все раскалено и спирает дыхание, где тротуар размягчается, словно смола, жгущая ноги грешников. Эта городская жаркость солидарна с коллективистским духом 20—30-х, в ней есть нечто пролетарское. Ведь завод с его пылающими домнами, льющейся сталью, раскаленным воздухом, металлической пылью — тоже ад, жара, только уже не в квадрате, а в кубе. И город летом — почти как сталеплавильный цех: тугоплавкая твердь домов, бетона, асфальта, раскаленная солнечным огнем. Городское лето — завод, шагнувший за свои пределы, так же как первые пятилетки — пролетариат, перешагнувший себя как класс, ставший духом и содержанием всего общества. Вот почему образы знойного города в поэзии 20—30-х годов столь окрашены специфически пролетарским мироощущением. Сплоченность, массовость, спайка — знамение этого времени, а лето как раз и сплавляет, еще горячее, человеческую массу, которую и так теснотой своих улиц расплющивает город. Летом мы все живем теснее друг к другу, потому что сам воздух, поднятый до температуры тела, становится вторым дыханием, обжигает, создает ощущение по-банному распахнутой и распаренной плоти.

Россия крестьянская и дворянская рождала ощущение рассеивающего простора и прохлады, где люди — далеко друг от друга, с разных сторон поля перекликаются. А Россия пролетарская — жаром пышет, как тело в поту и лихорадке; красными пятнами проступает — и цветами жаркими, кумачовыми, «цветением туч и бульваров» (Б. Пастернак). Кажется, мелькнет сейчас лозунг: «Да здравствует лето — пролетарский сезон, залог единства партии и природы!»

(1980)

1. Отсюда и жалоба: «В комнате душно, на улице жарко. Мне не хватает воздуха» (Пастернак Б. Доктор Живаго // Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1990. С. 475). Жара и удушье — лейтмотив последних дней доктора Живаго. Вот из последних записей Юрия Андреевича: «Я живу на людном городском перекрестке. Летняя, ослепляемая солнцем Москва, накаляясь асфальтами домов, разбрасывая зайчики оконницами верхних помещений и дыша цветением туч и бульваров, вертится вокруг меня и кружит мне голову...» (С. 481—482). От нехватки воздуха Живаго и умирает: «В это жаркое утро в набитом битком трамвае было тесно и душно» (С. 482—483).

2. См. эссе «Лермонтов и Пастернак: мудрость лета».

БЛУД ТРУДА

1.

Порою одна метафора глубже раскрывает суть предмета, чем десятки и сотни монографий. Сколько написано у нас о социально-экономической природе труда, о его былой эксплуатации и нынешнем раскрепощении, о моральных и материальных стимулах и воспитательном воздействии на личность, о его грядущем превращении в первую жизненную потребность и метод всестороннего развития... А трудимся мы все равно плохо, хотя и нельзя сказать, что мало.

Сколько трудились в 1920—50-е годы, пока не разленились к 1960-м! Дни и ночи, до кровавых мозолей и ранней могилы, — на работе «сгорали», как говорили тогда о пламенных тружениках. А все равно богатства не нажили, и во что этот труд отлился, в какие весомые формы и чуда цивилизации, исключая разве чудо самой космической невесомости? Как будто не надрывались люди на полях и заводах — земля в запустении, машины на полном износе, а в глаза иногда и заглянуть страшно. Всего, всего не хватает: и еды, и одежды, и книг, а главное — смысла того, откуда и почему вся эта нехватка.

Может быть, сам этот неустанный труд такой особенный, что силы отнимает, а взамен ничего не прибавляет,

и вообще не труд? Если, например, малыш орудует лопаткой в песочнице, то занятис это лучше определить метафорой, вроде «лепет лопатки», чем научным замером рабочего времени или анализом взрыхляемой почвы.

И вот приходит поэт и сочиняет метафору — всего лишь одну строку, где соединяются два трудно соединимых слова: «...Есть блуд труда, и он у нас в крови» [1]. И политэкономия социализма, нищая, так и не сложившаяся наука, все время страдавшая от невозможности ухватить и нащупать свой специфический предмет, — получает желанную подсказку.

Как сразу и точно — одним словосочетанием — сказалось у Мандельштама все наше эпохальное отношение к труду! *Советянин*, потомок россиянина, трудолюбив, много и охотно трудится, но этой любви его к труду как бы не достает законного основания — она тороплива, неразборчива, блудлива, редко перерастает в устойчивый брачный союз. Нет прочной, пожизненной связи с предметом и результатом труда: он общий, ничейный, публичный. Поэтому в истовой страсти к труду нет-нет да и проскользнет что-то безнадежное и почти порочное: оплодотворяется лоно, в которое вливают свое семя и другие. «Всенародная собственность на средства производства». Всем встречным и поперечным: усердным и лентяям, заботливым и бесшабашным, гулякам и однолюбам — она зазывчиво предлагает умножить усилия, навалиться всем миром. Тут и трудолюбец почувствует себя блудодеем, а если и продолжит работу, то как бы исподтишка, не в общей связке, затаивая и лелея для себя любимый предмет. В том же конструкторском бюро — но откладывая в заветный, запираемый ящик дорогие и неосуществимые проекты. А лучше отрезать от общественного стола свой маленький ящик, от общественного поля — свой маленький клочок и перенести в дом, во двор, чтобы, отгородив от посторонних глаз, обхаживать и лелеять.

В корне слова «собственность» — понятие «свой». И первое из чудес состоит в том, что она, оказывается,

может быть не своя, а ничья, общая: так сказать, «белая ворона» или «черный снег». Не мы придумали это чудо из чудес, но немало поработали, чтобы все человечество стало таким коллективным чудотворцем, а пока, для примера и поучения, — один, самый сказочный народ. Собственность все время изымалась из области *своего* и становилась как бы «инойственностью»: община или артель, сходка или колхоз, помещик или секретарь, управляющий или уполномоченный — все работали заодно, чтобы никто на себя не мог работать, чтобы любовь к труду оставалась трепетной, чистой и безответной. Вот народ, вырастая из целомудренного детства, а все еще не допущенный к законному браку, и стал небрезглив, неразборчив, обзавелся вредными привычками. Единственная у тебя любовь или мимолетная, гениальные у тебя гены или алкогольные — все сварится в общем котле, склеится в студенистую продукцию вала: кубометрового, тоннажного, калорийного, в бескостное дебильное дитя с «лица всеобщим вырождением». Системными при такой системе бывают только заболевания.

Нет никаких внутренних обязательств: можно вкалывать, не разгибаясь, а можно расколотить в сердцах лопату и законно предаться безделью, сну, отдыху, запою. Труд в охотку лишь для тех, кто пристрастился к нему уже необъяснимой, чудаковатой, почти болезненной привязанностью, как к наркотику: раз вдохнул — и уже не надышится. Как легко издеваться над такими безотчетными трудягами, влипшими в свой безнадежный, не вознаграждающий предмет, — все равно что втюрился в проститутку и пишет ей возвышенные стихи, а она гуляет со всей улицей. Пропадает забота и о плодах труда — важно то терпкое удовольствие и забытье, которое дает труд, а что там получилось, кто будет этим распоряжаться и пользоваться — не все ли равно? Сдаст она его, подзаборного, в детприемник, ни ты его никогда не узнаешь, ни он тебя. Ведь давно уже поставлено целью,

чтобы труд в грядущем обществе стал «потребностью здорового организма».

Как с гениальной точностью сформулировал наивысший авторитет по вопросам коммунистического труда, последний «в более узком и строгом смысле слова есть бесплатный труд на пользу общества, труд, производимый не для отбытия определенной повинности, не для получения права на известные продукты, не по заранее установленным и узаконенным нормам, а труд добровольный, труд вне нормы, труд, даваемый без расчета на вознаграждение, труд по привычке трудиться на общую пользу и по сознательному (перешедшему в привычку) отношению к необходимости труда на общую пользу, труд, как потребность здорового организма» [2]. А какие у организма здоровые потребности? И так ли уж нужно думать о потомстве и воспитании детей?

Отсюда, при несгибаемом упорстве — замечательная бестолковость; огромное, «вне нормы» количество труда — при ничтожестве результата, отсутствии явно преследуемой и достигнутой пользы. Толочь воду в ступе до онемения рук, чтобы она стала слаще от пролитого в нее пота, — это и есть *бестолочь*. Какой может быть толк в сооружении канала, вода которого иссыхает, не успев дотечь до назначенного поля; или в сооружении дамбы, встающей не столько поперек наводнения, сколько поперек отхожей воды, выносящей из города грязь и гниль? Вот и остается бешенство усилий, в которых заранее выкипает и испаряется всякий возможный результат, — забыть в процессе, помрачить работой ум, чтобы не глянул в него пустой и холодный завтрашний просвет.

Так вот и блуд безразличен к последствиям — он без разбору *берет*, как труд — *отдает*: неважно от кого, неважно кому. Лишь бы кипело, разгоралось, пламенело в зареве великих строек, которым заведомо остаться недостроенными — памятником остановленному «прекрасному мгновенью».

2.

Вспомним, что принцип незаинтересованного труда не был так уж чужд и другим народам, в их высочайших умозрениях. В «Бхагаватгите» Кришна проповедует Арджуну: будь верен своему делу, отдавайся ему безраздельно, но не впадай в зависимость от его результата. У Канта в «Критике способности суждения» такая деятельность без расчета на результат, находящая смысл и наслаждение в самой себе, названа *игрой*. Однако наш привычный труд-блуд, как ни соблазнительны эти параллели, имеет мало общего с индуистской этикой чистого долга и немецкой эстетикой бескорыстного наслаждения. Там человек не зависит от результата — здесь результат не зависит от человека. Там труженик освобождается от привязанности к продукту труда — здесь он мучительно привязан к самому процессу. Там он достигает бесстрастия в работе — здесь сама работа становится опьяняющей страстью.

При условии, что есть собственность как *наличное свое*, от нее можно отказываться и преодолевать, достигая сверхличного в себе, восходя по ее же ступенькам на вершину «самого своего» — самого себя. Знаменательно, что слово «свобода» имеет общий корень со словом «собственность» — оба происходят от понятия «свой», откуда и «особенность», и «особа». Свобода начинается с собственности, которая делает человека независимым от других членов общества и от материальных обстоятельств, в буквальном смысле — «освобождает» его и потому делает «особой», личностью, которая дальше может освобождать себя уже и от уз самой собственности. Когда же «самого» нет в наличии и предпосылке, тогда происходит опускание ниже в область внеличного, предличного, что человек ощущает как невладение самим собой. От *своей* вещи путь лежит к своей же душе, от *не своей* вещи (имущества, достояния) — тоже к душе, но не своей, которая действует с одержимостью автомата,

вонзающего клинья или клещи в какой-то поднесенный ему предмет. Про человека тогда говорят, что он работает как *заведенный*. И в самом деле, характер отчужденной собственности определяет отчужденный характер труда, низведенного до уровня физиологической потребности, — еще один инстинкт, в ряду тех, которые заставляют паука ткать паутину, а самку — поедать самца. Между тем очевидно, что человек как раз освобожден изначально от труда как инстинкта (муравьиного, пчелиного и т. п.), чтобы иметь волю к творческому его применению.

В «игре» и «долге» как раз и выявляются эти сверхинстинктивные основания труда, который освобождает от привязанности ко всему внешнему: человек сознательно распоряжается своими силами, целесообразно распределяет их, заботится о наилучших условиях игры и соблюдении ее правил — иными словами, становится зорче и трезвее, не ослепленный пользой и целью. Труд как блуд, напротив, есть удобная форма самоослепления — маниакальная потребность что-то делать, чем-то занять себя — метод поспешной саморастраты. Человек собой не владеет — он одержим *бесом* труда: «рубит, колет, режет», «жарит, шинкует и перчит»... Чем больше ручного, изнуряющего труда, тем легче забыться, отогнать навязчивые мысли о смерти, скоротать томительный избыток времени. Так Базаров у Тургенева отдается «лихорадке работы» после объяснения с Одинцовой («Отцы и дети»); так Дарья у Некрасова неистово колет дрова, чтобы притупить боль об умершем муже («Мороз Красный нос»).

Но это блуд и запой труда, объяснимый частной психологической ситуацией. Если же вспомнить, как работают персонажи у М. Горького («Мои университеты», «Дело Артамоновых»), у Платонова («Котлован», «Ювенильное море»), то проясняются устойчивые основы таких ситуаций в жизни целого народа: уйти от одуряющей пустоты — в работу до одуренья. В этой поглощенности

процессом труда, в этом хмельном и страшном веселье есть какая-то мрачная исступленность, как будто люди подбрасывают поленья в адский огонь, где горит их душа, — ничего от строгой сосредоточенности Арджунуны и самоцельной игры способностей у Канта. Цель — что-то изломать и задушить в себе, «наступить на горло собственной песне». Кто-то, как Треплев, убивает себя выстрелом. Кто-то, как Войницкий, убивает себя делом. Иногда человек хочет убить себя выстрелом, но этого кажется ему недостаточным, — и он убивает себя делом, как Корчагин. Иногда человек убивает себя делом, но этого оказывается недостаточно, и он убивает себя выстрелом, как Маяковский.

Блуд почти безразличен к качествам партнера — лишь бы, как считает Федор Павлович Карамазов, были признаки пола. Так и блуд труда безразличен к предмету — лишь бы можно было в него внедряться, обрабатывать, растрчивать в нем себя. Ведь сам такой труд выступает как замена чего-то более подлинного, поэтому и внутри него все заменимо, и прежде всего сам труженик. «Незаменимых нет» — эта мораль ворвалась в нашу общественную жизнь словно из обихода публичного дома, но легкая шутка перешла в мрачную угрозу и торжественное заклинание. И конечно, простое вещество выступает как самый удобный алгебраический «икс» для всякого рода замещений — равно безрадостных и беспечальных. Вспомним инженера Прушевского из платоновского «Котлована» — не имея любимой женщины, он хочет вновь и вновь расходовать свое никому не нужное тело на трудовые нужды страны, на «чужой прок», отдаваясь холодной и ленивой ласке строительного вещества. «Занятие техникой покоя будущего здания обеспечивало Прушевскому равнодушие ясной мысли, близкое к наслаждению... Вечное вещество, не нуждавшееся ни в движении, ни в жизни, ни в исчезновении, заменяло Прушевскому что-то забытое и необходимое, как существо утраченной подруги» [3]. Равнодушие, близкое

к наслаждению, или наслаждение, близкое к равнодушию, — это и есть точнейшая формула блуда.

И не обязательно, конечно, чтобы предмет труда заменял именно тело подруги, он может заменять любой предмет любого труда, если сами предметы оказываются взаимозаменяемыми и наслаждение ими совмещается с равнодушием к ним самим. Можно командовать взводом, строить железную дорогу, руководить идеологическим сектором, писать автобиографический роман. Можно «работать» эпические поэмы и коммерческие рекламы. Можно стрелять контру, полоть морковь, дергать сиськи у коровы, лишь бы служить партии, как считает Макар Нагульнов [4].

Блуд труда оказывается выражением какой-то высшей верности — идее, идеалу. Вещь исковеркать похабным употреблением можно — идее изменить нельзя. Детей, стариков «в распыл пускать» можно, тем более корове «сиськи оттягать», — но мировой революции, ради которой все это делается, нельзя недодать любовного пылу: во всякой случайной связи и даже насилии должны звать и томить ее голубые глаза. Так образ роскошной революционной женщины Розы Люксембург водит комиссара Копенкина по дорогам гражданской войны («Чевенгур»).

Блуд очень легко соединяется с верностью через понятие мании: кто привержен чему-то одному, готов все перепробовать, чтобы это одно получить. Дон Жуан безраздельно привязан к женщинам — и именно поэтому изменяет одной за другой. Трудолюбие переходит в трудоблудие, освящаясь верностью *идее* труда. Поскольку «труд создал человека», поскольку «будущее принадлежит людям труда», — постольку нужно трудиться там, куда пошлет, и так, как прикажет партия «людей труда». Труд настолько славен и почетен сам по себе, как само обладание женщиной славно и почетно в глазах блудодея. Из всех видов и возможностей труда извлекается абстрактная идея Труда как такового —

высшего и требовательного смысла жизни. И потом уже этот всеобъемлющий Принцип развинченной походкой блуждает среди всех конкретных разновидностей труда: каждую оплодотворить — и двинуться дальше [5].

Номенклатурный работник, посылаемый по разнарядке то на сельское хозяйство, то на агитпроп, то на агропром, то на образование и культуру, — это своего рода гуляка праздный, всю жизнь бредущий по злачной улице с заведениями налево и направо. Да нет, почему гуляка? Если уж совсем номенклатурный, то держатель гарема, потому что одновременно решает все указанные вопросы, не выходя из своего рабочего кабинета, с раскинувшимся посередине роскошным ложем начальственного стола. До уличных забав он себя не унижит, потому что и сельское хозяйство, и образование с культурой сами покорно являются к нему в опочивальню по первому звонку. Список очередности заранее составлен услужливым евнухом, который, в качестве хранителя укромнейших прихотей и секретных услад, так и называется «секретарем».

3.

Можно предположить, что все это стирание индивидуальных различий: в отношениях труда к собственности, к предмету, к отрасли, к вознаграждению — есть только ретивая выдумка всяких Нагульновых, привыкших к пальбе и гульбе вместо твердого расчета. Дескать, это все дань упрощенчеству, отход от начальной строгой линии, искажение, искривление, извращение мудрых заветов и основоположений. Но вчитаемся опять в самый авторитетный источник, какой только возможен, — причем сам автор, В. И. Ленин, подчеркивает принципиальность своего утверждения, его всеобщий и обязательный характер:

«...Коммунизм, если брать это слово в строгом значении, есть безвозмездная работа на общественную пользу,

не учитывающая индивидуальных различий, стирающая всякое воспоминание о бытовых предрассудках, стирающая косность, привычки, разницу между отдельными отраслями работы, разницу в размере вознаграждения за труд и т. п.» [6].

Разве не «строгое» определение? Уж куда строже — прямо по пунктам перечислены характерные признаки блуда-труда: все равно кто, все равно с кем, все равно за что. Не учитывать индивидуальные различия, стереть разницу между профессиями, отраслями и не рассчитывать на взаимность... Но есть еще и поразительно точные слова из более широкого контекста — не узко производственного, но как бы семейно-бытового: о «предрассудках», «косности», «привычках», всех этих моральных пережитках буржуазной эпохи. Мандельштамова метафора «блуд труда» здесь уже дрожит на кончике пера. Дескать, были когда-то «предрассудки», привязывавшие человека к чему-то единственному и любимому, была «косность», не позволявшая стереть различий между этой и той (отраслями?), была «привычка» к вознаграждению, надежда на взаимность... И вот весь этот семейный уют, погрязший в индивидуалистических предрассудках, должен уступить трудовому сожителю с общественной пользой, без всяких различий, привычек и воспоминаний.

Кто кого упрощает, мы Ленина или Ленин нас? И разве не сводится труд таким смелым порывом в будущее к работе раба или робота, чему-то худшему, чем само блудодействие, — потому что даже «вознаграждение» есть момент индивидуальный и человеческий, а механический молот или фаллос и впрямь трудится «безвозмездно»? Вспомним медведя-молотобойца — образцового пролетария из «Котлована»: вот кто удовлетворяет вышеприведенному определению в самом «строгом» смысле. Да и то не вполне — требует еды и водки, а значит, бескорыстен лишь отчасти. Может быть, он первым и придет к коммунистическому труду, как древнее тотемическое

божество своей страны, прямо шагающей из первично-общинного строя в окончательно-общинный?

Труд может стать прекраснейшим средством самоупрощенья, истинной потребностью отчаявшейся души. В тесноте общения с вещью — овеществиться самому, забыть свою мучительную человечность. Слишком часто труд — это только бегство от свободы, которая назойливо оставляет человека наедине с собой, со своей совестью. А с простой, осязаемой вещью, которая ничего не хочет, кроме сильных рук, — долой самосознание: мир прост, как соблазн, душа проста, как желание. Будем «беспокоиться о текущих предметах и строить любое здание в чужой прок, лишь бы не тревожить своего сознания» (Платонов, «Котлован»). Блуд — средство избавиться от неудачной или невозможной любви: душа не выносит долгого напряжения и сдается на милость первому телесному зуду. Быть полезным, быть мужественным, ощутить свою насущность первым попавшимся способом — вот что называется трудовым подвигом: кинуться в любой прорыв, заткнуть собой любую дыру.

Как-то у нас само собой совмещается: «труд и творчество», «труд и свобода». А ведь тяга к труду может быть от творческой несостоятельности, от бессилия фантазии, от своего рода импотенции — неспособности любить. Случайно ли, что все тоталитарные режимы восхваляют труд как первейшую добродетель и выставляют гражданским идеалом прилежного работника? Он безопасен, потому что работает в поте лица и не отрывает взгляда от земли. В корень слова «работа» вписано слово «раб». «В поте лица своего будешь есть хлеб...» (Бытие, 3:19). Человек стал рабом греха — и потому работником на земле: можно ли проклятие выдавать за добродетель? Свобода, если поискать ее первоначальный смысл, — это вовсе не «освобожденный труд», а освобождение от труда. Сколько издевались у нас над евангельскими словами: «птицы небесные не сеют, не жнут...» — образом человека, искупленного от греха!

4.

Техника постепенно освобождает человека от трудового проклятья, сближает труд с мечтой, полетом, духовным деланием. Но трудолюбие враждебно технике, как разврат — романтике. Блуд слишком привязан к плоти, к вязкому, душному, смертному в ней. Лучше неделю собирать картошку руками, чем один час — уборочной машиной. И люди, склоняясь к земле, чаще вспоминают, что они рабы. Разум, конечно, отдает предпочтение машине, но душа просит надрыва, мозолей, сухого трения о поверхность вещей, чтобы возбуждать и глушить себя этим зудом, бесовской щекоткой, от которой сладко ломит тело.

Там, где блудливый труд, — много наспех сделанных, скорее испорченных, чем облагороженных вещей. Нетерпеливо растерзанных, торопливо брошенных. Блудодей берет от них то, что ему надо, — сминает плоть, гонит вал. Не озабоченный смыслом и мерой самого предмета, — кроит, а точнее, кромсает все по одной мерке. Не таков ли блудливый характер всей нашей промышленности, которая гонит массу несработанных, полуразрушенных вещей? Сколько у нас необъявленных маркизов де Садов, наворотивших горы трупов в своих пролетарских замках со станками сладострастного истязания для безгласных жертв: чистых руд и металлов, непорочных горных и древесных пород! О чудовищных пытках можно догадаться по следам повсеместного безобразия на лицах прекрасных городов и сел, по разорванному узорному платку полей и лесов, по рытвинам и ухабам на теле изможденной земли. То, что стояло, согнулось в три погибели, то, что лежало, поднято на дыбы, то, что имело части, стало сплошным целым на бескрайних трупохранилищах, именуемых уважительно *складами* или пренебрежительно *свалками*, но сберегающих примерно одно и то же.

Техника — давно уже пройденный этап, оставленный для любопытных малолеток, жадно мусолящих страницы

затрепанных пособий: как это делается, с какой стороны подступаться? Изю всех наук осталась одна арифметика: не *как*, а *сколько* — перещупать, перекопать, понастроить. Остановиться нельзя — можно так и застыть посреди строительной площадки, превращенной в мусоросборник, и впасть в черную меланхолию. Спасает только неистовость порчи, сквозных червивых ходов, проложенных через сердцевину прекрасного, девственного вещества, которого всегда хватает в заневестившейся стране. Сколько угля, сколько нефти, сколько газу — и все заждалось, томится, перезревает в своих тайных недрах. Разрыть, откопать, внедриться! А дальше — пусть небо греется нашим дымом, пусть соседи тревожно втягивают ноздри насыщенный промышленный запах нашей природы. Сладок дым Отечества, вольно гуляющий по всему поднебесью.

Профессионал, берясь за ремесло, как бы вступает с ним в законный брак, посвящает ему себя без остатка. Собственно, профессионализм — это и есть мистериальная посвященность, связанность неразрывными узами с предметом труда, мученический и счастливый брачный венец, таинство «единой плоти» человека и вещи. Любое изделие скреплено печатью любви, как плод долгого претерпевания и взаимного узнавания, нерушимого обета верности. Куда делось, во что вылилось это великое качество компетентности? В приложение к одному-единственному слову «органы», и впрямь всепроникающим. Дилетантизм спорадичен, спонтанен — всюду рассеивает свои споры, перебрасывается с вещи на вещь, без методики, без привязанности, без обязательств. Не заводит семьи, не выращивает детей, но ускоренно тратит семенной фонд человечества. Он, любимый наш герой, любовник труда — на все руки мастер, словно у него тысяча рук: и швец, и жнец, и на дуде игрец. Наша социальная мечта — всесторонне развитая личность, шьющая, как «Москвошвей», жнущая, как колхоз, играющая, как духовой оркестр. И каждая рука творит чудеса: небывалые покрой, небывалые урожаи, небывалые напевы —

лагерники в лохмотьях, голодающие кормильцы и мертвая тишина, в которой скрежещет один гортанный голос.

«Блуд труда» — это ныне называется *экстенсивным способом хозяйствования*: скорее осваивать новые земли, строить новые заводы, не заканчивая начатого, работая порывами и урывками, авралами и абордажами, как встречаться с первыми встречными, без уговоров и прощаний. Можно пожурить таких проворных и нахрапистых — и призвать к интенсификации хозяйства, к глубине освоения... Но чтобы двинуться в глубину, нужно поставить себе границы; а широта вокруг так уже призывно разлеглась-распласталась, что ноги сами просят идти все дальше и дальше, «все разрушая рубежи». Пресловутая широта наша — не та же ли размашистость блуда, включая блуд с пространством, с землей? Да и что такое эта огромная, невпроворот для житья и освоения территория, как не блуд экспансии, которая перебирает край за краем, версту за верстой, не в силах остановиться и границу свою очертить, прочный дом свой построить. Что такое для нас государственные границы? — игра в классики, легкий перепрыг туда-назад, когда у нас повсюду родной дом и бесконечный путь класса к самому себе, в свои законные рабочие владения!

Сама равнинная земля, раскинутая навзничь на все стороны, — прообраз легкости наших трудовых отношений, ведь «блуд» и значит не что иное, как «блуждание»: шаткость, качание, неоседлость. Вот что сказалось в раздолье души, которая ни к чему прирасти не может и потому грезит о борьбе за весь мир, на меньшее не согласна. Блуд — психологическое кочевье, которое, возможно, выработалось от географического, когда нахлынули и размыли Древнюю Русь кочевые племена и народы. «И он у нас в крови» — не той ли самой, что широким потоком, потоком влилась в русские жилы в пору степного нашествия и дальше разливалась безбрежно, безбожно, всеми бунтами, от Разина до Ленина, шедшими — вот совпадение! — от низовьев Волги, от старых гнездовищ Золотой

Орды, которая по ходу веков краснела от пролитой в землю и ударяющей в голову крови.

Бывает, что передовой отряд, попав на чужую территорию, не может с нее выбраться, остается в окружении и погибает. Так мы не можем выбраться из окружения своей территории, она цепко нас держит, предопределяя весь блудный, кочевный дух исторического существования. Развратно одному человеку иметь десять жен — так развратно одному государству иметь территорию, которой хватило бы для десятерых государств. Владеем большим, чем нуждаемся, — поэтому работаем хуже, чем можем.

И вот — последняя стадия... То чужое, что присвоили себе, но не сумели освоить, теперь исподволь, из-под полы, распродается на сторону. Эта держава, простершая ноги на Сибирь, а локтем возлегшая на Кавказ (горделивый ломоносовский образ), слишком велика своими недрами для владеющего ею государства-самодержца. Хоть и силен, а все-таки слабоват для такой страны. И он, совершая блуд с ней посредством безлюбивного труда, одновременно сутенерски распоряжается ею посредством торговли. Не похитив чужого, не начнешь расхищать своего. Сутенерство — высшая и последняя стадия блуда, когда освобождаешься не только от нравственных обязательств, но и от физической страсти к женщине. Это интимная связь, лишенная малейшей интимности, столь же регулярная и законообразная, как супружеская, только с обратным знаком. И это психологически понятно: блуд все время упирается во что-то «не свое», чем он не может овладеть. Отсюда соблазн избавиться от этого «не-своего», но уже не даром — прийти на мировую толкучку и сбить товар, который жжет руки. И покупают, хотя и видят, что на продавце шапка горит. Блуд в производстве ведет к сутенерству в торговле, когда в оборот пускаются не готовые изделия, а даровое сырье, необработанная, не востребованная плоть земли. Зачем свою рабочую силу напрягать, когда у нас товар под боком лежит,

к спине привалился! Распродаются недра возлюбленной — разлюбленной — родины, вывозятся на потребу дальней, расчетливой промышленной похоти. И в самом деле: чем безлюбовно и постыло вторгаться в развороченные трудом-развратом недра, не лучше ли запродать их богатому воротиле, который выкачает из обильной земли все, что возможно, — и заплатит за нее с лихвой. Пусть, опустевшая, спит рядом, отсыпается до самой смерти. Чем жить с нею, не имея пыла и сил, лучше жить за ее счет.

Так далеко ведет мандельштамовская метафора, в самые укромные уголки и постыдные тайны государственного сожительства со своей землей.

5.

Напоследок нельзя не вспомнить, что эта метафора под пикантным соусом уже была заготовлена марксистской социальной «наукой», прежде чем самой науке теперь предстоит ее расхлебывать. Начиная от древних социалистических учений и кончая научнейшим социализмом, всюду в этих миротворительных проектах обобществление собственности дополнялось обобществлением жен. Нет, социализм не предполагает ни лени, ни воздержания, как заявляют его клеветники, — но всего лишь такую трудовую и половую активность, которая не притязала бы на частное владение своими плодами и представляла бы их в мудрое распоряжение государства. Все должны трудиться на всех — и в домах, и в домнах. Так что Мандельштам ничего нового по сути и не сказал. Общественная собственность на средства производства вещей и воспроизводства людей уже предполагает и освящает тот ритуальный блуд, каким становится труд без института частной собственности и супружество без института семьи и брака. Метафора «блуд труда» не выдумка, а правда осуществленной утопии, где общественное производство и «общность жен» должны органически

дополнять друг друга, как взаимный образец и место передового опыта [7].

По идее, они должны идти рядом, вместе, нога в ногу: труд и блуд, блуд и труд. А метафора их скрещивает и опять-таки объясняет, почему этим утопическим проектам суждено было воплотиться лишь отчасти. В производстве — да, в сожительстве — нет. Именно потому, что священный блуд, который предполагался в замену домашнего рабства, с возрастающим размахом воплотился в общественном производстве. Сам труд стал блудливым — и тут уже стало не до блуда. С такой яростью вливалась похоть общественного сожительства в хозяйственный процесс, что для прочих смешений не оставалось сил — все съедал безоглядный труд и его беспризорные порождения.

Больше того, сама любовная сфера стала в какой-то мере поприщем трудовой дисциплины, героического самообуздания — вобрала те качества «буржуазной», «протестантской» этики, которые исчезли из сферы собственно производственной. Хозяйственный ажиотаж рождал нравственных аскетов, очищавших себя огнем общепольных страстей. Вспомним шолоховского Давыдова, который руководит, агитирует, пишет, пацет, раскулачивает. Самоотверженный герой разбрасывался по всем видам труда, чтобы утолить кипение своей крови, жаждущей разлиться по жилам сверхмощного, сверхтребовательного государства. Жены могли не бояться соперниц, потому что мужья сгорали и истощались совсем в другом, необъятно-вместительном лоне.

Экономико-эротическая метафора Мандельштама очерчивает то сплетение двух сфер, которое ускользает от политической экономии, потому что неведомо прежним цивилизациям. Пожалуй, впервые в истории хозяйственный организм столь глубоко пронизан духом оргин, именуемой *всенародным энтузиазмом*.

Вспомним, как величайший пролетарский писатель Максим Горький описывает тот памятный день, точнее

ночь, когда он «впервые почувствовал героическую поэзию труда». Волжская баржа села на мель — понадобилось срочно ее разгрузить. «И тяжелые, ленивые, мокрые люди начали «показывать работу». /.../ Трудно было поверить, что так весело, легко и споро работают те самые тяжелые, угрюмые люди, которые только что уныло жаловались на жизнь, на дождь и холод. /.../ Вокруг меня с легкостью пуховых подушек летали мешки риса, тюки изюма, кож, каракуля, бегали коренастые фигуры, ободряя друг друга воем, свистом, крепкой руганью. /.../ Работали играя, с веселым увлечением детей, с той пьяной радостью делать, слаще которой только объятие женщины. /.../ Я тоже хватал мешки, тащил, бросал, снова бежал и хватал, и казалось мне, что и сам я и все вокруг завертелось в бурной пляске... /.../ Я жил эту ночь в радости, не испытанной мною, душу озаряло желание прожить в этом полубезумном восторге делания» [8].

Здесь изображается вовсе не труд, как представляется Горькому, а *orgia труда*, которая мало чем, в сущности, отличается от той пьяной оргии, которую грузчики устраивают потом в трактире, чтобы отпраздновать свою трудовую победу. И хотя писатель с горечью противопоставляет героический труд грузчиков их трактирному угару, он как будто не замечает, что его собственный подбор слов обнаруживает общность этих хмельных состояний. О труде: «музыка трудовой жизни... приятно охмеляет сердце мое», «с пьяной радостью», «в полубезумном восторге», «объятие женщины», «ободряя друг друга воем, свистом, крепкой руганью». О пьянстве: «шумно пировали», «запевал похабную песню», «десяток голосов оглушительно заревел», «барыня лежит», «хохот, свист, и гремят слова, которым по отчаянному цинизму, вероятно, нет равных на свете». Все тот же экстаз, с эротическим запахом, с разбойничьим воем и присвистом. Если это и труд, то он недалеко ушел от физической забавы — такой разбойничий разгул пристал именно грузчикам, которые перетаскивают с места на места плоды чужого труда.

Недаром и коммунистические субботники, т. е. образцы высокого и вдохновенного труда будущего, с начала и до конца так и остались погрузочными работами, вроде тех, которыми занимались кремлевские вожди, торжественно перетаскивая бревна под музыку праздничного оркестра. «Хватал, тащил, бросал» — это и есть горьковская формула труда, или, как сказал бы Бердяев, лозунг третьего Рима-Интернационала, своим сжатым трехчленным строем окликающий формулу первого, цезарева Рима: «пришел, увидел, победил».

Этот трудовой энтузиазм, которым исстари славились артели грузчиков, на целый век закружил Россию с того дня, как юный Пешков «хватал мешки, тащил, бросал, снова бежал и хватал», — и страна уже не может остановиться, заверченная бурной пляской под «музыку трудовой жизни». Что раздается каждый день по радио, к чему призывают газеты? «Бери, хватай, тащи, качай, держи, даешь, ударим, выдадим!»

И тогда по-новому просматриваются фигуры организаторов этих оргий, бессменных затравщиков, застрельщиков, героев и корифеев, — парторгов, профоргов, группоргов, комсоргов, культоргов. От их бесчисленных совещаний и слетов веет знакомым духом трудового распутства, ритуального всесмешения и всеподмены, которое лишь в лучшем случае ограничивается словоблудием — оральным сексом, но часто переходит и в настоящее «производственное» соревнование: кто поставил больше галочек, одержал больше побед, больше наворотил, сокрушил, разделал, задвинул, вогнал. Узнаются жесты подворотен, возгласы кутежей, «вой, свист, крепкая ругань». Где они? — да вот, на трибуне! Профсоюзная организация! Комсомольская организация! Пионерская организация! Но впереди, конечно, та, что вопреки названию, уже не сидит за партией, а водит указкой по стране. И тогда, в бурливом обществе всех этих «-оргов», само слово «организация» вспоминает свое забытое корневое родство с «оргией».

(1979, 1987)

1. Из стихотворения Осипа Мандельштама «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (1931).
2. Ленин В. И. От разрушения векового уклада к творчеству пового (1920). ПСС. Т. 40. С. 315.
3. Платонов А. Чевенгур. Роман и повести. М.: Советский писатель, 1989. С. 390.
4. «То и мужчинское дело, куда пошлет партия. Скажут мне, допустим: иди, Нагульнов, рубить контре головы, — с радостью пойду! Скажут: иди подбивать картошку, — без радости, но пойду. Скажут: иди в доярки, коров доить, — зубами скрипну, а все равно пойду! Буду эту пропащую коровенку тягать за дойки из стороны в сторону, но уж как умею, а доить ее, проклятую, буду!» Шолохов М. Собр. соч.: В 8 т. М.: Правда, 1962, т. 7. С. 45.
5. Приведу по памяти куплеты, чуть ли не каждый день распевавшиеся по радио, въевшиеся в сознание:

Нам ли стоять на месте?
В своих дерзаниях всегда мы правы!
Труд наш есть дело чести,
Есть дело доблести и подвиг славы.

К станку ли ты склоняешься,
В забой ли ты спускаешься, —
Мечта прекрасная,
Как солнце ясная,
Зовет, зовет тебя вперед.

Нам нет преград
ни в море, ни на суше.
Нам не страшны
ни льды, ни облака.
Пламя души своей,
Знамя страны своей
Мы пронесем

Через миры и века!

Вот она, патетика трудового Принципа, его разгоряченное воображение. Мало ему станков и забоев, так еще миры подавай, чтобы не гасло пламя души.

6. Ленин В. И. Политический доклад ЦК 2 декабря. VIII Всероссийская конференция РКП(б), 2—4 декабря 1919 г. ПСС. Т. 39. С. 360. Сравните с высказыванием Ленина из работы «От разрушения векового уклада к творчеству нового» (примечание 2), где почти дословно развиваются те же мысли.

7. См.: Коммунистический манифест, ч. 2.

8. Горький М. Мои университеты (1922). ПСС: Художественные произведения в 25 т. Т. 16. М.: Наука, 1973. С. 27—28.

ОБЛОМОВ И КОРЧАГИН

В 70-е годы думалось о России: сладкий сон, туман, рассеянье, забытье. И вдруг, на рубеже 80-х, с Афганистана — прорезалось во времени что-то острое и страшное, как будто алая краска 30-х годов проступила сквозь старческую пудру и румяна. Причем и развал, и немочь — все осталось, но через них-то и объявилась новая сила, жалкая, смешная, но опасная.

Так у стариков: плоть рыхлеет, кожа морщится, а кости делаются жестче. И держава наша вошла в период известкования: в ее экономике и идеологии, в брюшине и легких гнило мясо, распадались ткани; а снаружи, в локтях и коленях, острее и больней выступали старческие мослы. Середина гниет — границы ожесточаются.

1. Обломовка и Чевенгур

Вопрос вот в чем: всегда странным образом уживались у нас гражданская и трудовая сонливость — с воинской хваткостью и напором. Как их совместить? Как понять страну в единстве двух ее лиц — Обломова и Корчагина, прекрасногодушного сибарита и безжалостного к себе и к другим энтузиаста? Обломовское мы давно уже научились понимать и принимать в себе — это неоощущение

реальности, отмашку от практических дел, попушение любой инерции и застою. Но ведь и Корчагина из России не выкинешь, с его жестким, чуть монгольским прищуром и пальцем на взведенном курке. Как воспрянул он вдруг, как вскипела со дна ясноглазой обломовской синевы холодно-серая, стальная корчагинская голубизна! Переливание кровей, превращение ликом! Неужели есть обломок Обломова в Корчагине, неужели не выкорчевать Корчагина из Обломова?

Кажется, что тайна этого родства вскрыта народнейшим из народных писателей — Андреем Платоновым. Голодные и решительные герои его «Чевенгура», строящие коммуны, в которой главным и бесплатным работником было бы солнце, а они — его равными и праздными нахлебниками, — ведь это удивительная помесь корчагинского энтузиазма и обломовского сибаритства. Они готовы неслыханные ратные подвиги совершить, дабы трудящийся человек, скинув иго принуждающих его к труду хозяев, мог ничего не делать и жить с беспечностью травы, прозябающей под солнцем. Сколько сил тратится — ради революционной отмены всяких усилий!

Вроде бы дела и дела жаждут их тоскливые души, опутанные вековой дремотой, — и вправду, застаем мы их в постоянном саморасходе, самосжигании. Но это энергия именно растраты: итогом бешенства революционных сил становится всеобщее безделье, хождение друг к другу за разрушенные плетни и собирание травок в пищу Божию. Чевенгурская коммуна с травой и солнышком в качестве главных действующих лиц, при полной незаметности и неодоушевленности людей, еле шевелящихся от лени и голода, — да ведь это больше всего напоминает не кампанелловский *город Солнца*, а сонное царство *Обломовки*. Такое же обилие природного простора с потерянной в нем человеческой живностью — чисто и гладко тянется пространство от прозрачных небес в черную прорву земли, почти не прерываемое суетной, плесенно бродящей пленкой «цивилизации». Раз-

ница 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 стертых очертаниях две идиллии: помещичья и коммунарская. Будто негатив, отснятый в середине XIX века, проявился 80 лет спустя:

«Тихо и сонно все в деревне: безмолвные избы отворены настежь; не видно ни души; одни мухи тучами летают и жужжат в духоте.

Войдя в избу, напрасно станешь кликать громко: мертвое молчание будет ответом... Можно было пройти по всему дому насквозь и не встретить ни души; легко было обокрасть все кругом и свезти со двора на подводах: никто не помешал бы, если б только водились воры в том краю.

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 сирсонья 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. ...Он стоял один среди пустыря и ожидал увидеть кого-нибудь, но никого не заметил, 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 отрешилась от этого места и ушла умирать в степной бурьян... Все большевики — чевенгурцы уже лежали на соломе на полу, бормоча и улыбаясь в беспмятных 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 равномерно удовлетворять свои ежедневные потребности потрохами и кулебякой, — 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, но зато уже обеспечив себе неограниченное их 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 классово́й 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 несколько лет 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. Эта жизнь,

переустроенная на правильных началах, имеет все достаточные и необходимые свойства смерти и кладет конец всякому смертельному 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 отболелись. Сон и еда, еда и сон — таков образ счастья у обломовцев и чевенгурцев, с той только разницей, что первые больше едят и меньше спят.

Вот как мечтает у Платонова «вождь попутчикам голодным»: «В избах тепло, как в бане... Бараньего жиру наешься и лежи себе спи!... А в обеде борщом распарисься, 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 по-добре: «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 такою полною, муравьиною, такою заметною жизнью».

Но зато уже после полудня суэта 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 снят 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 окружающая явь.

Заодно и нравственный прогресс обеспечивается всеми необходимыми 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; не только некому совратиться на кражу, но и нечем. «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. Отсутствие имущества в Чевенгуре выступает надежным гарантом и политэкономическим условием отсутствия воров.

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 превращена в то, чем она и должна быть в понимании языка — *не-делей*, сплошным отдыхом, чтобы зато в день субботы, или «покоя», устроить праздник труда. Но праздник в том и состоит, что прежние трудовые накопления должны перейти в состояние полной и окончательной негодности и достойно завершить неделю деятельным неделанием.

Теперь понятно, почему субботник еще от самого «великого почина» — это «переносить бревна», «грузить дрова». Таков архетип этой работы, переносящей предмет с места на место безо всякой вредной «прибавочной стоимости». С детства запечатлелся в нас образ: вели-

кий человек, вождь трудящихся всего мира, 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 чують опасности». «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 беспокойная 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, от колоссальной работы, которую он проделывает с образами своего минутного бреда. Так живет чевенгурский комрыцарь Копенкин, для которого даже коммуна — слабо чарующий признак, отблеск более далекой и возвышенной цели. Ищет он прах Розы Люксембург — обнять, и поклониться, и отомстить мировому капиталу за гибель пламенной женщины, воплотившей плотский соблазн мятежа, величайшую роскошь и разгул мировых пролетарских сил. Эта платоническая революционная эротика и влечет его по всей России на тяжелом Россинанте, «Пролетарской Силе». И в лесах, и в степях,

и в долинах, и на взгорьях — всюду он, слабо замечая встречных, ищет следы своей Дамы-Розы, своей Дульсины. По жанру «Чевенгур» — это рыцарский роман, со всеми бредами и подвигами, ему положенными.

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, знаменье, предначертанье — все в снах является воину. Так Ахилл и прочие ахейские мужи постигают в сновидениях промысел богов. Воин — над миром, и сон — сверх мира. Все гражданское и промышленное, в миру трудом добываемое, — это истинный воин презирает не меньше, чем Обломов на своем диване. Что кольчуга, что халат — лишь бы не уродливый штатский костюм, где телу нет ни богатырского размаха, ни домашнего приволья.

Труд — вот главное звено, выпавшее между сновидчеством и воительством, благодаря чему они и связались в нашей жизни напрямую. И если окончена война, то найти себя в повседневных трудах бывает непосильно недавнему воину: закаленная в огне сталь ржавеет в тине мелких дел. Своя трагедия была у тех, кто не в поле мертвыми полегли и не в концлагеря полуживыми на нары, а мирно уселись за канцелярские столы. Вспомним хотя бы «Гадюку» А. Толстого и гадливость ее героини, Ольги Вячеславовны Зотовой, к штатской жизни: на амазонке этот пример даже нагляднее, чем на рыцаре, потому что прирожденная женская радость мирного быта — и та навсегда отравлена адреналиновым счастьем боя. Уж

лучше вечный сон, чем оглядчивая трезвость и безопасная суетность мира, — ведь сон потому и могуч, что одним ударом, как неотразимый воин, крушит всю враждебную явь. Во сне все невероятно и ошеломительно, как в бою, и душа сразу получает все, чего просит.

«...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 бы 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; сначала чужое наследие, потом свое достояние; а уж кончают на себе и с собой. А чтобы сократить всю эту тяготину долгого боя, можно сразу воспарить к конечному счастью — «поскорее истощить свое время во сне» (Платонов). Кто на танке искал путь через заминированные поля — каково ему теперь проезжать на тракторе по столь же безопасному, сколь и бесплодному колхозному полю? Клонит ко сну молодецкую головушку, словно все это гладкое поле поросло огненными маками — теми же минами, но только замедленными и для души. «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, и бой нам только снится». Два запредельных состояния: ярость жизни и чары сна, по тонкому краю между ними хождение, головокружение, заглядыванье за край.

То, что обломовская сонливость 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 поскакать-порезвиться по чисту полю. 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. Таков же и ставший уже нарицательным Иван Ильич у Толстого, вроде бы и проводящий жизнь в приличных трудах, а по сути лениво и беспробудно доживающий до смерти. Наконец, слова «Ильич» и «Ленин» в народном сознании сделались синонимами не от той ли памятной лени Ильи, которая потом обернулась богатырством и «володимирством»? Не свою ли исконную лень и чаемую силу вложил народ в это заветное, из седой древности предначертанное имя? Шагает оно от фамильной печки (Ленин) через богатырское отчество (Ильич) ко всемирному раздолью (Владимир), чтобы народному вождю, нареченному по-былинному герою-батюшке, владеть за свои подвиги всем миром. Разве это не промысел — долго враждовавшие между собой царство и богатырство, которые еще в стародавние времена перессорились, через вельможного князя Владимира и народного удалца Илью, — теперь воссоединились между собой в имени-отчестве, словно Владимир и он же Ильич от имени всего народа стал править княжеством, буйный молодец — он же и государь. И уже не дрожит от ударов богатырской палицы киевский престол, а все выше восходит над миром Красное Солнышко...

Вот они где сцепились корешками, эти столь далекие разветвления нашей словесности — Обломов и Корчагин. А вновь срослись у Андрея Платонова, где лежание на печи и смертельный бой уже не разделяются на персонажей, а вместе образуют странное, зачарованное состояние рыцаря-лежебоки, грезящего в сам момент сражения, как-то застывшего на скаку и притом скачущего во сне. Та же самая некапитальность, ненакопительность народа, которая сказалась в его охочести ко сну, рассеянию, забытью, — она же сделала его и бесстрашным воином, всегда готовым оторваться от скопидомских забот и встать под простреленное знамя, уносимое ветром. Копенкин и подобные ему копыеносцы без копейки в кармане не знают страха, потому что терять им нечего. Нет у них

твердой реальности, за которую держались бы они трезвым знанием и бережным чувством. 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 капитал свой носят в боках и выпуклостях, а пролетарский человек должен расходовать свое тело вплоть до полного исчезновения на общественную пользу. Ноги-руки и особенно живот — мерзкая частная собственность, наконец-то перешедшая в достояние коммуны и всемирной бедности, которая распорядится ею по своему классовому интересу. 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-душу из плена страшного змея. Вспоминая международный бродячий сюжет о Георгии Победоносце, поэт вносит в него странный поворот — чтобы сказать правду о своем единственном народе. 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?

Кошь и труп дракона...

Рядом на песке.

В обмороке конный,

Дева в столбняке...

Но сердца их бьются.

То она, то он

Сияются очнуться.

И впадают в сон.

Это уже не только сказка, это история. Дата под стихотворением — 1953 год — одна из тех в отечественной

истории, когда дракон умирал, а спасенная краса и сам воин-спаситель впадали в забвение и встречались душами в царстве сновидений [1].

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 забвения». Дева спала до тех пор, пока воин ее не освободил, — теперь же оба они витают во снах после подвига освобождения. 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 — четыре года битвы, за ними — восемь лет забвения. И сотни, сотни лет перемежающихся высей и бродов, битв и сновидений.

3. Метафизическая воронка

Порою кажется, что целые народы, как и люди, могут страдать от душевных недугов. Испания долгие века была захвачена манией величия. Германия страдала комплексом неполноценности. Японию терзал страх открытых пространств, что вело к добровольному затворничеству на уединенных островах.

Но XX век — век великих кризисов и исцелений, когда нарыв нагнаивается, распухает, болью отзывается во всем человечестве, и наконец лопается. Народу, перебродившему и перебрившему, возвращается здоровая уравновешенность, способность соизмерять свои желания и возможности, свой порыв и действительность. Дай Бог,

чтобы исцелилась, наконец, и последняя боль, ибо от ее гнойного пузыря, раздувшегося на шестую часть света, давно уже трясет и лихорадит все человечество. На такое огромное пространство, наверно, требовалось и больше времени, чтобы на разрыв натянулась болезненная оболочка — пусть с опозданием, лишь бы не смертельным.

Долго, долго наше общество страдало маниакально-депрессивным психозом. При этом маниакальное начало преобладало среди господствующих сословий, на вершинах политики и культуры, тогда как масса нижних и средних слоев была погружена в депрессивное состояние, отразившееся в унылых, тягучих народных песнях, в тоске и жалобах, а пуще всего — в бесконечном равнодушии ко всему. Пусть жизнь идет прахом, а там хоть травой зарости, и даже если эта трава прорастает через мой собственный прах, я не восстану, не возопию. Умирать тоскливо, а жить еще тошнее. И какая разница — на лавке спать и думать вековечную бессловесную думу или прямо в гробу, чтобы уже не суетиться с новосельем и никого не беспокоить. А для спасения души подливать собственной рукой масло в заупокойную лампаду над изголовьем.

Маниакальный склад личности ярче всего обнаруживался у выдающихся людей — собственно, сила маний и фобий и выдвигала их на передний край. Петр I и Суворов, Аввакум и Распутин, Белинский и Бакунин, Н. Федоров и Э. Циолковский, Писарев и Нечаев, Гоголь и Маяковский, не говоря уж об Иване Грозном, Ленине, Сталине, Троцком и их прямых наследниках и соратниках среди деспотов разных поколений. У всех этих людей, даже при величии натуры и гениальной одаренности, есть какая-то резко выдвинутая черта, навязчивая идея, оттесняющая все остальные. Как будто сама действительность так зыбка, податлива, безразлична, что лишь предельным сужением всех усилий можно оставить малейший отпечаток смысла и цели на ее расходящейся трясине. И вот великан отставляет одну ногу,

другую упирается в носок или налегает на каблук, отбрасывает все опоры, теряет разнообразные точки соприкосновения с реальностью, чтобы изо всей силы вдавливаясь в заостренную точку, притоптывать и пританцовывать на ней, кренясь и хватая воздух руками, — и если не падает, то оставляет в расплывшейся жиже след своего желания оставить в ней след. Великан, стоящий на одном каблуке и размахивающий вокруг руками, — вот поза нашего великого человека.

Мания может быть обращена на все что угодно: на истребление космополитов или насаждение кукурузы, на счастье грядущих поколений или воскрешение отцов, на резание собак или неубиение комаров, на сбривание или отращивание бород, на захват Константинополя или овладение Млечным Путем... Но у нее есть два постоянных и взаимодополнительных свойства: огромная входящая емкость и узкое выходное отверстие. Мания захватывает всего человека, всю полноту его духовных и физических сил, обращая на служение одной частной и ограниченной цели. Даже и цель может быть великая, но берется от нее, как выполнимое здесь и сейчас, такое средство или подробность, что уже цель, дабы осуществиться, начинает служить средству. У сказочного рога изобилия дырочка оказывается крохотная, как у тюбика из-под зубной пасты, на выжимание которой и уходят мускульные усилия богатыря. Чтобы послужить Богу, надо верно послужить начальнику на своей малой должности. Чтобы послужить прогрессу, непременно надо разрушить всякую эстетику, а заодно уж и своротить Пушкина с пьедестала. Чтобы осуществить всеобщую свободу и изобилие, нужно уничтожить самую богатую и свободную часть общества. Такой человек страшно широк своим основанием, куда притекает энергия каких-то астральных миров, и крайне узок в точке приложения этих гигантских сил. Это какая-то метафизическая воронка, раструбом направленная в сторону иного, а тесной горловиной — к здешнему, наличному. И в этой воронке бушуют вихри,

притекающие отовсюду, сжатые на выходе, вырывающиеся с клетотом.

Эта маниакальность соединяет два понятия, по исконному смыслу противоположные: 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. Если бы человек отдавал некоей части соразмерную часть себя, он был бы просто специалистом, в западном смысле слова, например, специалистом по выращиванию кукурузы. Если бы он отдавал целое в себе соразмерно какому-то Целому, он был бы верующим, мистиком, визионером, в прямо религиозном и вовсе не тоталитарном смысле. Партийность и тоталитарность начинаются тогда, когда человек отдается частичному как чему-то целостному, когда счастье народа он полагает в изобилии кукурузы, а спасение души — в двоеперстном знаменнии или отращивании бороды. «*Pars pro toto*», «часть вместо целого» — формула мании. Захваченный ею, человек несется, подгоняемый звездным ураганом, к какой-нибудь щели в заборе; чтобы протиснуться сквозь нее, он использует галактический запас энергии. Чем целостнее личность и чем частичнее цель, тем нагляднее совмещение партийности-тоталитарности в безоглядном порыве, этой страдальческой всеохватности. Насколько человек становится в мании больше себя, перерастает масштаб человеческого — настолько же он становится меньше себя, втискивается в грани чего-то специального. Он больше своего разума, но меньше своей души. То, что расширяет этого человека, одновременно и сужает его. Через него вливается в этот мир какая-то страшная сила, которой иначе как через щелку мании трудно было бы проложить сюда путь. Потому так поражает в нем сочетание сердечной шири с умственной ленью. Ум направлен на что-то одно — а сердце кипит и волнуется. Широко разверстые зрачки, неподвижно устремленные в одну точку: воронка взгляда, эмблема мании.

4. Обломагин

Этот тип, взятый как целое, депрессивен и маникален одновременно, и Обломов и Корчагин суть две стадии единого общественного психоза, переходящего из маникальной возбудимости в депрессивную подавленность, и наоборот. Этот тип человека, с его сонливо-воинственной душой, можно обозначить как *Обломагина* — у него обломовский корень и корчагинский суффикс. Такого персонажа нет в произведениях русской литературы, и тем не менее дух его витает не только над нашей словесностью, но и над всей исторической судьбой. Изредка его можно обнаружить и как целое лицо — у таких провидцев русской души, 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; персонажи «Чевенгура» и «Котлована» — Александр и Прокофий Двановы, Копенкин, Чепурный, Чиклин, Воцев... Они и воюют, и бесчинствуют, и неистовствуют, но все в каком-то заколдованном сне, вроде бы и не шевеля руками, скованные, обвороженные, оцепенные собственной силой.

Так еще Святогор, мощно ступая по родной земле, врастал в нее всею тяжестью, и уже не мог сдвинуться с места: сама сила его обессиливала. Потянулся он за малой 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 кончание.

Вот так погибает богатырь из-за маленькой сумочки — да из-за большой земли, которая ничего не отдает, а все тянет и хоронит в себе. Вслед за сумочкой переметной, как наживкой неподъемной, — и самого богаты-

ря. Значит, тягучая должна быть та земля, хлябкая; на что обопрешься — в то и провалишься. И чтобы след в ней оставить, приходится оставить бедную свою голову, да еще тина сомкнется над головой и утопит сам след. Что твердь — то трясина, что порыв — то замиранье, что битва — то сон.

Конечно, между Корчагиным, стоящим на посту, и Обломовым, валяющимся на перине, — целая пропасть. Однако национальное сознание и словесность всегда ищут опосредования крайностей, чтобы прокладывать центральный путь, 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. Копенкина можно поставить в ряд: Чапаев-Нагульнов-Корчагин, и одновременно в ряд: 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 ближайшему 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 нашего Обломагина. По частям он всюду мелькает, а как целое ускользает. Обломагин — обобщенный характер-миф, в реальности же он чаще предстает раздробленным. Причем если классическая литература любила по преимуществу депрессивный тип из верхов («лишнего человека», от Онегина до Обломова), то советская — маниакальный тип из

низов (от Чапаева до Корчагина). Хотя в действительности распределение типов чаще обратное, но литература любит играть на контрастах, изображать сонного барина и озорного мужика. Не потому ли именно у Платонова, на рубеже 20—30-х годов, и обрисовался столь выпукло этот целостный тип, что низы заняли место свергнутых верхов и привнесли боевой задор в свой вековой покой: воюют — 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 Обломкина можно найти в характере самых выдающихся личностей, как лихорадочная смена 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 г.) Чаадаев жалуется, что Россия пуста и ничего не дала миру («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 ей высшее предназначение 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» [2]. Созерцая одно и то же пространство, душа «вдруг» преображается, 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, мания ли служит причиной депрессии или наоборот; 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 махом опрокидывается назад и нетерпеливо закусывают удила «вихрикони», зачуявшие призыв будущего. Выпишем некоторые симптомы из медицинского справочника — разве не точно накладываются они на картину общественной жизни 1920—30-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 без умолку, отчего их голос становится хриплым, поют, читают стихи. Часто развивается скачка идей... Интонации, как правило, патетические, театральные. Больным свойственна переоценка собственной личности... Сверхценные идеи величия» [3].

Это не только характеристика маниакальных периодов жизни нашего общества, но и устойчивый стиль мышления руководящих его слоев. Браться за массу дел, вмешиваться в чужие дела, безудержно произносить патетические речи, приписывать историческое значение своим поступкам — вряд ли здесь нужно указывать персоналии, потому что таков собирательный портрет нашего «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 обездвигены, целые дни проводят в однообразной позе, сидят, низко опустив голову, или лежат в постели; движения их крайне замедленны, выражение лица скорбное. Стремление к деятельности отсутствует» [4]. Таковы депрессивные периоды, которые, по общему правилу болезни, наблюдаются и в нашей истории гораздо чаще, чем маниакальные. Но одновременно это и характеристика целых общественных слоев и устойчивого уклада их существования — безрадостного, тоскливо-однообразного, с опущенной головой, без малейшего внутреннего позыва к деятельности.

Эти пульсации бывают в истории каждой страны, но нигде они не достигают такой прерывистости, резкости перепадов, характерной для маниакально-депрессивного психоза. Для одних открылся уже сияющий перевал, для других нет надежды выбраться из трясины. Причем состояние самой действительности почти не меняется, только окрашено в разные настроения. Нет самого пути, упор-

ного поступательного одоления — а все время одно и то же место на пустынном берегу, где меняются вывески-указатели. То «Непроходимая Толь», то «Здесь будет Город заложен». То «Славный Привал», то «Полный Провал». Не движение по дороге, а смена вех, чередование идейно-эмоциональных знаков на одной стоянке.

Ключевский объяснял эту психологическую особенность чередованием в России краткой летней страды, когда в несколько недель вершится судьба урожая и сгорает вся рассчитанная на год энергия труда, — и долгой сонливой зимы, когда время словно перестает течь 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 Великороссии» [5].

Климат, безусловно, изначальное слагаемое мифа. Но миф движется дальше, задавая путь общественному развитию и включая в свою сумму все новые и новые исторические слагаемые... Великое дело художника, писателя — давать мифу имена собственные. «Обломов» и «Корчагин» — важнейшие среди них, благодаря не только конкретным обозначенным персонажам, но и корневому чутью самого языка, его образной памяти. Издавна приходилось крестьянину, селившемуся в глухих местах, среди чащоб и болот, с невероятными усилиями раскорчевывать лес под пашню. Через шесть-семь лет земля истощалась и крестьянин переселялся на другое место, оставляя после себя обломки выкорчеванных пней и деревьев. Так и сложилась эта предметно-хозяйственная система «корчевок-обломков», которую бессознательно доносит до нас язык, оживляемый интуицией писателей.

Многое слышится в этих двух словах обществу, сложившему поговорку «Лес рубят — щепки летят», народу корчевателей и народу обломков. Таков он — Корчагин и Обломов в одном лице: то корчится в неистовом напряжении сил, рождая сокрушительную энергию удара-подвига, то отламывается от всемирного древа жизни, неподвижным обломком валяясь в стороне от дороги, по которой бодро шествуют другие народы и государства.

(1980, 1987)

1. Автограф первоначальной редакции стихотворения — в письме Б. Пастернака Н. А. Табидзе 29 октября 1953 года.
2. *Гоголь Н. В.* Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ», из его кн. «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847). *Гоголь Н. В.*: В 7 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1986. С. 245.
3. *Справочник по психиатрии.* М.: Медицина, 1985. С. 56.
4. Там же. С. 59.
5. *Ключевский В. О.* Соч. в 9 т. Т. 1. М.: Мысль, 1987. С. 315.

**Красный
уголок**

«ПОРТРЕТ» ГОГОЛЯ-БЕЛИНСКОГО

...Все стены были увешаны этими ужасными портретами, устремившими на него свои неподвижные живые глаза.

Гоголь. «Портрет»
(1-я редакция)

Захожу в кабинет редактора — над его головой висит портрет В. Г. Белинского. Трудно понять, что же общего между «неистовым» Виссарионом и этим осторожным чиновником. Почему вся эта канцелярская рать, орудующая ножницами, как гильотиной мыслей и слов, прикрывается, точно иконой, бледным ликом святого подвижника и мученика идеи?

Правда, Иосиф Виссарионович, как ценитель всего изящного и передового, считался по этой линии прямым наследником Виссариона Григорьевича. Но ведь давно известно, что завещание оказалось подложным. Разве мог Белинский завещать нашим критикам такую волшебную дубинку, которая сшибала бы писателям головы с плеч и сажала бы на их место головы самих критиков? Чтобы, например, у Маяковского выростала вдруг голова Владимира Ермилова, а у Пушкина — голова Дмитрия Благого, и чтобы ноги двигались туда, куда голова захочет; а голова, конечно, гордилась бы своими быстрыми ногами, горячим сердцем и глубоко дышащей грудью.

Попробуем только представить себе... Если наш редактор или критик говорит как бы от имени Белинского, то пусть к нему придет на прием писатель, допустим, в образе Гоголя. Приходит такой Гоголь к такому

Белинскому и хочет узнать, что же уважаемый критик думает о его повести «Портрет». Выношенной, выстраданной, программной, над которой писатель «мучил себя, терзал всякий день». И очень старался, чтобы его повесть, предназначенная для журнала «Современник», оказалась бы «во многих отношениях современной» и была бы заслуженно напечатана в этом знаменитом журнале.

И вот наш как бы Белинский, от имени журнала «Современник» и с точки зрения высоко понятой современности, стал бы с пристрастием разбирать эту вещь, уже истерзавшую писателя и потому достойную всяческого возмездия. Он продумал бы свой отзыв и, вооружившись гегелевской триадой, изложил бы его в трех пунктах.

Сначала, прощупав произведение по косточкам, особенно повозившись в области шейных позвонков, он извлек бы из него мысль писателя, которая была бы вполне достойна помещаться в голове самого критика, и назвал бы эту мысль «прекрасною», отчего наш Гоголь зарделся бы и потупился. Вспомнив изящную манеру своего великого предшественника, наш Белинский сказал бы примерно так:

«Мысль повести была бы прекрасна, если б вы поняли ее в современном духе: в Чарткове вы хотели изобразить даровитого художника, погубившего свой талант, а следовательно и самого себя, жадностью к деньгам и обаянием мелкой известности».

Таков первый пункт: наш критик отделяет мысль от произведения и высказывает ей лестную похвалу, но уже с предостерегающей оговоркой, в условном наклонении: «если бы вы поняли ее в современном духе». Тут уже начинается мистика: наш бедный Гоголь *не понял своей собственной мысли*, причем не понял ее именно в современном духе. Чья же тогда эта мысль, и притом прекрасная, если сам писатель ее не понял? Предполагается некое раздвоение в голове писателя, позволяющее нашему критику постепенно насадить ему свою голову, в которой мысль писателя, не понятая им самим, понимается

уже вполне современно. И дальше критик, уже из своей головы, приставленной к безмозглому телу стихийного дарования, объясняет писателю, что же, собственно, он *хотел* сказать, хотя и не сумел: «...в Чарткове вы хотели изобразить...»

Теперь, посадив писателю свою умную голову, но оставив ему живописный талант, наш критик переходит ко второму пункту: как нужно было бы написать это неудавшееся произведение, чтобы оно было достойно столь большого таланта и вместе с тем выражало прекрасную мысль самого критика. Наш Белинский, следуя реалистическим заветам своего великого предшественника, сказал бы примерно так:

«Выполнение этой мысли должно было быть просто, без фантастических затей, на почве ежедневной действительности: тогда вы со своим талантом создали бы нечто великое».

Оказывается, что для воплощения той мысли, которая помещалась в голове критика, писателю нужно было бы подыскать и другую форму. Раз Чартков погубил свой талант жадностью к деньгам, то писатель и должен был бы развернуть этот сюжет во всей прозе пошлой действительности, иначе он, уже автор, а не герой, губит свой талант погоней за фантазиями и обаянием мелкой вычурности. Чтобы разоблачить художника чересчур прозаического и меркантильного, никак нельзя быть художником чересчур мечтательным и романтическим, а нужно быть поближе к тому, что изображаешь. Передав нашему Гоголю свою мысль, наш Белинский затем потребовал бы от него соблюдать эту мысль во всей строгости: раз вы хотели изобразить художника, погубившего свой талант жадностью к деньгам, то уж извольте обойтись без всякой мистики и фатализма, а покажите нам, на почве ежедневной действительности, как он продает свою кисть. Вот почему сцена с квартальным, его пошло-скучные рассуждения об искусстве — вполне уместны в повести, а страшный ростовщик и его таинственный

портрет — это все, как сказал бы наш критик, детские фантазмагии, которые могли пленять и ужасать людей только в невежественные Средние века, а для нас они не занимательны и не страшны, просто скучны...

И далее наш редактор перешел бы к третьему пункту, уже прямо оценивая предложенное произведение. По правде сказать, осталось бы от него совсем немного. Раз мысль уже извлечена во всем своем современном значении (1 пункт) и далее показан верный путь ее воплощения (2 пункт), то само произведение оказывается поучительным образчиком того, как *не следовало* воплощать эту прекрасную мысль:

«Не нужно было бы прилетать тут и страшного портрета с страшно смотрящими живыми глазами, не нужно было бы ни ростовщика, ни аукциона, ни многого, что вы почли столь нужным, именно оттого, что отделились от современного взгляда на жизнь и искусство».

Вот так наш новоявленный Белинский разделался бы с повестью несчастного Гоголя и потребовал бы создать третью по счету редакцию, потому что повесть уже и раньше переделывалась по его совету, освобождаясь автором от чересчур мистического колорита. В первой редакции портрет сам собой таинственно возникал на стене, а во второй художник покупал его в обыкновенной лавке и под мышкой приносил домой. Но теперь понадобилось бы и вовсе исключить этот фантастический предмет из современного обихода, как не соответствующий программным установкам журнала «Современник».

В общем, чтобы «Портрет» оказался достойным своего замысла и таланта автора, в нем не должно быть самого портрета, а также ростовщика, изображенного на портрете, а также аукциона, на котором продается портрет и разъясняется его тайна, — всего этого не нужно. А нужно, чтобы остался один художник, продающий за деньги свой талант, и обличение общества, которое своим торгашеским духом губит прекрасные дарования. И тогда

повесть можно было бы озаглавить как-нибудь иначе, например «Дух наживы» или «Раствление молодого таланта», чтобы мысль выразилась прекраснее и современнее. А впрочем, название «Портрет» можно было бы оставить, имея в виду правдивый и типический портрет художника, растратившего свой талант созданием заказных портретов, — портрет, выполненный по заказу самого времени рукою писателя, развившего свой талант живописанием духа наживы.

Вот к какому выводу подвел бы нас редактор, сидящий под портретом Белинского, и, конечно, от имени журнала «Современник» отверг бы эту повесть — или оговорил бы условие, чтобы в этом «Портрете» не осталось бы ничего от самого портрета и его странной истории, столь чуждой трезвому духу современности. Так бы он разложил все достоинства повести, чтобы прекрасную мысль взять себе, правду жизни передать современности, огромный талант оставить художнику, а повесть выбросить в мусорную корзину до очередной редакции. И все остались бы на своих местах: писатель при таланте, редактор при идее, жизнь при своем верном спутнике — жизнеподобии, а рукопись — при той бумаге, на которой была написана.

Или — страшно представить — Гоголь достал бы рукопись из корзины, разгладил, принес домой и написал бы третью редакцию, под которой уже смело мог бы подписаться и сам редактор. И живой дух покинул бы писателя в тот миг, как «Дух наживы» стал бы издаваться в тысячах экземпляров, неся современникам мысль, понятую «в современном духе». И портрет, исчезнувший по сюжету из гоголевской повести, вдруг нашелся бы совсем рядом и подмигнул нашему Гоголю из-за головы редактора: ты меня выбросил, а я вон где. И уже не червонцы по лунным ночам считаю, а при ясном свете разума веду счет идейным победам.

Гоголь так убедил нас во всемогуществе своего ростовщика, что кажется, и со многих других портретов,

украшающих стены редакторских кабинетов, глядят все те же неотразимые, неподвижные глаза, «как бы готовясь сожрать» бедного одинокого автора — «на устах написано было грозное повеление молчать». Сколько тут, этих грозных портретов — не одних только неистовых, но и железных, и стальных, и любивших добро, и евших грибы, и черненьких, которых надо любить, и беленьких, которых всякий полюбит, и горьких с солеными слезами, и сладких от лунных чар, и некрасивых, и толстых, и ленивых, и достойных, и успевающих, и щедрых, и вороватых, и бережных... Есть среди них и великие, святые люди — но художник, один раз изобразивший ростовщика, уже не может ничьих других глаз показать на портрете. Помните, заказали ему картину для церкви, и всю душу вложил он в изображение святых лиц — да только потом было указано ему, и сам он с ужасом увидел, что «почти всем фигурам придал глаза ростовщика. Они так глядели демонски сокрушительно, что он сам вздрогнул». Вот и автор, ждущий решения своей участи в редакторском кабинете, вздрагивает от этих живых глаз, устремленных на него отовсюду, как будто не рукопись пришел он сюда продать, а собственную душу.

Ростовщик ростовщику рознь. Один покупает душу за деньги, другой — за власть над людьми, третий — за власть над умами. Поглядишь на портрет такого блаженной памяти властителя дум — и вдруг видишь глаза ростовщика... Нет, не стоило бы вешать в комнату никаких портретов — неизвестно еще, какая сила незаметно прикипела к их зрачкам и ворожит слабые человеческие души. «...С тех пор как повесил я к себе его в комнату, почувствовал тоску такую... точно как будто бы хотел кого зарезать... Чувствую, что не могу сказать никому веселого и искреннего слова: точно как будто возле меня сидит шпион какой-нибудь». Не оттого ли редакторы так часто режут рукописи, что за их спинами висят эти важные портреты, глазами обращенные на

автора и повелевающие ему молчать. Вот он и молчит; а редактор, сидя к портрету спиной и глаз его не видя, чувствует такую необъяснимую тоску, что режет подряд одного автора за другим...

При каждом редакторе висят за его спиной шпионы, стерегущие каждое слово, и оттого редко удается услышать в этих уютных кабинетах хоть что-нибудь искреннее и веселое. Только бедному молчаливому автору прямо в душу глядят значительные глаза, когда редактор сидит, отвернувшись, и режет рукопись; и автор вздрагивает от ужаса, а редактор только чувствует беспричинную тоску, и режет, режет. Чистые, святые люди — а глаза у всех одинаковые...

Страшно, страшно делается за Гоголя. Как бы и сам он, вослед Чарткову, не погубил свой талант, а следовательно и самого себя, жадностью к прекрасным мыслям и обаянием современного взгляда. И разве идеи в голове умного редактора менее опасны для дарования художника, чем деньги в руках богатого клиента? О, ростовщик знает, на какие обменные единицы лучше вести счет: на жаркие отблески презренного металла или на яркие отсветы исторических зорь в картине художника. Никто заранее не знает, что спрятано за рамкой портрета: стопка золотых червонцев или стопка наградных бумаг, золотых орденов, чиновных удостоверений. Идея — такая же абстракция власти над миром и всеобщий эквивалент разменных ценностей, как и ассигнация.

Кажется, что и сам Гоголь не скрывает своего таинственного родства с художником, портрет которого нарисовал в своей повести, вставив туда маленькое зеркальце, чтобы оно отсвечивало хоть одной черточкой самого автора. «...Он вышел на улицу живой, бойкий, по русскому выражению: черту не брат. Прошелся по тротуару гоголем...» Как нарочно, здесь сошлись самые приметные слова из знаменитой лирической сцены «Мертвых душ», где выразилась вся душа писателя, все, что он любит, и слова «живой», «бойкий», «русский», «черт»

служат как бы опознавательным знаком родства автора поэмы с героем повести. «И какой же русский... черт побори все... у бойкого народа... наскоро живьем...» Да и «гоголь» не остался без отзвука в «птице-тройке» и ее неудержимом полете: «сам летишь, и все летит...» Гоголь не употреблял имен собственных понапрасну, тем более своего собственного имени, и ввел эту лирическую подробность только во вторую редакцию повести, писавшуюся тогда же (1841 — 1842) и там же (Рим), где лирически завершался первый том «Мертвых душ». Так что совпадение словаря далеко не случайно и выражает волну лирического мироощущения, словно бы перенесшую автора в это место повести из окончания поэмы.

К тому же Гоголь работал над второй редакцией повести отчасти по социальному заказу Белинского, разбранившего первую редакцию как «неудачную попытку Гоголя в фантастическом роде». Поэтому автор, переправляющий картину современной жизни по указанию критика, хотя и обратно тому, чего требовали от Чарткова его клиенты (Чартков должен был приукрасить, а Гоголь, напротив, прибеднить, выскоблить всякие украшения), вполне мог в нечаянный лирический миг почувствовать себя Чартковым, точнее, Чарткова — собой. Вот отчего герой так лихо, в предчувствии публичного одобрения и успеха, «гоголем» прохаживается по тротуару, ощущая удаль и бойкость «по русскому выражению: черту не брат». А ведь только что художник как раз и стал братом черту, скрепив с ним червонцами пожизненный и посмертный союз.

Кажется, что поговорка «черту не брат» как раз и означает братание с чертом — таков обратный смысл некоторых выражений в русском языке. И этот братский союз, как и положено между членами одного семейства, скреплен фамильно, прикрываясь для скромности только подложной «а» и уменьшительной «к»: *Чертов* получилось бы слишком зловеще, к тому же художник — братик меньшей, пусть будет с буквой «к». Так

и именовался он в первой редакции: *Чертков* — пока Гоголь, сснимая по требованию критика «налет чертовщины», не заменил одну букву для торжества реализма и не получился более бледноватый оттиск того же оригинала — *Чартков*.

Значит, *Чартков гоголем* проходится по тротуару в тот самый момент, когда сам Гоголь, на манер *Чарткова*, переправляет свой «портрет» по требованию заказчика... Неужели автор, представший сейчас перед редактором, и дальше повторит судьбу своего персонажа? Все так же сидит он в просторном кабинете, и со стены смотрит на него все тот же помолодевший портрет... «Черты старика сдвинулись, и губы его стали вытягиваться к нему, как будто бы хотели его высосать...»

Нет, хотя и вторая редакция была в современном духе забракована чутким общественным контролером, Гоголь не стал создавать третью. Более того, не пропала в редакторской корзине первая, в которой мысль выразилась яснее, чем во второй, хотя и не так прекрасно, как могла бы выразиться в третьей. И поскольку мысль эта относится ко всем портретам, наводящим тоску и желание кого-нибудь зарезать, — стоит воспроизвести это место из первой редакции, начисто выброшенное во второй, как слишком фантастическое:

«В этих отвратительных живых глазах удержалось бесовское чувство. Дивись, сын мой, ужасному могуществу беса. Он во все силится проникнуть: в наши дела, в наши мысли и даже в самое вдохновение художника. Бесчисленны будут жертвы этого адского духа, живущего невидно, без образа, на земле».

Не потому ли этому духу, живущему без образа, так хочется, чтобы с него писали портреты? И по той же причине портретам не нравится, когда угадывают тот дух, который в них изображен. Им хотелось бы скрыть исток и тайну своего изображения, чтобы жить на полотнах настоящей жизнью, выпрыгивать по ночам из рамы, забираться вглубь сновидений, чтобы днем, сталкиваясь

с портретом, люди, как сомнамбулы, повторяли нашептанные им речи, чтобы повсюду сопровождали их и отовсюду встречали живые неподвижные глаза, «современным взглядом» вливаясь в душу художника. Не потому ли из вторых и третьих редакций «Портрета» начинается, по требованию редактора-реалиста, исчезать сам портрет — чтобы остаться над головой редактора и вечно смотреть оттуда все тем же немигающим взглядом, выражая прекрасные мысли о современности и грозно повелевая молчать о своем древнем могуществе и «бесчисленных жертвах»?

Впрочем, не слишком ли далеко мы зашли в своих предположениях, не слишком ли много фантастических затей в этом литературном опыте — и не косится ли из-за спины редактора на нас все тот же портрет? Вот сейчас подрежут одно, вырежут другое — я физически чувствую тоску, которую нагнало на редактора мое сочинение, мысль которого «была бы прекрасна... если бы вернулась на почву ежедневной действительности». Поэтому прочь домыслы — вернемся на эту самую историческую почву.

Нет, слава Богу, есть у нас настоящий, неподдельный Белинский, не заказной его портрет над головой редактора, а пламенные его статьи, выразительный автопортрет, писанный рукой самого критика, — полное собрание сочинений, где о том же самом «Портрете» написано совсем, совсем иначе, чем у нашего лже-Белинского. Тот Белинский не стал бы отделять мысль от произведения, не стал бы хвалить писателя за то, чего нет в его произведении, не стал бы требовать для выражения той же мысли совсем другого произведения. Отбросим все «как бы» и «если бы» — вот что писал великий критик о великом писателе:

«А мысль повести была бы прекрасна, если б поэт понял ее в *современном* духе: в Чарткове он хотел изобразить даровитого художника, погубившего свой талант, а следовательно и самого себя, жадностью к деньгам

и обаянием мелкой известности. И выполнение этой мысли должно было быть просто, без фантастических затей, на почве ежедневной действительности: тогда Гоголь с своим талантом создал бы нечто великое. Не нужно было бы приплетать тут и страшного портрета с страшно смотрящими живыми глазами... не нужно было бы ни ростовщика, ни аукциона, ни многого, что поэт почел столь нужным, именно оттого, что отделился от современного взгляда на жизнь и искусство» [1].

Захожу в кабинет Белинского — над головой великого критика висит портрет будущего редактора.

(1985)

1. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 12 т. М.: Наука. 1953—1956. Т. 6. С. 425—426.

ЛЕНИН — СТАЛИН

Прочтение 1988 года

1. Одиночество Ленина, возвращение Сталина

Когда-то они были неразлучны — на плакатах и фотографиях, в учебниках и в сознании народа. Потом остался только Ленин, а Сталин выбыл в неизвестном направлении: ждать не приказали, но и надежды не отняли. И вот он возвращается [1]...

Другой, да, другой Сталин. Но время ничуть его не состарило, наоборот, омолодило. Он меньше Иосиф Виссарионович — и больше *Сосо* и *Коба*, как его называли друзья юности и товарищи по подполью. Он уже не всеобщий отец, умудренный вождь, старший друг пионеров и физкультурников, добрый и всезнающий дедушка — нет, но молодой авантюрист и демонический злодей, у которого неистощимый пыл и южный темперамент на совращение целомудренных народов. Коварный, неотразимый, цинический, освобожденный от всяких нравственных норм, как либертины у маркиза де Сада, любитель острых ощущений и знаток неопытных сердец, одной усмешкой сквозь жесткие усы сводящий с ума: вечно юный Сталин, политический обольститель и насильник. Мужественный брюнет, всегда охочий до юных дев из семейства прогрессивных народов. Древнее предостережение: красна девица, словно маков цвет, не ходи, милая, за околицу, по чисту полю молодец идет, молодец идет, маков цвет сомнет.

Раньше говорилось: Сталин — это Ленин сегодня. Но зачем делу социализма сразу два Ленина: вчерашний и сегодняшний? Любая система со временем стремится избавиться от дублирующих элементов, как язык избавляется от полных синонимов. Идеология — тот же язык, только социальный; он имеет свои синонимы, антонимы, омонимы, отношение между которыми меняется быстрее, чем в национальном языке. Например, слова «социализм» и «демократия» долгое время звучали для нас как синонимы, а «коммунизм» и «фашизм» — как антонимы. Синонимами были имена: Сталин и Ленин, антонимами: Сталин и Гитлер. Теперь «коммунизм» и «фашизм» все больше звучат как синонимы, а «социализм» и «демократия» как антонимы.

Бывают и идеологические омонимы, т.е. слова, звучащие одинаково, а по смыслу не имеющие между собой ничего общего. Например, «диктатура пролетариата» и «фашистская диктатура» — вряд ли кто-нибудь слышал здесь одно и то же слово, разве что у него был политически невоспитанный слух. Или: «в революционных боях наш народ завоевал себе свободу» и «радиостанция „Свобода“ клеветает на наш народ». «Диктатура» и «диктатура», «свобода» и «свобода» — это, с точки зрения советского человека, просто разные слова, как «коса» на голове у девушки и «коса» в руках у Смерти, как горный «ключ», забивший из расщелины, и гаечный «ключ», которым избивали прохожего.

Бывает и наоборот: разные слова настолько сближаются по значению, что их можно писать через дефис, как одно сдвоенное слово, например, «фабрики-заводы», «рабочие-крестьяне», «грибы-ягоды», «фрукты-овощи», «Пушкин-Лермонтов». Разумеется, образованный человек знает разницу между Пушкиным и Лермонтовым, но в массовом сознании они держатся на слуху как один великий поэт, сосланный в Михайловское, сражавшийся на Кавказе и смолоду убитый на дуэли Дантесом-Мартыновым.

Идеологическое сознание тоже любит такие дуплеты: Маркс — Энгельс, Ленин — Сталин. Нужно поставить рядом два имени, чтобы между ними сразу прочертилась генеральная линия, на письме изображаемая знаком тире. Одно имя не дает линии, а между тремя она может искривиться, дать зигзаг, поэтому попарно имена звучат всего сильнее и убедительнее. Слово бы разносится между ними: от вершины к вершине — горное эхо, усиливая звучание каждого. Размах, простор. Между вдохом: Маркс — и выдохом: Энгельс — слышится как бы дыхание самой истории, набравшей побольше воздуха в грудную клетку. Что там только не звучит, в этой многозначительной паузе! Какую великую работу проделывает история в молчании! Маркс — Энгельс, Ленин — Сталин. Ну и поменьше, поменьше, однако тоже с подтекстом, внутренним резонансом: Ворошилов — Буденный, Горький — Маяковский...

И вот с какого-то момента главная гулкость пропала. Даже мне, успевшему прожить всего шесть лет с двойным именем «Ленин — Сталин» на слуху, — даже мне с 1956 года уже недостает этой смысловой растяжки, звукового раската. В коротком слове «Ленин» мне слышится какой-то сбой, недосказанность, будто что-то толкнулось — и замерло, подавилось собственной немотой. После «Ленина» само напрашивается тире, как знак исторического разгона, траектория великого броска в будущее — а сил не хватило, тире сломалось на точке. Прыгун разбежался — а прыгать не стал, потоптался на месте и скрылся в раздевалке... Нет, не хватает парящего перелета через эпохи, времена, ступени прогресса: Ленин — (летим... летим...) — Сталин.

И долго, целых тридцать лет, длилась эта томительная пауза, словно ком застрял в горле: вдох сделан, а выдохнуть не дают. И уже не дышится во все легкие, а пускается во все тяжкие. 60-е... 70-е... 80-е... У народа, перескочившего высокие исторические ступени одну за другой, появилась отдышка, и стало за него тревожно: дойдет ли? Осилит ли?

Теперь тревога проходит. Появилось второе дыхание. Сталин снова с нами. Он вернулся в свое законное общее имя: Ленин — Сталин.

2. Враг-спаситель

Да, вернулся другим, хищным и страшным, но такой Сталин нам еще нужнее, чем тот многомудрый вождь, каким он был при жизни. Всезнающего учителя, бессмертного гения, заботливого отца наш народ приобрел еще до Сталина, в годы октябрьских родин, отныне и навсегда, а вот достойного врага ему недоставало. Их было слишком много, врагов, и все, как оказалось, ненастоящие, потому что настоящих много не бывает. Даже отсталая религиозная традиция хорошо это знает и когда произносит слово «враг», то обязательно в единственном числе. Враг и есть Враг — Сатана, что буквально значит «противник». И если говорят: «враг попутал», то ясно, что это не какой-то там один из многих отщепенцев и злопыхателей, а такой же единственный и общий всем людям Враг, как и Бог — один. Произнесите: «враги» — и сразу слово измельчает, из религиозного языка перейдет в какую-то политическую трескотню, в газетный или партизанский жаргон. «Враги сожгли родную хату», «надо их всех перестрелять, врагов народа»... Сам язык дешевет, заменяясь на множественное число. А «Враг» — слово дорогое. И если бог и учитель у нас один, в соответствии с древней священной традицией, то и враг должен быть один.

И теперь понятно, почему он, Враг с большой буквы, стал подбивать нас к поиску врагов. Это и было его главным Вражьем делом: насочинять миллионы шпионов и вредителей, чтобы самому затаиться в их разбухшей серой массе. «Сколько их! куда их гонят? что так жалобно поют?» — ну конечно, это все мнимые враги народа, отправляемые на очередной этап сквозь пургу. «Бесконечны, безобразны в мутной месяца игре...» А кто

их гонит — тот самый Враг и есть, он их нарочно выдумал и выдал за врагов, чтобы за них спрятаться. Вон их сколько! — и каждого надо найти, опознать, доказать, обезвредить, да еще и к самому себе прислушаться — нет ли и там, в моем сердце и разуме, чего-то вражеского, чтобы сдать и донести.

Враг всю эту вьюгу нам в глаза напустил и рассыпался тьмою мелких бесов, чтобы мы его не поймали. Мчались мы на вихрях-конях по своей великой средиземной равнине, а он навстречу нам выдул стужу-метель и так засорил глаза, чтобы повсюду нам примерещились бесы-вредители — чтобы его, Проклятого, не увидеть, Вражину лютую. «Только вьюга долгим смехом заливается в снегах» — в ответ на все наши «трах-тарарах-тах-тах! кто идет?» Сколько врагов перестреляли — а главный ушел невредимым, и остался в ушах только глумливый смех поднятой им вьюги.

Но теперь мы разобрались, что к чему и кто кого, — во врагов больше не верим, потому что ясно видим перед собой одного Врага: из-за множества подставных встал, наконец, во весь рост, как будто для высшей меры наказания. Он-то и помешал нам вкусить обещанный рай.

Ведь было бы нелепо, если бы Еву соблазнила целая стая юрких змеек, — нет, *он* должен быть один, виновник грехопадения. Отрицательный персонаж Книги Бытия стал положительным героем Краткого Курса, но ведь это историческое развитие одного характера — Змея-Искусителя. Человечество уже почти обитало в раю под надзором всемудрого, всеблагого и предавшегося священному покою лишь в последний день сотворения нового мира, отчего и зовут его по-божески — Влади-мир Лен-ин: ибо, сотворив в шесть дней новый мир, на седьмой опочил [2]. Уже шагнуло человечество под пышную крону древа жизни, с которого свисали плоды нэпа и кооперации, но рядом росло другое, из-за которого и выполз искуситель и прельстил более румяными да горькими плодами индустриализации-коллективизации. Чтобы мы в райском саду

сами стали как боги, хозяева жизни, познавшие добро и зло. И вот, едва вкусив от этих кровью налитых румяных плодов, как и было предсказано: «в тот же день — смертью умрете» — стали умирать один за другим, не отходя от ветвистого древа. И треть народа умерла, а остальные оказались в пустыне.

После грехопадения и пошел раскол на добро и зло, на свет и тень, на Основной Закон и нарушения законности, на пионерские лагеря и концентрационные лагеря, на героические перелеты через Ледовитый океан и обживание политэками его суровых берегов. Был один только рай и цельное древо жизни, а от Лукавого началась излучина, расколовшая нашу жизнь на свершения и ошибки.

Но теперь, наконец, Враг опознан и назван — и значит, рай восстанет из руин. Раньше-то считалось, что мы живем уже почти в раю, но походил он больше на каменную пустыню. И хлеб приходилось в поте лица своего добывать, и земля рождала терние и волчцы вместо обещанных сладких плодов, и женщины мучились, надевая вместо воздушных кружев «одежды кожаные». И если это называть раем, тогда непонятно, каким может быть не-рай, неужели еще хуже? Сбились в стадо, дрожим по-овечьи, а пастухи наши — косматые, лютые. И вот уже умирают дети тех, которым был обещан рай. Поколебалась наша вера, и божья слеза скатилась с небес... неужели конец?

И вот — спасен. Как же не спасти его, нашего бога, если он спасает нас неустанно, летом посылает лето, а зимой зиму. Мы его — сейчас, чтобы он нас — всегда. Именно Враг, хитростью лишивший нас рая, теперь хитростью истории нам его возвратит. Ведь если бы не его спасительная ложь, то пришлось бы признать бога не богом, и рай не раем, и завет обманом, а коль скоро Враг опознан, значит, остаются в силе прежние обетования. Это мы, грешные, не того послушались, не туда свернули — заблудились в пустыне. Но рай нас ждет и бог нас

простит, если вернемся к его заветам, если отступимся от Отступника, воспротивимся Противнику и обличим его лукавую природу в самих себе.

Вот он каким возвращается к нам, Сталин. Для нашего главного дела он теперь еще нужнее, чем при жизни. Стала величайшим коммунистом-организатором — ну, не смерть Сталина, так посмертное бесчестье. Живой Сталин убивал коммунистов, а мертвый возрождает коммунизм, от греха отмывая: «кровь его на мне». Мертвый, срам принимает за живых. Такой Сталин нам гораздо нужнее, чем гений всех времен и народов, потому что возвращает нам отнятую надежду. Сталин-злодей исполнит то, чего не исполнил Сталин-гений.

Змей-искуситель переживает теперь второй акт исторической мистерии — в роли козла отпущения. Был такой обычай у народа, верившего в свою избранность перед Богом, — раз в год возлагать на козла всенародный грех и изгонять в пустыню. Тот грех, который отторг людей от рая, теперь сам отторгается от них и удаляется туда, куда их завел. Козел в этих ритуальных представлениях — столь же низменное животное, как и змей: оба олицетворяют нечистую силу, отчего и изображается она часто с козлиными рогами и в змеиной чешуе. Но если змей воплощает хитроумие и жестокость, то козел — похоть и тупость: активное и пассивное, ядовитое и смрадное начало греха. Так сошлись оба эти животных в нашем представлении о Враге: он тупой, ограниченный человек, но сметливый на гадости, пылкий на мерзости, злобно-лукавый и похотливый. Эта роль специально похотливого придатка, как бы полового органа хозяина, отпущена тому, кто всех перебрал: мужчин — на нары, женщин — на перины, нашему неумемному *Бери-Бери*, который и стал первым козлом отпущения во всем этом многоступенчатом ритуале посмертной расправы со Сталиным.

Про Бухарина, одного из очередных врагов, было «свыше» сказано на судебном процессе, что он помесь

свиньи и лисицы. В самом подборе слов узнается пошлая политическая грызня — потому что в тех возвышенных обрядовых ролях, которые передаются сегодня Врагу народа, объединяются гораздо более древние и емкие символы: козел и змея. Значение вроде те же — низменность (свинья, козел) и лукавство (лисица, змея). Но если свинья и лисица — персонажи какой-нибудь басни, детской сказочки, в духе которой для простодушной публики разыгрывались фольклорные процессы 30-х годов, то змея и козел — персонажи мистериальные, библейские, до которых ныне доросло наше историческое сознание пережитой трагедии.

Два обличья нечистой силы: первое — когда она искушает добром; второе — когда обличается во зле. Тот, кто в образе змея завлек нас из рая в пустыню, теперь, в образе козла, сам изгоняется в пустыню, чтобы сохранить нам надежду на рай. Именно сейчас, когда Сталин во всенародном сознании превратился в змея-искусителя, он фактически играет для избранного народа роль козла отпущения, и тут нет никакого противоречия, потому что эти две роли предназначены для одного актера, как две личины великого лицедея.

И теперь мы уже не в коммунальных двориках забиваем козла, крепко пристукивая его костяшками домино, а забиваем на просторе всей страны, чтобы он костями лег в той проклятой мертвой пустыне, куда нас заманил; и выносим его кости из нижней части райка, с высоты которого созерцают театр народной жизни его наследники, — выносим кости из малого рая и выбрасываем к стене плача, у которой уже оплакиваем самих себя, а не могильный прах своих палачей [3]. Мы забиваем козла всенародно, и не условными точками-гвоздиками костяшек, а пригвождаем его к столбу позора побелевшими костями его жертв.

Но как ни праведен гнев, он не колеблет, а укрепляет нашу главную веру, и имя бога еще ослепительнее сияет, отмытое от имени греха, от имени навета.

3. Железный жезл. Магия-металлургия

И ведь какое имя этот грех взял себе — не просто красивое, а словно бы выдуманное мальчиком-семинаристом по образу того, кто воображался ему первым учителем всех мятежников: с железными когтями, со стальными зубами, прямо по предсказанию Священного Писания. Ушел из семинарии, не доучившись, — но может быть потому, что главному уже научился, и пошел разносить слово своего бога, — стальной меч, исходящий из уст божих, кару и пагубу, ниспосланную на народы. Быть может, поразили воображение семинариста такие слова: «Железное ярмо возложу на шею всех этих народов, чтобы они работали Навуходоносору, царю Вавилонскому...» (Иеремия, 28: 14). А может быть, понравились ему слова из Апокалипсиса: «Тому дам власть над язычниками, и будет пасти их жезлом железным; как сосуды глиняные, они сокрушатся» (Откровение, 2: 26—27). Образ железа следовал за ним неотступно и сам подсказывал имя, под которым пасти народы, влывшие в язычество, — Сталин.

У Герцена как-то довелось прочитать в «Былом и думах»: «Моровая полоса, идущая от 1825 до 1855 года, скоро совсем задвинется; человеческие слезы, замеченные полицией, пропадут, и будущие поколения не раз остановятся с недоумением перед гладко убитым пустырем, отыскивая пропавшие пути мысли...» [4]. Как легко переправить в этих датах восьмерки на девятки! — и ничего не изменится по существу, словно отзыв заготовлен сразу на два века: *николаевский* и *сталинский*.

Но стоит внимательней сопоставить нашего Противника с его слабым предшественником, отхватившим себе точно такой же тридцатилетний кусок в судьбе своей державы, — и снова поразишься уже несопоставимости. Так меняются масштабы и материалы, из которых создавался этот жезл, пасущий народы! Там — пять повешен-

ных за вооруженный бунт и убийство, здесь — в миллионы раз больше погубленных за... преданность и покорность. Но зато и прозван был тот царь всего только *Палкиным*: вот от каких детских наказаний им было больно — кожа еще не задубела даже под воздействием ведомства Дубельта¹. А наш Враг, не дождавшись памфлетов Льва Николаевича Толстого и пренебрегая панегириками другого Николаевича Толстого, отнюдь не Льва, — сам себя лучше и точнее всех назвал: Сталин. Одна пасомая эпоха относится к другой, как железный посох к деревянному, как «Сталин» к «Палкину». Впрочем, с железом в имени пусть матрос-братишка по югу гуляет и под курганом вечно спит, а старшему брату и уже начинающему отцу подобает именно Сталин, сплав несравненно более твердый и зрелый.

Теперь-то мы знаем, в какой домне-мартене выплавлялась эта сталь, по созвучию слов — случайному ли? — воспетая множеством стальных соловьев той эпохи. «Как закалялась сталь» — случайно ли выбрана эта метафора для наиболее поучительного романа эпохи или намеренно вписано в нее имя вождя, заведомо дающее ответ на все вопросы, поставленные этой и множеством подобных учебников жизни? Выплавлялась эта сталь в печи, которая раскалялась жарче магнитогорских и исстари называлась пеклом, дабы оттуда в достойном вооружении и стальных доспехах выходили неуязвимые, броней покрытые, нездешним пламенем опаленные, темные ликом ангелы — посланцы настоящего Врага, закаленные им в огненной купели, этом вечном прообразе Магнитки. Сталин строил печи, чтобы выковывать свою стальную рать, чтобы она разливалась и затвердевала по всем ячейкам общества, превращенного в огромный, слаженно гудящий сталелитейный цех. Он сам был богом стали,

¹ Дубельт Леонтий Васильевич (1792—1862) — генерал, с 1835 г. начальник штаба Отдельного корпуса жандармов, а в 1839—56 гг. еще и (одновременно) управляющий пресловутым 3-м отделением (примеч. ред.).

богом домен и мартенов, хозяином всех огневых точек страны, знакомых ему изнутри, по тому кипению и накалу, в котором была и пребудет его душа.

Как узнается в плане индустриализации, в расцвете металлургии — буква и дух нестигаемой стали! Не случайно вернейший из речетворцев задумывал, как свою лебединую песню, «Черную металлургию» [5], очередной том из все той же эпопеи «Как закалялась сталь», в которую обратилась вся наша литература. Этот образ стального века, олицетворяемый именем и делом Сталина, все еще витает над бесчисленными романами и пьесами о «стали и шлаке», о «сталеварах», о чугунных людях, вышедших из плавилен сталинских времен.

Как в иные «темные» века процветала черная магия, так у нас — черная металлургия: в той же функции властного заклинания горючих подземных недр, в топку которых подбрасывались руды, люди, идеи. В самих словах «домны» и «мартены» угадывается искаженный отзвук древнейших понятий: *демоны* и отец их — *мартышка* Бога. Весь воздух Отечества пропитан этим дымным запахом стальных и чугунных печей, выплавляющих больше черного металла, чем в любой другой стране и даже вместе взятых передовых. Уже во всем мире кончилась эра чугуна и стали, вытесненная более современными материалами, — а мы все не можем остановиться. И не экономическим расчетом диктуется этот избыточный рост, а какой-то мистической необходимостью: не остынет ли душа народа, лишившись подогрева из пылающих печей? «Кипят, кипят котлы чугунные...» В других странах — свои увлечения: где бананы и тростник, где автомобили и компьютеры, — а у нас сталь да сталь, не технический только, но духовный продукт сталинской эпохи.

Там, в этих плавильных печах, с адским грохотом выковывались из лучших сортов легированной стали сталинские кадры, которые страна делегировала из забоев на съезды, а со съездов — в еще более дальние забои,

и имя этому несчетному множеству было — легион. Они сверкали повсюду малыми искрами — неистощимой россыпью той одной, что вспыхнула на рубеже веков, на серой газетной бумаге [6], рассыпавшись затем сияющей россыпью салютов, зарниц, пожаров, зарев. Эти малые искры пропадали во тьме пустой, отзываясь в душах тех, кто оставался, то жалобным воем, то гнетущим молчанием.

Кадры решали все. Но чтобы стать кадрами, они и должны были мелькать, быстро сменяя друг друга, как в лентах кинохроники. Прежняя техника кино, когда сцены держались подолгу, словно в театре, привлекая взгляд последовательностью действия, остротой интриги, ленткой характеров, — эта «фильма» дореволюционных времен безнадежно устарела. Наступила эпоха монтажа — неожиданной склейки быстро мелькающих кадров. Сталин и Эйзенштейн были соавторами изобретения. Один возился со своими кадрами, разрезая ножницами и соединяя клеем, чтобы воспроизвести бешеный ритм эпохи, динамику сменяющихся социальных разрезов и идейных ракурсов. Другой раскручивал сам этот ритм, вырезая одни кадры и подклеивая другие, чтобы эпоха убыстрялась, догоняла и перегоняла свою кинохронику. Закон монтажа, поражающего причудливыми сложениями и зигзагами, оставался тайной мастера: один кусок накладывался на противоположный, лицо Зиновьева на лицо Троцкого, лицо Бухарина на лицо Зиновьева, лица старых большевиков на лица кулаков и середняков, лица командармов на лица конокрадов, аккуратно подстриженные и в пенсне — на включенные и бородатые... И от этого монтажа цепенел зрительный зал, а сидевшие в первых рядах деятели искусств от восторга махали рукой и шептали друг другу со слезами на глазах: «Мастер! Мастер!»

И вот время, мастерски овладев полным набором клеев и ножниц, делает новый монтаж: Сталин по краям молнии-зигзага великого завещания отрезается от Ленина и по краям пакта о ненападении приклеивается

чуть ли не к Гитлеру. Если обратить внимание на главное: волю к власти, которая щетинками-штыками топорщится над губой, то окажется просто одно лицо, любимое-ненавидимое. Сталин — уже не Ленин сегодня, а Гитлер здесь.

Он возвращается, другой Сталин... Но дело, которому служили Ленин-Сталин, от этого не только не проигрывает, но одерживает победу в тот миг, когда поражение кажется неминуемым. Сталин возвращается, чтобы спасти дело социализма — уже не от Троцких-Зиновьевых-Бухариных... Теперь Сталин спасает социализм от самого Сталина: страна перекладывает большевистское иго на его стальную шею — и он держит, чтобы страна могла и дальше жить, «дыша и большевая». Сталин стоит, как тяжелоатлет, с рекордным грузом кармы на вытянутых руках, и держит, держит, пока мы проходим мимо, в славное будущее без Сталина. Слава Сталину-злодею! Слава Сталину-преступнику! Слава Сталину — искусителю и искупителю наших грехов!

Он стоит уже не на трибуне Мавзолея, а напротив, на Лобном месте, празднично обновленном; и, отсалютовав направо, восторженно-негодующая толпа, проходящая по Красной площади, салюует налево — своему славному извергу, чья посмертная казнь, не в пример предыдущим, облегчает народную душу от тягчайших грехов.

4. Тире — трещина в сердце народа

...И снова привольно дышится, и дело кажется еще непорочным, пусть отброшенным назад, но тем более рвущимся вперед. «И Ленин такой молодой, и вечный Октябрь впереди!» Время, благодаря Сталину, вновь обретает гулкость, далекий раскат в будущее. Те тридцать лет, что мы обходились без него, прошли все-таки глуховато, с одним именем на устах, слишком коротким, безотзывным в своем вечно правом и гордом одиночестве.

Теперь они опять вместе: Ленин и Сталин. Ленин — Сталин. Дело Ленина — дело Сталина.

Пусть иначе, иронией и трагедией, переливаются смыслы в этом двойном слове: не тождество, а противоположность, не продолжение, а преодоление. «Ленин — Сталин» теперь звучит как название поединка, который свел на одной исторической арене двух сильнейших борцов. Кто кого? Объявляется матч на звание чемпиона нового мира. Разве это не вдохновляет больше прежнего: черта соперничества на месте прежней черты наследства? Больше воздуха, больше простора между этими именами — но так же спаяны они неразрывно: Ленин — Сталин.

Теперь в этом просвете, образованном вокруг удлинённого тире, гуляет ветерок перемен. В эпохе, во всем учении социализма образовалась как бы реактивная тяга, необходимая для исторического ускорения. Было к чему притягиваться — не было от чего отталкиваться. Был магнит, впередсмотрящая и впередзвущая идея, — не было трамплина, святого чувства отталкивания от прошлого.

Был, был трамплин, но уж очень шаткие, прогнившие опоры, которые проваливались от первого толчка. Что там царь, легко расстрелянный, точно в тире; что там фюрер, сам себя, точно в русской рулетке, застреливший! Эпоха их перешагивала, прыгала через их трупы и с пионерским задором бежала дальше, под руководством Ленина-Сталина. Не оставалось ничего надежного, от чего можно было бы надолго, навсегда оттолкнуться. Капитализм? Империализм? Это — «что», а враг — всегда «кто». Разве какие-нибудь американские президенты или британские премьеры, с их чехардой каждые четыре года, — это надежные враги? Вот и застопорились: не с кем бороться. Хочешь взлета — ищи трамплина. На Николая II-Керенского-Троцкого-Гитлера уже не обопрешься: Ленин-Сталин всех врагов победил, всю их силу себе присвоил — значит, самый сильный враг теперь должен обнаружиться в нем самом.

И вот, когда святой злобы уже не осталось на Руси, и все враги провалились, и опоры прогнили, и попроща для борьбы не осталось, и винить некого, и безумной ногой от почвы оторвались, бежим, бежим, а счастья нет и нет, — доискались, наконец, до врага, появился он всерьез и надолго. Из Ленина-Сталина вышел Сталин и, как часовой на разводе, выполняя партийное поручение, встал наизготовку в форме лютого лазутчика и снайпера по самым заветным нашим целям. Ленин же, выполняя другое партийное поручение, оторвался от Сталина и устремился далеко вперед, в даль недосыгаемую, но все же зовущую родным картавым голосом и святым последним заветом-завещанием.

Долго, долго вся наша партия работала на Сталина, теперь пришла пора Сталину работать на партию. Исполнить партию азиатского гостя — вакхическую песню алеющего Востока, с его клейко-кровавым Солнцем да-здравствующего государственного разума. Вот с кем мы будем бороться до конца своих дней, вот на чей ложноклассический королевский гамбит мы ответим народной или, наоборот, демократической партией, — лишь бы противник был уже достаточно мертв, чтобы не умирать в нас самих. Сталина, в отличие от всех царей-фюреров, уже не спишешь на свалку истории: по праву социалистического первородства он — *в нас*. Глубоко, в потемках, на дне души... Поскоблишь ленинца — найдешь сталинца. Отныне мы всегда будем бороться со Сталиным в себе, двигаться вперед, отталкиваясь от Сталина. Сталин — *в тебе и во мне*.

Все прежние пороки были чужие — от царизма, капитализма, фашизма: родимые пятна чужих загнивающих тел. Этот порок — свой, это родимое пятно нашего собственного социалистического первородства. Сталин — наш вечный порок, который делает предстоящий рай столь же недостижимым, сколь и непорочным.

Зато воистину началась эпоха ускорения: у нашей истории появился реактивный двигатель. Раньше мы

наивно надеялись достичь сияющих далей, держа впереди лунную подкову идеала-магнита и непрерывно идейно подковываясь и перековываясь по его образцу; а теперь научились использовать реактивную тягу, которая оттолкнет нас от грешной земли, — огненным столпом самосожжения вознесет ввысь.

Все теперь стало на свои места. Окончательно сложилась наша собственная религиозная картина мира — словно из эпохи язычества избранный народ, пристыженный грехом и уstraшенный карой, вступил в светлую эпоху единобожия. Раньше была предыстория, с каким-то неясными, языческими богами-двойниками, у которых разделялись тела, но срастались сердца и головы. Подлинно священная история начинается только сейчас. У нас есть Бог, очищенный от всяких наветов и свято блюдуший завет со своим жестоковыйным народом. И у нас есть мятежный ангел, возомнивший себя носителем Света, но низринутый во тьму, сраженный и опаленный молнией завещания. Падший ангел собрал вокруг себя воинство тьмы, напал на светлых ангелов и истребил их, но последовало возмездие... И так до окончания веков будет разыгрываться битва Ленин — Сталин, и поле ее — сердца людей. Теперь есть возможность объяснить, почему социализм не таков, каким он мог и хотел быть: враг оказался внутри самого социализма. Он сам его построил. Он объявил его полную и окончательную победу.

Если отбросить излишнюю щепетильность, таким до боли родным и близким врагом можно даже гордиться. Чужой, закордонный, оказался столь слаб и труслив, что даже достойного врага нам пришлось создавать самим из себя, быть первопроходцами и на этом пути. Наш враг — из народа, против народа и для народа. Мало с нас индустриализации, коллективизации, культурной революции — так и сталинизацию пришлось проводить самим, до всего дошли своим умом, и ни демократические друзья, ни капиталистические враги нам ни в чем

не помогли. Так мы сильны, что этой силы хватило на то, чтобы породить собственного врага, — хватит и на то, чтобы его сокрушить. Вот каков наш бог: он сам создал богоотступника, и поставил его во главе своих ангелов, и провидел его отступничество, и заклеил — но не уничтожил, чтобы вновь и вновь доказывать на нем силу своих идей.

Пожалуй, Сталин, и дальше юнея на наших глазах, вон в кого превратится — в мальчика для битья. Теперь каждый, проходя мимо, сможет надрать ему усы, а то и плюнуть в глаза. Но нельзя, никак нельзя вместе с мальчиком выплеснуть и чистую воду освежающего учения.

Отныне всегда будет так: ленинизм и сталинизм, и черта между ними трещиной пройдет через сердце народа, который растянет срок своего осмысленного исторического бытия на длину этого тире. Казалось бы, одно слово хорошее, другое плохое, и чего там судить-воевать, ведь хорошее всегда сильнее, да только сам народ на «нас» и «них» раздвоился. И получается: все *мы* ленинцы, а с другой стороны, все *они* сталинцы. Вот и придется хорошему народу бороться против плохих людей, т. е. с самим собой. Ленин с нами, но Сталин в нас. Наконец-то модель отечественной истории вполне оформилась по священному образцу и теперь может работать вечно, возвращаясь на круги своя: сначала от Ленина к Сталину, потом обратно от Сталина к Ленину.

Итак, великое некогда слово распалось на два, противоположных по смыслу. Такие поучительные случаи происходят в языке и называются «энантиосемией»: два слова от одного корня расходятся до того, что становятся антонимами. Например, «начало» и «конец» имели когда-то одну основу «кон», обозначавшую и конец, и начало, т. е. некий рубеж; а потом до того разошлись, что теперь между «началом» и «концом» можно поместить уже долгую середину, почти безначальную и бесконечную. Или слово «честь», из которого вышли два

глагола: «чувствовать» — *оказывать уважение*; «честить» — *бранить, ругать*.

Вот так и честное слово «Ленин — Сталин» распалось на два, чтобы одно *чувствовалось*, а другое *честилось*. Великий исторический рубеж, обозначенный этим словом, тоже раздвоился и обозначает теперь светлое начало социализма и его мрачный конец. Так развивается язык, так обогащается система идеологических знаков, разделяя свои слипшиеся значения.

Если вернуться к науке, в которую наш вечный враг внес решающий вклад, то, конечно, подчас в языке встречаются и полные синонимы, но для второстепенных, редко употребляемых слов, например, для обозначения самой этой науки: «языкознание» — «лингвистика». Есть такие синонимы и для второстепенных идеологических знаков: Куйбышев-Орджоникидзе, Черчилль-Чемберлен. Но для главных слов в языке нет синонимов: чем заменить «хлеб», «сердце», «солнце»? Для слова «Ленин» нет и не может быть никаких синонимов — а те, что пробуют примкнуть и встать рядом, тут же превращаются в антонимы. Например, смешно вспомнить «Ленин — Мартов»; грустно вспомнить «Ленин — Троцкий»; страшно вспомнить «Ленин — Сталин».

Но не забудем воздать честь и самому языку, столь же могучему, сколь и свободному, а значит — щедрому и терпимому ко всем говорящим. Возьмем то же выражение «Ленин — Сталин»: как прикажете его понимать? Нет ничего хитрее тире, и склонностью к этому знаку русский превосходит другие языки. Тире в русском языке имеет по крайней мере два значения: следования и противопоставления. Например, «лес рубят — щепки летят»: значение тире здесь передается словами «если... то...» Если лес рубят, то щепки летят. «Если Ленин, то Сталин». Так это выражение прочитывалось раньше. Но не изменяя его написания, можно предложить и другой смысл. «Дуб рвется в высоту — к земле тростинка гнется». Здесь тире означает «наоборот», «напротив».

«Ленин, и наоборот, Сталин». Тире тоже подвержено энтимосемии, может выражать нечто противоположное себе.

Так что вовсе незачем переписывать историю — достаточно просто ее перечитать. Сам язык говорит вещи противоположные, не меняя ни одной буквы, и поэтому всегда правдив и свободен. Правдив был полвека назад, когда ликовал: «Ленин — Сталин». Правдив и сейчас, когда бьет тревогу: «Ленин — Сталин».

Достоевский когда-то обнаружил, что всего лишь одним трехбуквенным словом простые русские люди вполне могут выражать всю сложную гамму своих взаимоотношений. Что же тогда говорить про интеллигенцию, языковые возможности которой неограниченны. Ей не то что трехбуквенного слова, а *одного тире* навсегда хватит — непроизносимого, а потому годного к умолчанию, к тайной насмешке или молчаливой угрозе. Тире годится для того, чтобы исподтишка подтрунивать над властью — и чтобы звонко приструнить насмешников. Сколько новых партий, движений, политических платформ и политологических трактатов могут возникнуть из одного знака препинания! «Тире против тирании!» «Тире и трагедия тирании». «Тире и ирония демократии». «Тире — потерянное и обретенное». «Тире и проблема третьего пути»...

Пройдет сто и тысяча лет, из всего политического лексикона нашего времени останутся, быть может, только два слова: «Ленин» и «Сталин», да еще знак тире между ними. Но и тогда наша интеллигенция сможет выразить все сложнейшие оттенки своего политического мышления, употребляя одно только это двуединое слово — по-новому интонируя тире и вмещая бездну смысла в емкую паузу.

(Далее следует короткая интермедия: все присутствующие по очереди произносят: «Ленин — Сталин», — каждый по-своему, искренно и вдумчиво, вкладывая в тире свое понимание исторического пути, пройденного народом и еще предстоящего.)

Приложение:
Маркс — Энгельс

Теперь остается высказать еще одно предложение, которое могло бы послужить дальнейшему ускоренному развитию нашего идеологического языка, а также философии, теологии и иконографии. Мне кажется, что на сдвоенном силуэте профили Маркса и Энгельса как-то слишком навязчиво повторяют и перекрывают друг друга, и если бы их немного раздвинуть, мы получили бы два самостоятельных лица. Одно смуглое, семитское, другое светлое, нордическое. Оба олицетворяют разные стороны учения, которое в одном лице прорастает вдаль и вширь могучей порослью курчавых волос, а в другом лице укорачивается, подстригается, умеряет свой буйный рост. Дикий, цветущий рай, ветхозаветный Эдем как бы превращается в регулярный сад, ухоженный на английский манер.

Нет, все-таки Эдем нам снился, и ради возвращения в Эдем совершали мы великую революцию, которая буквально и означает «возвращение». Пусть этот подстриженный профиль не заслоняет профиля буйного, вдохновенно разметавшегося, словно олицетворяющего собственные пророческие слова об источниках изобилия, которые польются полным потоком. Эти волнистые кудри и пышная разлившаяся шевелюра, эта героическая симфония, которую бессильна укротить палочка парикмахера-дирижера, — все это обещает полный поток и даже потоп изобилия, если верить ветхозаветной примете о том, что в волосах человека заключена его сила. Случайно ли, что не Сен-Симон, не Фурье, не Фейербах, не Энгельс, но именно Маркс стал наглядным символом освобожденного человечества? В самом облике этого нового Самсона, богатыря-назаря, к волосам которого не прикасалась бритва, избранный пролетарский народ узнавал свою неодолимую силу, обращенную против буржуев-филистимлян. Взгляните на этих подстриженных

или лысоватых идеологов — они лишь условные знаки своих учений, а Марксу сама природа щедро пролила поток грядущего изобилия на темя мыслителя-борца.

Много нашлось вокруг этого пролетарского Самсона коварных Далил, желающих остричь его волосы и лишитъ прирожденной силы в борьбе с угнетателями-иноверцами. Все они, эти оппортунистические Далилы, чаровницы и совратительницы мировой революции, пытались причесать Маркса под Энгельса, лишая его диалектический историзм живой неукротимой мощи и втискивая в рамки скучного диалектического материализма.

Маркс — он и в жизни был порядочный *растрепан*, ему некогда было следить за собой, потому что мыслям его было тесно в любой оболочке. Если Энгельс походил на подтянутого офицера прусской армии, всегда готового выступить в поход, то вокруг Маркса всегда лепилось живое семейное месиво, мешавшее быть ему вполне опрятным. В бумагах Энгельса царил идеальный порядок, в кабинете Маркса на стопке книг можно было увидеть тарелку с яичницей, а посреди рукописей возвышалась кружка эля. Он был материалистом до мозга костей и не отделял процесса теоретического производства от материального воспроизводства своей жизни. Одно включалось в другое, по известной формуле: «Бытие определяет сознание». Со стороны Маркса это была не формальная лишь дань доктрине, но стихийно присущий ему способ существования: он вкушал и творил одним двусторонним актом своего жизнелюбивого организма и плодоносящего интеллекта. Он не очищал свой кабинет от запахов кухни, постоянно нуждаясь в непосредственном соприкосновении надстройки с базисом, вновь и вновь удостовераясь сам и убеждая других, что человек должен есть и пить не только в процессе, но и в самой основе и предпосылке своего мышления.

А рукописи! Энгельс выводил буквы так аккуратно, что потомкам не стоило ни малейшего труда их прочесть и узнать все, что думал Энгельс. Почерк Маркса

был столь же неприглаженным, как и его прическа, и разобратся в нем было бы невозможно без помощи Энгельса, от которого мы, собственно говоря, и знаем, что писал Маркс. Но не лучше ли попытаться впрямую, без посредника, вчитаться в Маркса! Тогда мы поймем, что никогда не сумеем до конца его прочитать — так сложен его почерк, так спутаны густые пряди его мыслей и слов. Все новые и новые поколения будут читать и перечитывать эти роящиеся, растрепанные, скомканые и отброшенные буквы-зигзаги, буквы-взрывы, буквы-галактики — и погружаться в мир марксовой мысли, поистине не знающей границ и не переводимой ни на один из известных нам языков. Энгельсовский перевод на немецкий язык остается, по сути, лишь одной из возможных интерпретаций, но вавилонская клинопись и славянская кириллица могли бы сыграть не менее значительную роль в дешифровке этого загадочного почерка марксовой мысли.

Ведь надо же наконец признать, что не только в практике, но и в теории социализма была допущена произвольная ошибка, капелька упрощения, не имеющая, разумеется, ничего химически общего с пролитыми впоследствии морями крови. Все теоретические наследники Маркса — увы, начиная с Энгельса! — стригли его под гребенку так называемого «марксизма», а любая гребенка тесна для его могучей, вечно непричесанной головы. Живое, растущее учение они укорачивали до нужд своей эпохи, до некоей неколебимой и всегда неизменной доктрины — как бы прилизывали, гладили Маркса по волосам, а он нам дорог непричесанным, как олицетворение стихийной мощи потрясенного им мироздания.

Разве не правда, что второй и последующие тома «Капитала», дописанные Энгельсом за Маркса, получились не так объемны и величественны, как первый томиче, которым восхищался Ленин, как и другим матерым человечием, сочинителем не менее объемных томищ? А энгельсовская «Диалектика природы» — всегда ли и во всем она соприродна той диалектике общества,

которую развил Маркс? И все труды Энгельса как бы не вполне капитальны и в известном смысле представляют собой добавочную ренту с того огромного идейного капитала, который нажит Марксом благодаря рациональному обращению с наемной силой. Пока буржуи материально наживались на труде пролетариата, Маркс идейно обогатился на его борьбе.

К сожалению, наша наука пошла по несколько облегченному энгельсовскому пути, а махину настоящего, первозданного марксизма ей еще только предстоит осилить, чтобы неоскопленное это учение и дальше оплодотворяло наши помыслы и дела. В теории нам недостает трамплина, который внутри самого научного коммунизма служил бы такой же твердой точкой отталкивания, как Маркс служит притягивающим магнитом. Ведь не секрет, что прежние наследники-искажители, все эти Каутские-Бернштейны, оказались картонными фигурами, и даже сам товарищ Плеханов... Так кто же возьмет на себя ответственность за кровавые уроки марксизма, за гибель целых классов и народов? Нет, кажется, не избежать товарищу Энгельсу нового партийного поручения: быть оппонентом товарища Маркса по некоторым фундаментальным вопросам марксизма, фактически подмененного... энгельсианством.

Марксизм — в опасности! И спасти его может только Энгельс — как всегда, жертвуя собой. Была пора, когда Энгельс нарочно приуменьшал свой вклад, чтобы утвердить приоритет Маркса, — но теперь стоило бы Энгельсу закрепить за собой приоритет в тех вопросах, которые мешают Марксу оправдаться перед потомками и по-прежнему звать за собой в коммунистическое далеко. Энгельс считал себя марксистом, как Сталин — ленинцем. Но, как уже отмечалось, пары в процессе диалектического развития становятся противоположностями. Сталин — уже не соратник, а противник Ленина, и именно потому — спаситель ленинизма. Придется и Энгельсу стать основоположником энгельсианства,

чтобы спасти марксизм и принять на себя огонь его критиков и страдания исторических жертв. Придется Энгельсу после смерти Маркса усыновить его детище — «научный коммунизм», как при жизни Маркса он усыновил другое его детище — Фридриха Демута. Домашняя работница Карла Маркса Элеонора Демут и друг его дома Фридрих Энгельс образовали вымышленную чету, реальный плод которой был порождением самого Маркса, — чтобы спасти от бесчестия его брак и потомство. Так и теперь Энгельс должен дать свое имя кое-каким произведениям бурливого марксова ума, чтобы имя самого Маркса осталось свято для грядущих поколений.

И тогда окажется, что Сталин вовсе не был марксистом, а только энгельсианцем, да к тому же опошлившим то, что уже было упрощено Энгельсом, на которого он ссылается в своих работах чаще, чем на Маркса. Через энгельсовскую стрижку остается у Сталина от всей вдохновенной шевелюры Маркса только узкая щеточка усов. «Краткий курс» — тупой устав власти. Так иссякала сила Самсона у гладковыбритых наследников марксова учения. А началось это постепенное пострижение сподвижников Маркса в монахи, точнее, в евнухи марксизма — уж не с Энгельса ли?

Пора, мой друг, пора, — как бы подсказывает Маркс своему вечному соратнику. У научного социализма еще не выявлен его коренной порок, который позволил бы остаться непорочной самой социалистической науке. И если признать некое темноватое родимое пятно на теле бессмертного учения — пятно, достойное столь могучего тела, — то оно видится мне именно во вкладе Энгельса. Пусть разделятся близнецы — и история сочинит новую, еще более потрясающую легенду об интеллектуальной дуэли, которая исподтишка или бессознательно велась в их дружеской переписке. И окажется, что Маркс — наш буйный мавр, наш курчавый арап — был коварно умервщлен на этой дуэли, но он воскреснет

в темном нимбе волос, в этом сияющем венце первому-ченика марксизма.

Мне кажется, Энгельс чего-то мучительно не понимал в Марксе, хотя по-своему его любил и всю жизнь старался искупить свою вину. Это был первый в мире фабрикант, который трудился на благо пролетариата. И лишь когда Маркс умер, Энгельсу показалось, что он наконец понял. Он продержался еще двенадцать лет после смерти Мавра (который, сделав свое дело, мог спокойно уйти), — но уже меньше пил пива и сделался кротким и ласковым. И все переписывал, переписывал на свой лад густые марксовы каракули — бумажная овчинка стоила идейной выделки. Его ли вина, что в них со временем обрядился империалистический волк, прикинувшийся социалистической овечкой?

Нет, он не был мятежным ангелом, наш Фридрих Энгельс, но ангелом мира и дружбы, как свидетельствует его безыскусные имя-фамилия [7]. А Карл — имя обязывает! — был человек, из той могучей породы людей, которые не бывают ангелами. И еще Маркс, как напророчила ему фамилия, поднял над всем миром могучий рабочий молот, — где уж тут удержать его в ангельских крыльях [8]. Вот почему, в соответствии с новым смыслом выражения «Ленин — Сталин», я предлагаю, чтобы и в слове «Маркс — Энгельс» тире читалось как знак живой диалектической протовоположности, а не только диалектического единства. Маленькая интонационная поправка.

Пусть за Энгельсом останется первенство диалектики в природе, а за Марксом — диалектическое взаимодействие человека и истории, общества и природы. Пусть они совместно создадут «диалектический материализм», о котором, кстати, оба не подозревали, в отличие от самоучки Дицгена (вот кого еще нужно призвать на выручку Маркса!) [9]. Но пусть один создаст чисто диалектическую, а другой — чуть метафизическую версию диалектики, за что впоследствии ухватится Сталин. Пусть

истмат вообще отлепится от диамата и будут созданы два института: Маркса — Ленина и Энгельса — Сталина. В одном будет изучаться воистину непобедимое учение, а в другом — временно, увы, победившее. В одном демократия социалистическая, а в другом диктатура пролетарская. В одном — научный коммунизм и построение бесклассового общества, в другом — казарменный коммунизм и усиление классовой борьбы.

Дело Маркса — Энгельса, дело Ленина — Сталина все еще не побеждает — потому и живет. В нем живет то, что мешает ему победить, но помогает оставаться делом жизни всех людей. Ведь главное дело мудрых и смелых — побеждать себя.

(1988)

1. В 1988 году на волне перестройки возник новый расклад мифологических фигур: Сталин, который в хрущевско-брежневские времена почти выпал из советского дискурса, как *уклонист от ленинизма*, вдруг опять в этот дискурс вернулся, но уже не как «прискорбная ошибка», а как «злейший враг». Конфигурация эта продержалась недолго, всего года два-три, до конца горбачевской эпохи; но сама эта попытка придать устойчивость идейному дискурсу введением в него новой антитезы заслуживает интереса, хотя бы как момент «решающей развилки» (бифуркации) в истории такой мощной знаковой системы, какой была советская идеология.

2. По библейской традиции, день считается за год (иногда и за тысячелетие). Владимир Ленин опочил на седьмой год созданного им государства.

3. Для нового поколения читателей, может быть, понадобится напомнить, что в 1961 году прах Сталина был перенесен из Мавзолея, где он лежал рядом с Лениным, и захоронен у Кремлевской стены, где почетного погребения удостоились и другие вожди коммунизма:

от Свердлова и Дзержинского до Андропова и Черненко.

4. Герцен А. И. Былое и думы. М.: Художественная литература, 1982. Т. 2, ч. 4. С. 25.

5. Последний, оставшийся незавершенным роман Александра Фадеева (1901—1956).

6. «Искра» — первая общерусская марксистская нелегальная газета, издававшаяся В. И. Лениным в 1900—1903 годах.

7. Этимологически «Фридрих» восходит к значению «мир», «Энгельс» — к «ангелу».

8. «Карл» в древнегерманском и среднеанглийском языках — «человек», «мужчина», «мужик», «простолудин», «крестьянин». Фамилия «Маркс» — от латинского *magis* — молот.

9. Иосиф Дицген (1828—88) — немецкий рабочий-кожевенник, философ, самостоятельно пришедший к материалистической диалектике.

**Светлые
тени**

THE HISTORY OF THE

Великие поэты входят в наше сознание парами: Пушкин — Лермонтов, Тютчев — Фет, Жуковский — Батюшков, Маяковский — Есенин, Пастернак — Мандельштам, Ахматова — Цветаева. То же и с зарубежными поэтами: Гете — Шиллер, Корнель — Расин, Вордсворт — Колридж, Байрон — Шелли, Рембо — Верлен... В поэте есть нечто, требующее другого поэта, словно именно в их парной перекличке, в их несходстве и созвучии, проявляется сущность самой поэзии. «Пушкин и Лермонтов» — эти имена сходятся в нашем восприятии столь же точно и взаимнообязательно, как «любовь и кровь».

Что такое поэзия, если ограничиться главным? Искусство созвучий, поиск рифм, звуковых и смысловых повторов. Что же тогда удивляться постоянному повтору и удвоению поэтических имен в нашем сознании? Поэты рифмуют слова. Поэзия рифмует самих поэтов. Их судьбы и имена в такой же мере подвластны поэзии, как и она подвластна им.

Судьбы поэтов — стиховая ткань высшего порядка, со своими тончайшими сплетениями и узорами. В этом случае, пользуясь общей теорией рифмы, мы имеем право рассматривать не только устойчивые и канонические созвучия, вроде «Пушкин — Лермонтов», но и созвучия

неточные, неграмматические, построенные на сопряжении далеких явлений поэтического духа. И быть может, задача критики — исследовать не только стихотворные тексты, но и законы стихосложения за пределом самих текстов, обнаруживая ритмические повторы и рифменные переключки в том, как творится судьба самой поэзии в мире.

Гельдерлин и Батюшков: свет безумия

Нам Музы дорого таланты продают!
Константин Батюшков

Словно в небесное рабство продан я...
Фридрих Гельдерлин

Поэт, сошедший с ума... Это страшнее, чем ранняя смерть, самоубийство, каторга, дуэль. Над телом властен земной мир, и кто же спорит, что поэты — чужие в нем и, следовательно, должны, прямо-таки обязаны подвергаться его карам: от властей, врагов, друзей, возлюбленных, от собственной руки, наконец, — понести наказание за свою чрезмерность, за то, что «не от мира сего». Но кто же и в мире ином — враждебен поэтам, кто, оставляя цвести плотью на земле, отнимает душу, тот дар, которым и были они любезны богам? Речь не о сумасшествии как следствии людских гонений, пыток, страданий, а о мраке, налетающем внезапно, будто бы без причины, — в ясный полдень жизни.

О двух поэтах думается непрестанно: о Гельдерлине и Батюшкове. Современники: немецкий всего на семнадцать лет старше русского. Оба великие — но в тени еще более великих: Гете, Пушкина. И какая похожая судьба!

Оба прожили в свете сознания, в благосклонности муз ровно половину своего земного срока. Батюшков жил

68 лет: 34 из них — поэтом, 34 — идиотом. И у Гельдерлина так же надвое и так же поровну разбита жизнь, 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 дураков. Этот провинциальный Тюбинген и периферийная Вологда, где провели они остаток дней (а в остатке — половина жизни), — как страшно возвращаться в глухую отчизну предков из блеска культурных столиц, унося только помраченный разум. Вырождаться в углу, в котором родился.

Середина жизни... Может быть, для всякого поэта здесь есть нечто роковое. Может быть, за каждый яркий, творчески удвоенный, samozапечатленный день нужно платить днем черным, отнятым, бездушно-беспамятным, и если внешний суд не торопится, настигает внутренний. Карает смертью, несчастьем, опустошением, молчанием, безумием. Но за что? За что высший Творец судит малого творца, верного своему призванию свыше?

Батюшков — 34, Гельдерлин — 36... Данте писал, что «для большинства людей она (середина жизни. — М. Э.) 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 несусь!

Что это за сумрачный, дремучий лес? Уж не то ли умопомрачение, теневой склон жизни, который ждет тех, кто взобрался на ее творческую вершину по солнечной

стороне? Чем выше гора, тем глубже, 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 в этом сумрачном лесу и выхода из него так и не нашли. Задумываясь, отчего Гельдерлину и Батюшкову такая кара, видишь, что не одним лишь безумием сходны они, но и наклонностями самого ума. Как любили они Грецию и Италию, как все живое в себе отдавали тем, отжившим временам! Среди всех 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])

Никогда Гельдерлин не был в Греции, но витал там всем духом своей поэзии, в отлете от своего германского тела. Не опасна ли такая разлука 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 пред болезнью он неустанно славит Германию — словно чувствуя наступающий мрак и погибель 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 продаи я
Туда, где Аполлон шествовал
В обличье царственном...

(«Единственный»)

Так тщетно пытается Гельдерлин осознать и ослабить притяжение 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, остановленный, 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, любовию 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. Тибулл, Петрарка, Ариосто, Тассо ему в целом ближе, чем Гомер, Анакреонт и Пиндар; но и через эти имена проходит все та же верность 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 в 1818 году из России, написал: «Спешу в Рим, на который я и взглянуть недостоин!» Если Жуковский через поэзию порывался в иное — но вечное, 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 у Гельдерлина, много стихов патриотических, тоскующих по родине, но как бы издалека, из того прибежища, которое нашла она себе западнее и южнее — за Неманом, Рейном, Роной... 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» [2].

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» [3]. Расширенные зрачки Гельдерлина и Батюшкова 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 Jakobson, посвятивший обстоятельное исследование поэзии Гельдерлина периода безумия [4].

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» [5]. В 1828 году уже безнадежно больного Батюшкова везли из Зонненштейна, где он четыре года безрезультатно лечился в психиатрическом заведении доктора Пирница, в Москву, где он поступил под опеку доктора Дитриха. «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» [6].

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 Антон Дитрих, лечивший Батюшкова около полутора лет и оставивший необычайно пронизательные и добросовестные записки о его недуге «О болезни русского императорского надворного советника и дворянина господина Константина Батюшкова». Вот его заключение: «...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 бесосновательность тех представлений и образов, которые проходят перед ним непрерывной пестрой чередой... Он живет только мечтами, это грезы наяву» [7].

Как видим, безумие, по оценке доктора Дитриха, неотделимо от силы воображения его пациента. Здесь вспо-

минаются строки из пушкинского стихотворения 1833 года
«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 создания стихотворения. Некоторые моменты текста внятно соотносятся с эпизодами путешествия безумного Батюшкова в изложении Дитриха. Вот три примера такой переклички:

«Всякий раз во время лихорадочного возбуждения он становился очень сильным...» (Майков, цит. изд. С. 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.

* * *

...Но умершие задолго до смерти, они и ожили — много лет спустя после жизни своей. Оба по-настоящему — заново — открыты XX веком. Гельдерлин —

Хайдеггером, услышавшим в нем — поверх шума и криков истории — голос немوتствующего, пребывающего в себе бытия. Батюшков — Мандельштамом, почувствовавшим в нем — сквозь расплывчатость романтических озарений — добротную тяжесть вещей. Оба встали как надежнейший оплот духовной трезвости против экспрессионистских экстазов и символистских абстракций. Как странно, что эти безумные стали воплощением поэтической ясности век спустя!

Но может быть, с ума сводит вовсе не ошибка, а слишком ясная истина? По мысли Гельдерлина, которая трагически исполнилась в его судьбе, «священное безумие — высшее проявление человеческого» [8]. Точно так же М. Хайдеггер впоследствии признал умопомрачение Гельдерлина следствием его поэтических озарений. «Чрезмерная яркость завела поэта во мрак» [9].

Ведь ослепляет не мрак, а невыносимо яркий свет, незакатное солнце. И тогда слепота безумцев воспринимается в потомстве как подвиг зрения... [10].

1. Все стихотворения Гельдерлина цитируются по изданию: *Гельдерлин Ф.* Сочинения. М.: Художественная литература, 1969.
2. Цит. по кн.: *Барсуков Н.* Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1890. Кн. III. С. 36.
3. *Манделъштам О.* О собеседнике // *Манделъштам О.*: В 4 т., М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993, т. 1, с. 182.
4. *Якобсон Р.* Взгляд на «Вид» Гельдерлина / пер. О. А. Седаковой. В кн. *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 374.
5. *Дитрих А.* О болезни русского императорского придворного советника и дворянина господина Константина Батюшкова (1829). В кн. *Майков Л. Н.* Батюшков, его жизнь и сочинения. М.: Аграф, 2001. С. 494, 500.
6. Там же. С. 493.
7. Там же. С. 504.

8. Holderlin Friedrich. *Samtliche Werke*. («Frankfurter Ausgabe»). Historisch-kritische Ausgabe. Hg. Friedrich Sattler. Frankfurt / M: Stroemfeld / Roter Stern, 1988. 16. S. 414.

9. Хайдеггер. Чрезмерная яркость завела поэта во мрак. («Гельдерлин и сущность поэзии», 1951).

10. Тема безумия, уже не поэтического, а философского продолжена в эссе «Когда бы я сошел с ума... Безумие как метод» (кн. 2).

Лермонтов и Пастернак: мудрость лета

У Пастернака есть стихотворение («Любимая, молвы слащавой...», 1931), где слава, вопреки обычному представлению о ней, определяется не как возвышение, а как укоренение, «почвенная тяга», и соответственно поэты приравниваются к природным стихиям, с которыми как бы рифмуются их имена:

Теперь не сверстники поэтов,
Вся ширь проселков, меж и лех
Рифмует с Лермонтовым лето
И с Пушкиным гусей и снег.

Выделенная мною при цитировании строка издавна тревожила меня своей правотой и загадкой. С Пушкиным все проще, никакой рифмы на самом деле нет, зато есть конкретная, все объясняющая отсылка к «Евгению Онегину»: «на красных лапках гусь тяжелый, задумав плыть по лону вод, ступает бережно на лед». С Лермонтовым — наоборот: есть обусловленная начальной рифмой («ле-ле») возможность сближения, но повисает она в пустоте, куда не откликается ни один конкретный образ. Причем тут лето? Где оно у Лермонтова?

Действительно, ни одного стихотворения с *летним* названием или зачином (типа «Летний день» или «Летняя прогулка», как «Зимнее утро», «Зимняя дорога» — пять «зим» у Пушкина) нет у Лермонтова. Но изменив, благодаря пастернаковской строчке, фокус взгляда, вдруг видишь, что лето у Лермонтова — везде, что оно и не замечалось-то раньше лишь потому, что больше конкретной темы: не одно из пейзажных времен, а несменяемый фон, на котором разворачивается вся жизнь лирического героя, и даже внутренняя атмосфера его души. Жар, зной, страсть, жгучие слезы, раскаленный взгляд, полуденное небо, пустыня духа... Что пейзаж, когда портрет у Лермонтова — и тот исполнен летнего колорита: «Прозрачны и сини, Как небо тех стран, ее глазки; Как ветер пустыни, И нежат и жгут ее ласки. И зреющей сливы Румянец на щечках пушистых, И солнца отливы Играют в кудрях золотистых». «Нарядна, как бабочка летом». «Как небеса, твой взор сверкает Эмалью голубой». Лето привходит в человеческую плоть и кровь.

Да и пейзажи лермонтовские — не бытописательны, в них лето — категория мистическая и символическая. «В полдневный жар в долине Дагестана...», «Когда волнуется желтеющая нива...» Тут лето — не время действия, а вечность пребывания: то ли рай, сияющий, как летний день, то ли ад, пекущий, как летний зной, но пейзаж метафизический, потусторонний, данный как постоянное место и удел для души. Все проходит — остается только вечный полдень, тот час, на котором замерли часы в недрах мироздания. Иногда — выжженная пустыня, иногда — волнующаяся нива, но всегда — солнце над головой, полдень дня и полдень года.

Поразительно, что у этого русского поэта — ни одного *зимнего* стихотворения, ни намек на снежную негу или призывную вьюгу, никаких морозных утр или метельных вечеров. Одна только одинокая сосна, одетая ризой сыпучего снега, да и та — в переводе из Гейне, да

и та — тоскующая по «далекой пустыне», «горючему утесу» и «прекрасной пальме».

Из всех русских поэтов Лермонтов, по природному мироощущению, самый «инородный» и, воистину, «заброшенный к нам по воле рока», только гибельного для него самого. «Смеясь, он дерзко презирал Земли чужой язык и нравы, Не мог понять он нашей славы...» («Смерть Поэта»). Да ведь это, гневно обращенное к убийце Пушкина, выстрадано о самом себе: «Ни слава, купленная кровью, Ни полный гордого доверия покой, Ни темной старины заветные преданья Не шевелят во мне отрадного мечтанья...» («Родина»). И любит он Родину «странною любовью» — любит лето, дымок спаленной жниввы, в степи кочующий обоз, южный край России — не «суровую зиму», не «смирненную осень». Конечно, по-другому, противоположно, чем Дантес, Лермонтов был чужим этой стране — он не убивал русского, он был убит русским. Но эта несовместимость, выразившаяся в смертельном поединке, была не случайна: как Пушкин убит иноземцем, так Лермонтов — своим, словно в нем самом было что-то иноземное: «смех», «дерзость», «презрение», в которых Лермонтов обвиняет Дантеса, — ведь это мотивы мартыновского мщения самому Лермонтову.

Как писал о Лермонтове Дмитрий Мережковский, это единственный «несмирившийся» поэт в России, не склонившийся перед снегом, печалью, равниной, не впавший в «светлую грусть» и умиротворенную хандру — но оставшийся несвершенным порывом и несмирненным вызовом. Отсюда и пожизненная, да и посмертная верность его лету. Он и погиб в полдень года, 15 июля, в разгар грозы, под зубцами гор, вписав навеки в свою судьбу те огненные разряды, которые рвались в нем, рвались вокруг, разорвали его.

Так что не только созвучием первых слогов, но и жизнью, творчеством, смертью Лермонтов зарифмован с летом. В русской поэзии он остается неостуженным жаром, и жизнь его была так коротка, как только лето

бывает в России. Но даже и несмиренность — еще не вся глубина летнего в Лермонтове. Порою в своих стихах он достигал высшего умиротворенья, но не ценой угасанья, зимнего протрезвления, а мерой небывалого, непревзойденного накала. Образ умиротворенья Лермонтов тоже находил в лете — в летнем сне, колыхании, покое, том замирании, которое не тождественно зимней смерти, ибо исходит не из небытия, «холодного сна могилы», но из полноты жизненных сил, того летнего изобилия, которое уже не может перелиться само через себя — настолько оно чрезмерно и всеохватно. Это покой Абсолюта, постигнутого как вселенский зной, мировой огонь, не «вспыхивающий и угасающий мерами» (Гераклит), но достигающий белого, божественного накала, в котором расплавляются и сливаются все цвета жизни. Не белизна охладелого снега, но белизна раскаленного полдня — вот «мудрость Лермонтова», противостоящая «мудрости Пушкина», как понял ее Михаил Гершензон [1]. Не остывание изначального огня, дабы в льющейся и охлаждаемой речи добывалась постепенно красота кристаллических оледенелых форм, — но всежигающий, не оставляющий даже пепла огонь: «из пламя и света рожденное слово».

Однако, как ни сослаться на творческую судьбу, зарифмовавшую Лермонтова с летом, сделал это все-таки Пастернак. И тут вопрос теряет прежнюю наивность, требуя и автора рифмы ввести в метафорический треугольник: «Лермонтов — лето — Пастернак».

А ведь в самом деле, кто у Лермонтова наследник в русской поэзии XX века? Если по романтизму и демонизму, то, кажется, Блок? Но у него стихи взвихрились вослед пушкинским — то разгульной бесовской метелью, то «снежной россыпью жемчужной». Ровный накал лета, движенье жизни, данное не в туманной мгле, не во вьюжном неистовстве, не в слепящей пороше, а в летнем шелесте, произрастании, теплыни, овсяных запахах и звучных ливнях — у Блока, за редкими исключениями, этого и

в помине нет. Есть у Пастернака, который после Лермонтова — самый *летний* русский поэт, чувявший прелесть тепла, дождя, сада, всех пряных, пригоревших запахов, несущихся из духовки, прелесть даже прогорклости, забурелости, репейника, бурьяна, летней пыли, солнечного зайчика — всего, в чем проскальзывают живые искорки непогухшего огня, всего, что чуточку жжется, припекает, чадит.

Правда, чуточку. Огонь, рассыпавшийся на искры. Зной, расслоенный на духовые веянья. Не лето до конца, до раскаленной пустыни и полднего жара, но — промельки, набег, касания лета; не из «пламени и света», но из мерцаний, вспышек, зарниц, отблесков рожденное слово. Пастернак — поэт не огня, но искорок, которые могут вспыхнуть и промерцать от чего угодно — и от солнца, и от снежинок. «На тротуарах истолку С стеклом и солнцем пополам, Зимой открою потолок И дам читать сырым углам» («Про эти стихи»). Зима к Пастернаку врывается столь же часто, как и лето, они у него ничуть не враги, но водят хоровод, как это подобает в кругу времен года, устраивают чехарду, перебегают дорогу, играют в прятки. Что бы ни вспыхнуло взгляду — светлячок или снежинка, что бы ни скользнуло под ноги — лужица или ледышка, что бы ни коснулось щеки — листья сада или хлопья снега, — Пастернаку все дорого свойством подробного, мелькающего движенья.

И все-таки лучшую свою книгу «Сестра моя — жизнь», со вторым заголовком «Лето 1917 года», Пастернак посвятил Лермонтову. Так — как заглавие и посвящение — лето и Лермонтов сошлись в поэзии Пастернака еще прежде, чем он сам придал этому созвучию рифменный чекан в стихотворении 1931 года.

«Сестра моя — жизнь» — самая *летняя*, самая лермонтовская и самая пастернаковская из всех книг Пастернака, и по одной этой превосходной степени все три понятия можно соединить. Самое короткое и, по сути, единственное в русской истории лето — пыл и жар, почти

лихорадка между двумя долгими зимами. В эту самую «лермонтовскую», грозовую и гибельную, по-настоящему «несмирненную» пору Пастернак и написал книгу, замечательную хотя бы одним своим посвящением, именем Лермонтова, означившим поэтическую сущность мелькнувшей эпохи, ее «из пламени и света» рожденный звук. А за Лермонтовым в этой книге появляются Байрон, с которым курит автор, Эдгар По, с которым он пьет, — вся международная романтическая плеяда, папиросный чад и винный хмель, окутавший высшие сферы воображения, — вот какие далекие призраки вышли на угар и упоенье того лета...

Но оно промелькнуло — как все мелькает в стихах Пастернака, по тому закону летней краткости, которому в России подчиняется почти все: природа, история, поэзия. И потом не раз еще у Пастернака пробивался оттаявший лермонтовский ручеек, приносил из прошлого века тот звонкий лепет, которым не меньше, чем выжженным завываньем, живет творческое слово.

Сравните лермонтовское:

...Когда студеный ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он...
(«Когда волнуется желтеющая нива...»)

и строки Пастернака:

Во всем лесу один ручей
В овраге, полном благозвучья,
Твердит то тише, то звончей
Про этот небывалый случай.
(«Тишина»)

Кажется, вариация на лермонтовскую тему... Но «сладостная тень», «душистая роса», «серебристый ландыш»,

«золотой час», «смутный сон», «мирный край», «счастье на земле», «Бог в небесах» — все то вечное и бескрайнее, чем было лето в лермонтовских стихах, даже к самому летнему — Пастернаку уже не вернулось. Мировой полдень превратился в редкий просвет, стремительный промельк, «небывалый случай». Лето, вписанное в стихи, и само имя Лермонтова в стихах и имени Пастернака осталось чем-то вроде отчества: Леонидович — сдвинутым в прошлое.

(1982)

1. Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919.

СОЛОВЬЕВ И РОЗАНОВ

В бурливую гласность по проложенному политикой руслу теперь вливаются потоки философской мысли. Старой, но не устаревшей, почитаемой, но не прочитанной. Имена, знакомые вперемешку по самиздату, тамиздату и тогдаиздату, по восторженным любительским семинарам и разгромным статьям советских профессионалов. Бердяев и Шестов. Булгаков и Флоренский. Федоров и Мережковский. Гершензон и Франк. Николай Лосский и Лев Карсавин. Вячеслав Иванов и Андрей Белый... Как сладко повторять эти имена — и как все перепуталось в этих новых старых учениях!.. Так же все прочно забыто и вспомнено второпях, как сама Россия:

Все перепуталось, и некому сказать,
Что, постепенно холодея,
Все перепуталось, и сладко повторять:
Россия, Лета, Лорелея.

(О. Мандельштам)

В этом многоструйном потоке, вытекающем ныне из Леты в нашу освеженную память, выделяются два философских учения, точнее умонастроения, между которыми, словно между берегами, помещаются все остальные. Владимир Соловьев и Василий Розанов.

Сами их имена ясно знаменуют то, что эти личности собой воплощают. Такова сила символической предызбранности имен. Соловьев — певец *Вечной Женственности*. Его философские построения сродни вдохновенной и очень высокой песне, улетающей к заоблачным пределам, откуда и должна явиться *нездешняя подруга, Премудрость Божия, София*. Язык Соловьева, кристально ясный и строгий, впервые даровал философии умение чисто выражаться по-русски. Этот язык, как трель соловья, кружится в воздухе вечных понятий, овеванных, в отличие от сухой логики немецкого идеализма, каким-то весенним юношеским томлением. Соловьев всю жизнь оставался девственником, но не аскетического, а взволнованно-мечтательного склада: ждущим любви — на излете земного существования. «Рыцарь-монах» — так точно отозвался о Соловьеве его поэтический ученик Александр Блок.

А у Розанова кличка была — «Козёл». Так прозвали своего учителя истории и географии ученики Елецкой гимназии, среди которых был и будущий писатель Михаил Пришвин. Он вспоминает, что во время уроков Василий Васильевич, сидя за своим столом, непрерывно ерзал ногами. По догадкам учеников, это производило приятное трение в учительских членах, — без такой энергетической зарядки отвлеченные матери не шли ему на ум. Розанов и позже писал, что в процессе работы одна его рука держит перо, а другая, так сказать, ласкает «глагол бытия», чтобы подзуживать и облегчать рождение словесного глагола.

Нет числа розановским признаниям, что как творчество одних писателей замешано на крови, а других — на желчи, так его — на семени; что ему постоянно хочется видеть весь мир беременным. Хотя Розанов был примерным супругом и кормильцем большой семьи, но розановское — это когда просто «хочется», когда зуд и пыл образуют пафос словесного искусства. Слог у Розанова, в противоположность плавному, размеренному

Соловьевскому, — весь состоит из судорог, ужимок и живчиков *подпольного человека*. Он и говорил каким-то брызжущим шепотом, заплевывал собеседнику ухо.

Про собственное писательское прилегание к земле Розанов замечал: «Точно у меня масляное брюхо, и я сам его намастил». От Розанова не отделимо *влажное*, как от Соловьева — *воздушное*. И розановское имя точно так же оправдано, если вспомнить, из какого жирного чернозема произрастают масляные, мясистые, душно-пряные лепестки самого солнцеликого цветка на земле. Соловей и Роза — как схлестнулись они в бессчетных любовных тяжбах еще со времени средневековых аллегорий, так и продолжают свой поединок-страсть в главных именах и одноименных учениях русской философии.

Философия Соловьева определена им самим как всеединство. Мир лежит в прахе и пыли, он раздроблен на крайние, враждующие начала: разумное и чувственное, духовное и животное, общее и единичное, Запад и Восток, прогрессисты и консерваторы... Но эта рознь положена не случайно: каждая из частей должна до конца обособиться от целого, определить свою самостоятельную сущность, чтобы затем свободно войти в целое и объединиться с другими частями. Каждое явление Соловьев рассматривал в его отношении к грядущему всеединству. Так, на Западе исторически возобладала идея безбожного человека, а на Востоке — бесчеловечного бога. В движении к всеединству они составят полноту Богочеловечества, воплощение которого могла бы взять на себя Россия, если бы она оказалась на высоте своего предназначения: примирить и объединить в себе Запад и Восток.

Розанов куда как далек от таких всемирно-примирительных исторических обобщений. Своей философии он и вовсе не давал единого определения, но если подыскать ей название, сопоставимое с соловьевским «всеединством», то скорее всего подошло бы — «всеразличие». Розанова мучительно влекло к себе частное, малое, как бы непредусмотренное в высшем идеальном плане бытия.

Его сфера — не монументальная история, а быт, последние заваливающие крохи существования. Проходят царства, гибнут империи и религии, остается только самое простое, единичное, повседневное. Ковырять пальцем в носу, глядя на заходящее солнце, — вот это и есть вечное, это объединяет людей поверх всех эпох и идеологий, это и в Китае, и в Египте, и в России.

И не облики Вечной Женственности привлекали Розанова, а радости брачной постели, которую он предлагал устанавливать прямо в церкви после венчания. Пусть новобрачные проводят свою первую ночь в ласках у алтаря, чтобы плоть и семя святились воистину, а не только символически, в молитве священника.

Такова, в самом беглом очертании, розановская картина мира, оправданного именно в разбухании и расползании своих мелочей, никак не сводимых во всеединство. И сами розановские тексты расползаются во все стороны от переполняющих их примечаний. Кажется, что и к собственным примечаниям он кое-где впопыхах давал еще и еще примечания, так что текст троится, четверится и разбегается перед глазами читателя. Мысль мучается и отступает перед собственным изобилием, перед грудой фактов и ассоциаций, часто и не относящихся к делу — но замечательных именно зигзагами, увертками от логики и набухающим в них плодовито-брачным чувством жизни. Все, что торчит, выпадает из целого, — на этом особая благодать, ибо оно живет ни по чему, ни для чего, никаким общим законам и целям неподвластное, значит — единственно по милости Божьей. Главное — чтобы мир брѹхател и плодоносил, пучился детской массой. На том свете Господь разберется зачем и к чему. Поскольку мы Его же высочайшей волей поставлены не среди духов и светов, а в этом мире, то и жить нужно всецело по законам этого мира. Любиться, множиться, ковырять в носу — это и будет по-Божьи.

И вот рвется на части философская душа России: то ли слушать ей воздушные переливы из поднебесья, то ли

жадно вдыхать влажные, с гнильцой испарения пышной земляной розы. Не было, увы, любовного союза между персонажами нашей притчи, а только идейное раздражение. Розановская принципиальная беспринципность вызвала у Соловьева памфлет против философствующего Иудушки Головлева. Розанов же сравнивал Соловьева с канатным плясуном, намекая на его склонность находиться на виду у толпы, но поближе к небу. И в одном из поздних сочинений признавался, что последняя собака, раздавленная трамваем, вызывает в нем большее движение души, чем вся надмирная философия Соловьева.

Так не поделили они между собой России, ее философии и души. Нам же теперь — делить и соединять их наследие.

(1988)

ИСТОРИЯ И ПАРОДИЯ

О Юрии Тынянове

Предисловие

Отрывок о Тынянове взят из моей первой, неопубликованной книги «Домашние раздумья», которая писалась в 1976—1979 годах как философический дневник, не только не предназначенный для печати, но и тщательно скрываемый от всех, кроме близких друзей. Почему там оказался Тынянов, исторический роман, теория пародии? Какое это все имело отношение к 1970-м и почему теперь, на исходе века, приобретает более ясный смысл, чем имело тогда?

1970-е годы в России были эпохой нового «организма» и явственно, хотя и бессознательно, перекликались с постструктуралистскими идеями, набравшими тогда силу во Франции и США. В России о понятиях «пост-» и «деконструкции» тогда слышали, может быть, только два-три критика, специализировавшихся на борьбе с буржуазной идеологией. И тем не менее «пост-» носилось в воздухе, как некий вкус сомнения в очевидности рациональных истин, как неудовлетворенность структурализмом 1960-х с его претензиями на точное научное объяснение человеческих вещей, как разочарование во всех проектах разумной переделки мира. В России дело больше клонилось к почве, стихийности, славянофильству, а в интеллигентно-западнических кругах остывало

увлечение Юрием Лотманом и обозначалась развилка двух направлений: к неоромантизму, средневековью, мифотворчеству, мистическому идеализму, религиозному экзистенциализму, утрированному энциклопедизму — и к абсурдизму, иронизму, поп-артовскому передразниванию всех больших идей и высоких чувств.

Поскольку даже мысленно бороться со структурализмом, висевшим над идеологической пропастью, в СССР было неприлично, а время «пост-», тем не менее, уже стояло на дворе, я попытался спроецировать это движение от 1960-х к 1970-м на другой, более ранний советский переход: от 1920-х к 1930-м, от ленинщины с ее всемирной марксистской схоластикой и утопическим рационализмом — к более органической сталинщине с ее «родной кровью, пролитой в родную почву». Формализм 1920-х (Шкловский, Тынянов, Эйхенбаум) был прародителем структурализма 1960-х, и в лице одного можно было объяснить с другим. Формальная школа в этом случае выступала как интеллектуально достойное, небредовое и неубийственное воплощение рационализма, на котором взошла революционная эпоха и ее микроотражение — теория пародии.

Но именно эстетика «пост-» исключала прямую манеру «сведения счетов», а скорее предполагала найти внутри определенного движения то, что взрывало бы его изнутри. Вот и мне вовсе не хотелось обличать формализм на его очной ставке с революционной доктриной, с которой он был в заговоре против романтически-экзистенциального мировоззрения (революционная доктрина об этом ничего не знала и преспокойно уничтожила формализм, когда пришел его черед). Мне хотелось показать, как формализм постепенно переходит в другое, противоположное себе, как теория пародии набухает кровью и переходит в смятение интеллигента перед чудом государства, которое порождено не какими-то веками «самодержавного гнета», а его же, интеллигента, научным и прогрессивным мировоззрением.

Среди формалистов не было лучшей фигуры, чем Юрий Тынянов, для демонстрации этой растущей самопронии в недрах самого формализма. Все другие формалисты были либо разгромлены по существу, вплоть до слома мировоззрения, либо сохранили рецидивы теоретического упрямства, а в случае с вольными западными выходцами, как Р. Якобсон, успешно вращали их в корнях нового, более устойчивого структурального проекта. И пожалуй, только Тынянов «преододел» формализм изнутри, обнаружив экзистенциальное течение истории на дне тех русел, которые с гордостью поворачивали творцы новых государственных рек и плотин. Новая тема Тынянова — человек в захлопнувшемся капкане истории, куда он был привлечен не столько вкусной насадкой, сколько четкостью линий и связей в той рациональной сетке, которая оказалась его ловушкой.

Так я ощущал время 1970-х — как неосталинскую ловушку, в которую нас заманили неоленинские идеи и весенние запахи 1960-х. Таким образом, переход Тынянова от формалистской теории к историческому роману имел для меня в 1977 году автобиографическую подоплеку, как знак смены собственных ориентаций, переход от времени «нео-» (нео-авангарда, нео-формализма, нео-модернизма) ко времени «пост-».

(Атланта, март 2000)

* * *

У советского исторического романа два зачинателя: А. Н. Толстой и Ю. Н. Тынянов. Первого пленил самодержец, силой и разумом переустроивший Россию и наведший в ней железный порядок, однако посеявший и зерна западной свободолюбивой цивилизации, взшедшие век спустя горькими и чахлыми плодами русской интеллигенции. Толстой воспеваеет Петра, мощную руку, простертую с трона на страну; Тынянов переносится на

сто лет спустя и вслушивается в трепещущую душу русского интеллигента, порожденного самодержавием, но и сокрушаемого им, едва заходит дело о свободе совести и правах личности. Герой А. Н. Толстого — царь Петр, герои Тынянова — представители мирского духовенства, интеллигенции, насажденной Петром и явно или тайно выступившей против его прямого потомка, наследника трона, — Кюхельбекер, Грибоедов, Пушкин.

Насколько Тынянов оказался чувствительнее и ближе своему времени! Не властительный блеск он почуял в новой эпохе, а дрожание и мление души, измученной собственными историческими чаяниями «славы и добра». На что прежней эпохе понадобилось сто лет — от Полтавской битвы до Сенатской площади, от героических войн до раскола и меланхолии правящего класса, — на то впоследствии понадобился лишь десяток, от Великого Переворота (1917) до Великого Перелома (1927). И центр интереса переносится с Петра на декабристов как на узловое событие истории русской интеллигенции. В советское время погружение в эпохи Петра I и Николая I пережило одно поколение, не успевшее состариться, но уже испытывавшее страх смерти; не успевшее осуществиться, но уже испытывавшее творческое бесплодие. Вот почему Ю. Н. Тынянов оказался прозорливее А. Н. Толстого и ближе нашему времени: он писал не по обещаниям рубежа 1910—20-х годов («начало славных дней Петра омрачили мятежи и казни»), а по реальности конца 1920—30-х. Он не дудел в одическую дуду, не создавал героического эноса, а писал элегию и трагедию несостоявшихся жизней.

Один из немногих в советской литературе Тынянов писал романы о писателях, о жизни в творчестве, тем самым прививая нашей литературе то саморефлективное начало, какое возобладавало на Западе. Тынянов — современник Г. Гессе с его «Стенным волком» и Т. Манна с его «Доктором Фаустусом». Но особенность отечественного романа о творчестве в том, что он — поневоле исто-

рический, ибо здесь творчество существует лишь в определенном отношении к власти, ему не позволена вечность, оно привязано ко времени и кровавыми костями вставлено в его триумфальные колеса. Тут нет места абстрактно-утопическим элементам, как у Манна-Гессе, размышлявшим вчистую о сути искусства, — тут все пропитано кровью и желчью.

Тынянов не сразу пришел к историческому роману. Первая его работа, являющая как бы тайну и исток всего последующего научно-художественного творчества, — о Достоевском и Гоголе и пародическом отношении первого ко второму. В 1919 году — о пародии: почему? Какое это имеет отношение к революции, в чем тут связь со временем? А связь была, да такая крепкая, что вся научная теория Тынянова, больше того, формализма в целом (Шкловский, Эйхенбаум, Якобсон) оказалась построенной на пародии. Буквально это слово означает «перепев», и все отношение последующих писателей к предыдущим стало мыслиться как пере-иначивание, сознательное отталкивание, пере-ворот, будто писатели были литературоведами и занимались в основном тем, что критиковали и выворачивали наизнанку предшествующую литературную традицию. Но ведь пародия — это и есть революция в литературе: пере-пев — пере-ворот. Низкое переворачивается и становится высоким, верхнее — нижним. «Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия», — пишет Тынянов [1]. Так величественная проповедь Гоголя превращается у Достоевского в жалкий дидактизм Фомы Опискина, трагедия оборачивается комедией.

Этот переворот в жанрах очень напоминает социальный переворот, когда высшие сословия становятся жалкими, презираемыми, бесправными, а низшие встают у руля государства или по крайней мере провозглашаются основой диктатуры. Формалисты, в сущности, мыслили столь же социально-биологическими категориями, как марксисты и дарвинисты, для них «борьба

за существование», «победа канона», «торжество восходящей или нисходящей линии» — такая же характеристика отношений между стилями и жанрами, как для их более лояльных конкурентов — между классами и социальными группами. «Ошибка» формалистов была лишь в том, что они устанавливали иерархически-революционные отношения внутри литературного ряда, а не выводили их из общества, от которого якобы зависит литература. Формализм, как ни странно, очень напоминает классицизм с его нормативной поэтикой строгого деления на жанры и стили, с той только разницей, что революционное время, оставляя в силе саму иерархию, внесло в нее динамику, переворачивание низа и верха. Формализм — это динамический классицизм, признающий классовое деление общества и жанровое деление литературы, но меняющий местами и порядком эти жанры и классы, проповедующий революционно-пародический переворот в социальной и литературной иерархии.

В этом смысле формализм представляет собой откровенную реакцию против романтизма в литературоведении, признававшего смешение и уничтожение всех жанров и стилей под напором личностного вдохновения и духа времени. Романтизм в литературоведении — в своей биографической и автобиографической, культурно-исторической и психологической вариациях — не изучает отдельные формы литературы, но только ее вечно текучее содержание, выражающее личность и время. Романтизм — это чистая динамика становления, в пределе своем тяготеющая к преодолению всякой дискретности, к представлению литературы как спонтанного творчества, не имеющего закругленных и самодовлеющих жанров, форм, норм, законов. Формализм же восстанавливает классицистический порядок (объектный, дискретный) и только хочет время от времени его освежать революционными переворотами. По духу своему формализм вполне соответствует времени, когда стал торжествовать тот же идеал надличного и сверхвременного,

абсолютистского порядка, что и в XVII—XVIII веках, при Людовиках и Екатерине; но только порядок этот уже должен обогатиться опытом романтической эпохи, ее приверженностью к становлению, к историзму. В отличие от классицистов, формалисты признают историю литературы, а не единую, вечную норму, классический образец; но истории они придают характер смены норм, причем сами эти нормы (жанры, стили) остаются, по сути, неизменными, чередующимися, они отталкиваются друг от друга, но в них не прибавляется нового качества.

Тем самым вся история литературы в изображении формалистов приобретает довольно механический характер, в ней нет живого течения, ощущавшегося романтиками, а есть лишь перевероты от одного канона (жанра) к другому. Сначала, например, торжествует державинская линия, ода, потом приходит элегизм Жуковского и Батюшкова, затем снова побеждает архаический XVIII век в лице Тютчева и его школы, затем символисты воскрешают романтический настрой и т. д. Пародия у формалистов — главный рычаг такого механического переворачивания: некий канон устареваает и литература отрывается от него, выставляет на смех. Пародия есть революция внутри литературной традиции: богатые становятся бедными, бедные — богатыми, доходы перераспределяются из кармана в карман, но суть тех и других и отношений между ними остается неизменной: все та же «восходящая и нисходящая линия», господство одних жанров и подавление других.

В пародии, выдвинутой Тыняновым в качестве механизма литературной эволюции, есть и еще один существенный момент: предполагается, что все новое в литературе творится сознательно, как бы по плану, посредством преднамеренного обращения писателя к традиции и переименования ее. Новое не рождается само из себя, внутренним усилием личности, ее стремлением выразить себя, но обязательно формируется как сознательное отталкивание от старого. Тут сразу ощущаются футуристическая

поэтика борьбы с традициями и плановые устремления тыняновского времени. Новое утверждает себя отрицанием старого: это развитие не органическое, не творческое, а механическое, перераспределительное. Не случайно и главная литературоведческая книга Тынянова называется «Архаисты и новаторы» — сама лексическая антонимичность-антиномичность обозначает собой резкое механическое разъятие времени, расчленение его на «новых» и «старых», с той оговоркой, разумеется, что побеждают они попеременно, то архаисты выходят в новаторы, то новаторы становятся архаистами и т. д. — идет чехарда, пере-прыг-пере-скок через голову ближайшего потомка, перехват литературной власти из рук в руки. Очень неприятен этот заголовок, да и не самим Тыняновым придуман, а подсказан Шкловским, — но концепция-то тыняновская. И очень типичная для интеллигентского сознания того времени, которое было насквозь рассудочным, схоластическим — не в классицистическом, а формалистическом смысле, с учетом истории, но понятой дискретно, рассудочно, как ряд переворотов, без внутренней непрерывности и личностного переживания.

Закономерно, что литературная саморефлексия, получившая на Западе преобладание в модернизме, стала развиваться и в России сразу после революции, как выражение ее сущностных тенденций. Русский формализм и вся связанная с ним авангардная литература, сознательно вырабатывающая себя по определенному «диалектическому» методу, не растущая из жизни, но формируемая по формулам теоретиков, — это наш эквивалент западного рефлексизирующего модернизма. Разница только в том, что на Западе это рефлектирующее сознание вырабатывалось самой литературой, которая начала анализировать, критиковать себя и делаться собственным полутеоретическим предметом; в СССР же тон задавали профессиональные критики и «социальные заказчики», как проводники политических идей о том, какой должна быть литература.

Так что и в постреволюционной России не обошлось без «критической ситуации», когда критика возобладала над творчеством и диктовала ему свои рецепты: это и было рефлексивностью нашей литературы, в усилении которой формалисты сыграли важную роль. Именно они отстаивали тезис об искусственности, сделанности литературного произведения, задаваясь вопросом: «Как сделана «Шинель»?» Но «Шинель», к счастью, уже была *сделана*, а вот сделать предстояло еще многое: фадеевские, катаевские, леоновские, маяковские и прочие вещи. И формалисты теоретически оправдывали этот плановый подход к литературе, на который подвигла их плановость самого социального строя. Правда, формалисты всю критикувались марксистами, которые требовали выводить литературу из действительности, а не из сознания. Но поскольку в самом победившем марксизме был силен именно сознательный, плановый подход к действительности, то полемика была не вполне принципиальной: формалисты просто утверждали теоретически то, что предполагалось революционным методом марксистов, особенно в условиях победившей революции, когда уже не законы действительности определяют сознание, а наоборот. В итоге литература была поставлена в зависимость от нелитературы, как требовал традиционный марксизм; но, вопреки этому марксизму, не от внелитературной действительности, которая «родит» литературу, а от внелитературной идеологии, которая ее «делает», как показал формализм.

Не избежать бы и Тынянову этих формалистически-социологических переплетений, этой интеллигентской рефлексивности, если бы в середине 1920-х не совершился в нем духовный прорыв, вызванный новым ощущением времени и приведший к художественному творчеству. Для большинства питомцев ранних революционных лет сталинская эпоха 1920—30-х оставалась прежним и даже многократно усиленным торжеством плановости, идеальности, технической искусственности во всех областях

жизни и литературы. Потому и А. Н. Толстой берется в 30-е годы за время Петра, будто бы очень подходящее своим сознательно-созидательным характером к современной эпохе. К 20-м годам — да, пожалуй, хотя и отчасти; но уже не к 30-м. Ибо во второй половине 20-х — 30-е годы — и это, быть может, лучше всех было почувствовано Тыняновым, — совершается торжество органических начал истории над механически-ургийным (от лат. *urgeo* — *жать, давить*) деланием ее. Это звучит странно, невозможно, но это так: сама грандиозность плановых преобразований вдруг обнаружила себя как бессознательное, неотвратимое течение времени, которое молча и глубоко должна переживать в себе личность. В 30-е годы самые чуткие люди могли уже понять, что история не есть продукт мысли и идеологического задания, но что в самой плановости и «сделанности» своей она задана человеку, он поневоле обнаруживает себя в ней как самое слабое «звено». История темна и несводима к сознанию, световые вспышки творчества гаснут в ней. Сама грандиозность механических преобразований вдруг обнаружила их органический характер — кровавую, бредовую органику механизмов.

Именно эти обстоятельства и создали Тынянова — художника второй половины 1920—30-х годов — и обусловили его подлинный историзм. В его романах о Кюхельбекере, Грибоедове, Пушкине ощутима настоящая история — бессмысленная, пугающая, охватывающая человека со всех сторон — какое уж там сознательное творчество истории, которое А. Н. Толстой изобразил в Петре! И потому с писаний Тынянова спадает тот налет всеобъясняющей рассудочности, который затрудняет сейчас чтение его литературоведческих работ конца 10-х — начала 20-х годов. Личность не может избежать истории, но и история не может до конца растворить ее в себе. Так и остаются они, непримиренные и непокоренные.

Подлинный историзм разоблачает сразу две лжи: вульгарно-материалистическую — о том, что действи-

тельность определяет сознание, история формирует личность; и формалистическую, интеллигентскую — о том, что личность делает историю, идея формирует реальность. Тынянов показал и ограниченность прав истории на человека, о которых твердили традиционные материалисты, и ограниченность прав человека на историю, которыми хвалились победившие идеологи. И в этом — его победа и над собственной теорией пародии, и над пародическим духом эпохи.

(1977)

1. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). В кн. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 226.

ПРОЩАНИЕ С ПРЕДМЕТАМИ, ИЛИ НАБОКОВСКОЕ В НАБОКОВЕ

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*

Среди множества понятий, которыми пользуется литературоведение: «поэзия» и «проза», «сюжет» и «метафора» — отсутствуют главные, без которых нельзя понять поэзию и прозу, оценить сюжет и метафору. Эти важнейшие теоретические понятия: «пушкинское», «гоголевское», «толстовское»... Собственные имена создателей — это и есть главные термины эстетических дисциплин: литературоведения, искусствоведения, музыковедения и т. д.

Можно выделить три подхода:

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

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

наконец, собственно эстетический выводит имена собственные за рамки биографической конкретики и превращает их в обобщающие термины: «пушкинское», «гоголевское», «толстовское», «чеховское»... Именно это мы любим, интуитивно узнаем и эстетически воспринимаем в произведениях искусства: то, что делает их пушкинскими, или моцартовскими, или ренуаровскими.

Не о Набокове хотелось бы мне говорить — это лучше сделают специалисты по писателю Набокову; 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 у Пушкина, 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 особый интерес для любителей всего набоковского в жизни и в литературе.

Действительно, редко у кого найдешь так много *набоковских* перлов, как у самого Набокова, в самой что ни на есть заурядной фразе, не притязающей ни на какую образность. Например, начало «Весны в Фиальте» (рассказа и одноименного сборника): «Весна в Фиальте облачна и скучна». Ну что здесь набоковского, кроме того, что вышло оно из-под пера Набокова? Однако — чувствуете ли вы особый жемчужный оттенок набоковской весны и ее прелестную осеннюю 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» — как снимается этим эпитетом, точно успокаивающим жестом, 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, перекличка суффиксальных «чи». «Весна в Фиальте облачна и скучна» — в каком влажном, прозрачном, сквозящем, *по-набоковски* весеннем мире вы вдруг оказываетесь благодаря тому, что одна определенность, наслаиваясь на другую, стирает в ней свой след. (Фиальта тает в облаке, весна — в скуке).

И вот уже мир полнится прозрачным присутствием чего-то другого, чему нет следа и именованья.

Если бы Набоков был певцом этого *иного*, мы бы, пожалуй, имели дело с метафизиком, символистом, нажимающим 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 на грани присутствия — куда-то она клонится, кренится, почти исчезая и посылая напоследок какой-то размытый отблеск. Кажется, что сама фамилия *Набокова* содержит формулу его стиля, передает магию этого клонящегося, скошенного движения всех вещей: не впрямую, 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 подобия, смыслы, корневые значения, образы, оправдания. Стиль писателя — это его имя:

- легкое у Пушкина — «летит, как пух из уст Эола»;
- дразняще-удвоенное у Гоголя — зеркальная магия и абсурд самоповтора («Акакий Акакиевич», «Чичиков», «Бобчинский-Добчинский»);
- некрасивое, неприукрашенное, голо-прозаическое у Некрасова;
- громоздкое, неповоротливое, «materое» 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 пушша пламень голубой.

Часто восхищаются этой звукописью у Пушкина (в «Медном всаднике»), но нельзя не заметить здесь и имяпись: имя «Пушкин» (сочетание букв «п-ш-н») вписано и в «шипенье», и в «пушш», отдается и в других словах — «пенистый», «пламень».

Чувство слова у писателя зарождается — быть может, в раннем детстве — со звука собственного имени, которое затем превращается в систему стиливых 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», закликает мир звуком своего волшебного имени. Цель — доказать, что этим именем может быть названа Вселенная [1].

Я приведу несколько фраз из Набокова, с тем чтобы в них само вдруг могло обнаружиться 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).

«...Косо лоснились полотна широких картин, полные грозowych облаков, среди которых плавали в синих и розовых ризах нежные идола религиозной живописи, и всё это разрешалось внезапным волнением туманных завес...» («Посещение музея»).

«И как сквозь медузу проходит свет воды, и каждое ее колебание так все проникало через него, и ощущение этой текучести преображалось 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 косо лоснятся картины, 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, куда-то падает 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», в которых в лоб сталкиваются противоположности. В них не ошибка, а смещение, боковой

наклон; исходный признак («огонь») снимается не противопоставлением, а переходом в полубытие, на грань небытия («бледный»)... Предмет накрывается — и удерживается на самом краю, сгибе, сломе, 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, мало-словный разговор...» («Тяжелый дым»).

В одном этом предложении — едва ли не десяток приемов самостириания, и скобки, после которых фраза с трудом восстанавливается, есть графический эквивалент описанных в них разъезжающихся дверей, которым она посвящена (попробуй-ка поймать растопыренными руками обе половины сразу — 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 чему-то все время стоит поперек, 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 еще начало поэмы Джона Шейда из романа «Бледный огонь»:

Я был тещью свиристеля,

Убитого ложной лазурью оконного стекла.

Я был мазком пепельного пуха,

И я продолжал жить и лететь в отраженном небе...

У набоковского героя-поэта в какой-то мере 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, ложной лазурью стекла. Реальность обнаруживает в себе двойную, тройную, бесконечно множимую иллюзию. Что может быть более

невесомого и призрачного, чем пух, к тому же похожий на пепел, — но и здесь берется лишь мазок этого пуха, 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.

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 чистой бумаги, на которой 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 (из «Посещения музея»): полотно в музее «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 еще нечто более расплывчатое даже по сравнению с облаками — нежные идола, плавающие в облачении нежного же цвета риз. Причем «...всё это разрешалось *внезапным волнением*

туманных завес». — М. Э.). 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 вещиности.

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 писателя 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, слабость 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 мир — вот почему идеям не место в этом изнемогающем, клонящемся мире.

Набоков — поэт исчезновения, гений исчезновений, не просто гроссмейстер, как назвал его Джон Апдайк (в своей известной статье «Гроссмейстер Набоков»), но великий *мастер эндшпиля*. И в этом удивительная и незаменимая сопричастность Набокова русской культуре, которая есть по преимуществу культура конца, эсхатологического 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...» [2]. Однако этот недостаток «оригинальности» (в буквальном смысле — начала, происхождения) не есть ли предпосылка иного искусства — приводить к концу? 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).

Любая вещь в России — это прощание с вещью: цивилизация — прощание с цивилизацией, революция — прощание с революцией, жизнь — прощание с жизнью. Не скажем: варварство или смерть, потому что противоположное им (не-цивилизация, не-жизнь) имеет свою определенность; но остановимся на этом прощании, которое долго смотрит вещам вслед, не отворачиваясь даже тогда, когда они исчезают в набоковской вечеряющей дымке. Ответ тем, кто считает Набокова слишком западным, недостаточно русским: где еще вещи так засеиваются необратимо и призрачно, как в России, как она сама?

Набоковское — это искусство прощания. Поэтому теперь, на исходе восьмидесятых, когда мы, так и не начавшая 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.

(1989)

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.

2. Чаадаев П. Я. Избранные сочинения и письма. М.: Правда, 1989. С. 32.

Тайны вещей

ЗАМЫСЕЛ ЗЕМШАРА

Геософская фантазия

Сначала объясним подзаголовок, а потом попытаемся оправдать заглавие...

Есть разные науки о земле. География описывает то, что *на* земле: природные зоны, климаты, границы, государства, хозяйства. Геология смотрит глубже — на то, что *под* землей: изучает ее внутренний состав, почвы, залежи, разрезы, карьеры, структуру коры, полезные ископаемые. Но можно еще глубже посмотреть — в сущность и замысел земли. Для чего она? Почему? Кто ее такой замыслил? И что хотел сказать? Что в ней выражено? Или изображено? Плотин вопрошает: «Ну, а сама земля, как она может иметь место в ноуменальном мире? Какова ее идеальная сущность? Имеет ли и она там жизнь и, если да, то каким образом? ... Даже появление камней, вздымание и образование гор не могло бы иметь места на земле, если бы ей не был присущ некий одушевленный принцип, который и производит все это посредством скрытой от глаз внутренней работы» [1].

Во всем есть своя мудрость, а в том, что она есть и у земли, которая нас испокон веков на себе носит, произведениями своими питает и сокровищами дарит, — какое в этом может быть сомнение? Кора двух полушарий, изборужденная множеством извилин, — да ведь она сама

мыслит, причем глобально, посылая всей галактике голубой далекий свет своих идей и фантазий. Значит, помимо географии — «землеописания», помимо геологии — «землеведения», должна быть еще и наука об умной сущности земли — *геософия*, «землемудрие».

Почему тогда фантазия?

Этим я хотел только обозначить свои жанровые границы. Есть разные теоретические жанры: «статья», «монография», «рецензия», «диссертация», «трактат» — и ни один не позволит себе даже намека на фантазию. Значит, для фантазии на теоретическую тему нужно выделить какой-то особый жанр, в ворота которого влезало бы все, что ни в какие ворота не лезет, — домыслы, причуды, предрассудки любимой мысли.

Какое отношение этот жанр теоретической фантазии имеет к мудрости, осененной к тому же великим греческим словом «софия»? Да ведь сказано, что «мудрость мира сего есть безумие перед Богом» (1-е послание коринфянам, 3:19), — это верно в религиозном смысле. А еще сказано, что идея бывает недостаточно безумной, чтобы быть истинной, — это верно и для строгой физики. Значит, религия и наука, апостол Павел и Нильс Бор в какой-то точке сходятся, коль скоро мудрость оказывается родом безумия, а безумие — формой истины.

Двух таких утешений нам вполне достаточно. Попробуем о замысле земли высказываться в жанре безумной идеи. Раз «геософия» — просим нас выслушать. Раз «фантазия» — просим заранее извинить.

Географическая карта издали напоминает картину — слегка абстрактную, в духе Пикассо, где с грубоватой обобщенностью прочерчиваются две человеческие фигуры — справа сидящая, слева бегущая. Попытаемся всмотреться и понять, что же изображено на этой картине, в сплетении пятен и линий, казалось бы, чисто естественного происхождения. Мы давно уже пытаемся понять многие процессы во Вселенной: волны, вспышки, световые и звуковые колебания, даже взрывы и рожде-

ния новых звезд — как знаки, поданные нам, землянам, высшими инопланетными умами или даже самим Умом, создателем всего. В глубинах вещества нас ждет еще не прочитанное послание. Как же нам не обратить внимания на собственную Землю, на очертания материков, посреди которых мы живем, множимся, созидаем, быть может, лишь заполняя уже предназначенные нам формы, осуществляя чей-то высший замысел о себе.

Шифровальщики часто пользуются естественными знаками для передачи сообщений — нужна лишь особая расположенность ума, чтобы усмотреть значение там, где обычно видят лишь природу. У Эдгара По и Хорхе Луиса Борхеса можно учиться такой мистической бдительности, которая позволяет в нагромождении камней, в узорах на скатерти, в планировке города прочесть наставляющие или предостерегающие письма.

И чем могущественнее шифровальщик, тем более склонен прибегать к массивным материалам природы, пренебрегая мелочной мишурой нашего искусственного быта, и так насквозь значимого. Очевидно, масштаб своего материального воплощения знаки должны быть равновелики тому, что они означают. Не есть ли карта Земли, изборожденная очертаниями суши и морей, — нечто вроде ладони, по которой мы можем прочесть прошлое и будущее всего человеческого рода, его наций и рас? Отнесемся на миг к этим материковым очертаниям как к линиям характера и судьбы, всмотримся в них с тою же напряженностью угадки и прозрения, какая подобает любой тайнописи.

Начнем с Евразии, в полости которой живем. Азия — это как бы тыл и спина материка, тогда как Европа — его зрячее, изъязвленное морщинами лицо. Азиатские очертания более сплошные, гладкие; европейские — все из выступов и впадин, как лицо с его страстной, напряженной, страдальческой жизнью. Не случайно многие историки объясняют усиленное развитие культуры в Европе изрезанностью ее берегов, разнообразием подступов

к воде — иноположенной стихии, в диалоге с которой континент познает и осмысляет себя. Азия, напротив, повернута спиной к морям — ее береговая линия ровна, полого, без глазниц-заливов, без скальных морщин, без резких изгибов рта и носа. Хотя Азия и граничит с более грандиозным океаническим простором, чем Европа, — она так и не вышла в него, предпочла существование внутри суши. Ни Китай, ни Индия так и не стали морскими державами. Да ведь со спины никуда и не выйдешь, она глуха, замкнута, хотя и поверхностью своей велика.

Вообще, если представить себе Евразию как фигуру человека, то Испания — властный и гордый подбородок его, Франция — мозг (рационализм во всех областях), Англия — зоркие очи (эмпиризм), Германия — чуткие уши (музыкальность), Италия — язык (тактильные, пластические искусства), Скандинавия — холодный, ясный лоб, Россия же — затылок (русский «задним умом силен») и плечи (плато, равнина), а одновременно, ввиду своей колоссальной протяженности, и внутриполостная сфера, грудь и легкие, где на необъятном просторе играют ветры, происходят вдохи и выдохи.

Ближний Восток — это пуповинная область, где завязалась история человечества, где вылепилось оно из чрева природы. Здесь древнейшие цивилизации и средоточие важнейших религий, ведь именно через пуповину сообщается рожденное с родящим, человечество — с Творцом. Китай — зад, на который плотно уселась Евразия — трезвый народ, чуждый всему идеальному и субъективному, живущий в оседлом, прочном союзе с землей, позитивный, здравый, а многолюдством своим — грузный, увесистый, словно предназначенный быть опорой для такого большого скопления континентальных масс. Индия — могучий фаллос, средоточие оргиастического сладострастия, телесного жара и обольстительной грезы.

Если присмотреться к фигуре Евразии, то видно, что она не стоит, а сидит, коленями Африки упершись в подбородок Испании. Африка, долго стоявшая на коленях

перед Европой, так и силуэтом своим напоминает поджатые колени. Весь этот Старый Свет сидит на широко распластанном седалище Китая, поджав округлые колени Африки и опираясь на них прекрасно вылепленной головой мыслителя — Европой.

Кто стоит — так это Новый Свет, Америка, и даже не просто стоит, а привстает на цыпочки, устремляясь грудью вперед, как бегун на дистанции. «Цыпочки» — это утончающаяся южная оконечность Латинской Америки. Стопа Нового Света, туго напряженная, как у балерины на пуантах, слегка выгнута вперед, с пальчиками Огненной Земли, оттянутыми назад. Вся Южная Америка — это как бы нижняя половина бегущей фигуры, с мускулистой голенью Чили и Аргентины и мощным, круто выгнутым, мулатским задом Бразилии. Южная Америка — тяжелое и мясистое основание, над которым стремительно взлетают вверх и вперед контуры Северной Америки. Если Южная ягодицами своими вся подалась назад, к Африке, черпая у нее черную кровь для яростной и страстной своей культуры, то США и Канада всей своей грудью подались вперед — прочь от Атлантики, связующей их с Евразийским массивом. Если они и устремляются к Евразии, то уже с другой стороны, не с европейского передела, а с азиатской спины — так передовой бегун приближается сзади к своему сопернику, которого уже обогнал на целый круг.

Вообще во всем американском массиве отчетливее всего выражены грудь и зад — живот втянулся, усох, оставшись лишь узенькой, рвущейся на Панамском канале ленточкой Центральной Америки. Но ведь в том и осанка бегуна, что он как бы отрывается от самого себя, середина его растянулась к краям, живот вобран, и весь он есть порыв и преодоление, весь расколот на ноги, отталкивающиеся от земли, и грудь, рвущуюся к победной финишной ленточке.

Это Евразия в сидячем своем положении затекла жиром, — насколько выпуклы и прекрасны черты ее

европейского лица, настолько тучен и бесформен весь ее среднеазиатский, туркестанский живот. Не случайно самая срединная ее часть — Турция, Монголия... — наиболее бесцветна в культурном отношении: это сплошная плоть, дикое мясо, кишки, служащие пространственным мешком и вместилищем для кочующих, степно-пустынных народов. У Америки нет этой евразийской рыхлости тела, вся фигура — стройная, спортивная, тогда как у Евразии — медитативная, как у роденовского мыслителя, представленного в профиль.

Сидение и впрямь самая подходящая поза для раздумья: над землей для усилий приподнята только голова, а нижняя часть тела — широко распластана, покойна, бездеятельна (исторический застой всей нижней части материка — от Китая до Африки). В позе сидящего всегда выделяется два неравноценных момента, два пластических узла: голова, красиво вылепленная, вобравшая выпуклый рельеф деятельного мозга, — и расплывшаяся, ленивая, громоздко-широкая нижняя часть, где довольно безразлично, без четких границ, слиты бедра, зад, живот, поясница, образуя сплошной массив, — ненагруженная, лишенная мускульных упражнений, обрюзгшая телесная масса.

У бегущего, у человека-спортсмена, напротив, прекрасно сформировано тело, все подтянуто, динамично, упруго, нет жировых отложений, — но голова не поражает выделанностью и красотой, словно бы спрятана в плечи, чтобы лучше преодолевать сопротивление воздуха, не создавая лишней помехи. Так и в контурах Нового Света — мощно вылеплены бедра, голень, ступня, круты ягодичи, поджар живот, великолепна выпрямленная, летящая грудь Соединенных Штатов — Канады. Но головы как таковой нет, она втянута в плотные, квадратные плечи Канады, торчит лишь кургузый лобик Аляски — словно голова высунулась из плеч не для самостоятельного, самоценного мышления, а чтобы высмотреть дорогу впереди. Так, по-спортсменски приземисто, низколобо она

и торчит — в меру, достаточную для беглого, ориентирующего взгляда. Голова здесь не возвышается гордо над туловищем, как в Евразии, зато она и встречному ветру не стоит поперек — укромно выглядывает, чтобы легче быть обтекаемой.

Вот так и выглядит карта Земли: как эмблема двух состояний человечества — бегущего и сидячего, устремленного и неподвижного, деятельного и мыслящего (при том, что мысль не может сдвинуть с места туловища, которое в свою очередь обрекает на бездействие мысль). Старый ли, Новый ли Свет — кто кого перегонит? Кто кого пересидит? Не придет ли разрешение всех вопросов от какого-нибудь щербатого новозеландского камешка, брошенного под ноги бегущему или попавшего в бок сидящему, чтобы тот вздрогнул и вышел из оцепенения?

Кто знает! Да и в сегодняшней, видимой картине все зыбко, все двоятся, грудь и лоб, пуповина и колени наползают друг на друга. Все пучится, набухает... А вдруг выпрямятся колени Африки и Европа почувствует под собой упругую поступь метателя, уже наклонившегося за австралийским диском? А вдруг в туркестанском животе Евразии забрезжат очертания дивного зародыша — гениальной цивилизации будущего? Кажется, все это еще должно проясниться в подвижных силуэтах Земли, в ее шевелящихся материках — зреющих формах какого-то небывалого материнства.

(1979)

1. *Плотин. Эннеады*, 6. 7. 11.

О СОСУДАХ

1.

Насколько разные ощущения, когда пьешь из стакана или чашки! Стакан официален, холоден, прям; чашка интимна, кругла, горяча. Чашку видишь у губ прелестной женщины, которой она подобна по своей фигуре; но вот ее угрюмый муж, чиновник, пьет, конечно, из стакана, заключенного в металлическую оправу, подстаканник. Вообще стакан предназначен для холодных напитков — соков, компота, молока: с чаем его не возьмешь — обожжешься. Но ведь именно горячий напиток — принадлежность дома и очага, семейного круга, тогда как стакан — учрежденческий сосуд, в него льют воду из графина, ставят перед ораторами — употребляют в холодной, безлюбивой атмосфере публичного мероприятия. Представьте, что на трибуне вместо стакана стоит, подбоченившись, этакая фасонистая, форсистая чашечка — очевидная несообразность, дефект бюрократического стиля. Чашку можно взять под ручку, кокетливо изогнутую в приглашающем жесте: «не хотите ли пройтиться?»

Существенно, что чашка из фарфора, а стакан из стекла. Фарфор напоминает живое тело, из него как бы лучится внутренняя теплота и свет, он бел — но не мертвенной, стерильной, а какой-то глубокой, полупрозрачной белизной, со своими сгустками, переливами в дышащей

плоти. Фарфор из всех посудных материалов наиболее телесен, приближаясь к скульптурным, уже непосредственно воплощающим образ человека (мрамор, гранит). Стекло же не содержит никаких тайн, не обладает нутром, но все насквозь прозрачно и функционально, как служащий человек, в отличие от человека живого, телесного. Жаль, что из доступных мне источников нельзя воссоздать историю стакана, но кажется, что это изобретение европейской цивилизации, любительницы прямых, геометрических решений (на это указывает совпадение значений слов «стакан» и «стекло» в большинстве европейских языков: стакан — glas или glass, т. е. просто «склянка»). Чашка похожа на живой цветок, распускающийся лотос, лепестки которого хранят влагу и тьму, — любимый образ восточной поэзии (фарфор изобретен в Китае).

Еще одна важная фигура застолья — рюмка. Если чашка — сосуд с ручкой, прикрепленной сбоку, то рюмка — с ножкой, поддерживающей снизу. «Рюмка» — от немецкого *gühmer*, что само производно от *gühen* — прославлять, превозносить. Действительно, рюмка всей своей стройной осанкой выражает вертикальное отношение — хвалящего к хвалимому, человека к Богу. Вино — самый религиозный из всех напитков, возносящий в экстаз, в высоту сверхреальности: греки вином почитали Диониса, христиане через вино вкушают кровь Христа. Потому и рюмка, сосуд для вина, «возносится», ножкой упирается в стол, а головку запрокидывает в небо. Чашка служит для мирской беседы, где устанавливаются горизонтальные отношения равных, сотрапезников, тогда как рюмку поднимают, провозглашая здравицу, хвалу и молитву, — эта светская форма заклинания, обращенного к высшим силам, именуется «тостом».

Есть и другие сосуды для пьющих напитков, но уже с иным назначением. В бокалах, с расширяющимся верху отверстием, чаще подается не спокойное вино, а шипящие, пенные напитки, которые разливаются вширь,

бегут через край. Тут тоже провозглашается здравица, но, в отличие от вина, с оттенком вольного разгула, а не строгой посвященности. Пуншем и шампанским пирующие подбадривают и воодушевляют друг друга, обращаясь больше вширь, чем ввысь, больше к окружающим, чем к Всевышнему.

Для водки и коньяка употребляются не рюмка и не бокал, а низенькая, приземистая стопка. Если винная рюмка стоит на тонкой ножке, то водочный сосуд распластывается в плоскую стопу. Тут — не ввысь тяготение, как у рюмки, не вширь, как у бокала, а вниз, поскольку и сами эти напитки тянут вниз, к земле, клонят ко сну, отягощают состав души животным, бессознательным началом. Результат — не вдохновение и не веселье, а расслабление и забытие. Тело тяжелеет, стремится к лежащему, горизонтальному положению — потому и стаканчик невысокий, пузатенький, как бы приплюснутый к столу: от изящной ножки остается лишь грузная стопа.

2.

Поразмыслив о питейных сосудах, перейдем к различным — между ними есть смысловое соответствие. Чайник под стать чашке, как муже-женская пара. Насколько чашка женственна со своей кокетливой ручкой и раскрытым лоном, настолько чайник мужествен со своим длинным носиком, извергающим кипучую, как семя, влагу во влагилице чашки. Язык осмысляет это половое соответствие в грамматическом роде: чай-ник и чаш-ка — по суффиксам можно угадать, кто — *он*, а кто — *она*.

Правда, в старину у чашки был иной партнер — самовар. Однако по мере перехода от патриархальных времен к эмансипированным он должен был уступить место более ловкому и торопкому чайнику. Самовар — горд: церемонно возвышаясь посредине стола, он ждет, когда чашки придут к нему на поклон, подставлять под его

влагоизвергающий краник свои жаждущие лона. Чайник, напротив, сам обхаживает чашки, не чинясь, подобно завязтому волоките, догнать далеко отодвинутую — лишь бы, гибко и льстиво склоняясь над каждой, всадить в нее до краев свою упругую струю. Не потому ли, кстати, и прячут его, для сохранения тепла, под широким любвеобильным подолом баб-наседок в излюбленных российских сувенирах, как бы намекающих на то место, куда чайник и метит своим вострым носиком?

Самовар, громоздкий и неподвижный, воплощает мужское самосознание тех патриархальных времен, когда женский мир вертелся вокруг мужчины как своего столпа и вседержителя. Но вот первенство стало переходить к женщинам, они обрели достойную основательность и главенство в семейных, да и общественных делах — и народился новый тип мужчин: мелких व्यюнов, обхаживателей, обаятельно-подобострастных и бесцеремонно-хватких — «чайников». Патриархально-консервативные начала сменяются либеральными почти одновременно на столах и в столицах.

Другая питейно-разливная пара — стакан и графин. Между ними примерно такое же соответствие и дополнительность, как между чашкой и чайником. Графин сделан из стекла, подобно стакану, и призван нести холодную, несеменную влагу, которая не пробуждает пыл, а напротив, остужает его, в согласии с чиновным укладом. Графин крайне утилитарен, он делится на пузатую часть, вмещающую наибольший объем влаги, и узкую шейную часть, чтобы рука могла сжать и перенести с места на место. Графин берут жестом удушения, не считаясь несколько с его хрупкостью. Любострастный носик у него заменен длинной служивой шеей — да ведь шея и есть главный орган чиновного тела, поскольку служит гибкому сношению с вышестоящим начальством. Графин — как бюрократ с важным пузом и покорной шеей: весь олицетворение толстобрюхой и безмозглой власти, угодничества и чинопочитания.

Если для воды употребляется графин, то для водки — графинчик. Водка для россиянина — та же вода, только свойски, ласково-пренебрежительно прозванная (как «Васька» вместо «Вася»). И сосуд для водки тоже называется уменьшительно: «графинчик» меньше, круглее, приземистее, и пузо в нем выраженнее, чем шея (по сравнению с чиновным графином). Водка тянет вниз, распластывает, недаром и говорят: выпить — «раздавить». Водочный графинчик — как Фальстаф с гротескной диспропорцией членов: весь объем — в пузо ушел, а от верхней, руководяще-руководимой, волевой части остался лишь короткий шейный придаток. Если водный графин важно тянется ввысь осанкой чинуши, то водочный — опадает вниз валким, заплетающимся шагом пьянчуги.

Но при всей противоположности не случайна эта словесно-предметная связь: там вода — тут водка, там графин — тут графинчик. Видимо, между бюрократичной и алкоголизмом есть глубинное сродство, что и прослеживается в судьбах страны. Вода и водка одинаково пресны, бесцветны, безвкусны, тогда как чай и вино — пряные, душистые, терпкие — остаются все-таки чуть экзотичны, сложны и утомительны для нашего вкуса. Ему ближе крайности: трезвость — так беспримесная, как вода, пьянство — так убойное, как водка. Чай — не чистая трезвость, а по-восточному лукавая, чуть дурманящая; вино — тоже не чистое одуренье, а по-западному изысканное, бодрящее... Вот этих оттенков, изгибов вкуса не признают ни бюрократ, ни алкоголик — и недаром эти две крайности так часто совмещаются: надутый начальник знает единственную отраду и отдушину — опрокидывать стопочки «беленькой» из потайного ящика под зеленым сукном.

Перейдем теперь к следующему роду напитков и найдем ему соответствующую пару сосудов. Вино пьется из тоненьких рюмок — и наливается из таких же стройных бутылок. Графин пузат, развалист, приземист; бутылка, напротив, изящна, подтянута, нет в ней отягчаю-

шего брюха — вся она устремлена ввысь, легко и стремительно вонзается в небо подвижной своей частью — пробкой. И берется бутылка — не как графин, удушающей хваткой, но почтительно поддерживается за доньшко. Только невежа берет бутылку за горло графинной удавкой — нет, ее надо брать снизу, как бы служа ей лакейно и галантно. Тут нет этого зашейного хамства и вытянутой шеи в ожидании приказа — тут как бы породистая женская стать, длинная талия и нежная покатошь плечей.

Если чайник с чашкой — страстная пара, ищущая соития, а между графином и стаканом — грубые, гомосексуальные отношения, как в исключительно мужском обществе (равно бюрократическом и алкогольном), то между бутылкой и рюмкой — женские нежности: одна субтильная, тонконожка, другая — полным станом покачивая, сладострастно тянется к ней. Вино умягчает, услаждает, разнеживает, располагает душу к женственности, потому и бутылка, и рюмка — особы женского пола не только по вольной воле русской грамматики, но и по утонченно-округлой пластике своих форм.

* * *

Питье — главный чувственный запрос нашего бытия, откуда и берется образ высшего *упоения* — любовью, славой и т. п. «Жажда» и «упиваться» — так обозначаются предельная острота любого желания и сила его удовлетворения. Да и вся жизнь предстает нам в образе сосуда, емкого, но не бездонного, из которого человеческая жажда хочет выпить все до последней капли.

Таким царственным сосудом, вмещающим самый драгоценный из всех напитков, чаще всего предстает кубок, изготовлявшийся из серебра или золота, затейливо изукрашенный. «...А я все-таки захочу жить и уж как припал к этому кубку, то не оторвусь от него, пока его весь не осилю!» (Иван Карамазов у Достоевского [1]). Не

потому ли и в посуде для питья представлено такое разнообразие человеческих типов и взаимоотношений, словно каждый сосуд — удлинённая форма нашей жажды, гортань и губы, вытянувшиеся за границы тела и прильнувшие к полноводной, вместе трезвящей и опьяняющей реке жизни.

(1978)

1. Достоевский Ф. М. ПСС: В 30 т. Т. 14. Л.: Наука, 1976. С. 209.

О ЗОНТАХ

Зонт — одна из самых мифических принадлежностей нашего быта. В эстрадных представлениях, в кино, в театре использование зонта как сценического аксессуара приобрело уже навязчивость, доходящую до пошлости. Силуэт с зонтом очень современен — кажется, что во многих фильмах дождь над городом идет только потому, что необходимо представить героя или героиню с зонтом [1].

Дело в том, что зонт поддается быстрым трансформациям из мужского образа в женский. Сложенный, он прямой, раскрытый — куполообразен. Современному мироощущению свойственна такая обратимость пола, смешение признаков: женщина одевается в брюки, мужчина распускает волосы до плеч. Этот гермафродитизм явлен в силуэте зонта с его мгновенными бисексуальными превращениями. Яркая выраженность форм: округлой и прямой — сопровождается легким их перевоплощением, что гармонирует с эстетикой трансвестизма — современной барочной страстью к резким контрастам в их неожиданных взаимопереходах.

Да и не только в сексуальном плане, но и чисто геометрически зонт есть совмещение противоположностей. Он есть палка, которой тычут в землю, и он же шатер,

раскинутый над землей. Он воздымается и опадает. Он поддерживает человека и парит над ним. В нем высь и низ мгновенно меняются местами. Он — кров, под которым ютится человек, и он же — посох в дорогу. Он для убежища, и он для скитания. Зонт есть разрешенное противоречие между кругом и прямой, куполом и посохом, храмом и дорогой, щитом и мечом... Ось и окружность, удар и кружение — два противоположных вида движения — в этой двустворчатой модели мироздания.

В старину мудрец сидел под деревом, которое прямой ствола и развесистой кроной олицетворяло мировое древо — растущую в небо мысль самой земли. Жизнь начинается в корнях, ниже человека, но перегоняет его, возносится над ним своей хранящей кроной. Зонт — это мировое древо наших дней, вырванное из почвы и зажатое в слабых руках: человек не обретает под ним покой, но сам несет его над собой, как блуждающий корень земли.

Не даром зонт порожден восточным складом ума и бытостроительства. Изображения зонта находят у древних египтян, зонты упоминаются в древнеиндийских эпосах «Рамаяна» и «Махабхарата»... Но родиной *складного* зонта считается Китай, где уже две тысячи лет назад его изготавливали из промасленной бумаги, шелка, палочек бамбука (а в Европе зонты вошли в массовое употребление только в конце XVIII века, в Англии). Зонт — это воплощенное инь и ян, земля и небо в их взаимных превращениях. Причем переход этот не резок, складчат, как бы развернут в серию переходов, напоминающих те перестановки линий, которые образуют непрерывно кружащуюся Книгу Перемен (И Цзин) — от неба до земли, от мужского до женского и обратно. Все эти зонтичные складки-раскладки суть гексаграммы, которыми *инь* постепенно, по ступеням, переходит в *ян*. Зонт — живая модель складного восточного мироздания, чье небо распускается и свертывается, подобно цветку. Да и похож зонт на диковинный экзотический цветок —

недаром обратным уподоблением среди растений выделяют семейство зонтичных.

Китайцы вообще любят складчатость... То ли этим отражается рельеф земли в дальневосточных краях, где не русская равнина и не выпуклый европейский рельеф, а именно складчатая поверхность, плоскими уступами высоко восходящая. То ли это даосийская версия великого, скрытого в малом, и Пути как складывания-раскладывания. Зонт, ширма, веер, циновка — все оттуда. Это — искусство превращать большое в маленькое, крышу в палку, стенку в столбик, опахало в линейку, пол — в рудон. По своей функции ширма — складная стена, зонт — складная крыша, циновка — складной пол, веер — складное опахало. А также складные бамбуковые занавески, складные соломенные шторы... Все эти крупные вещи путем сгибов и совмещений с собой превращены в маленькие, они выполняют завет Лао-цзы о том, что гибкое прочнее жесткого и маленькое сильнее большого. Вещь как бы в самой себе находит ту пустоту, куда может скрыться, как в монастырь, оставив наружу лишь символ, свиток самой себя.

Идея монастыря в себе, ухода в пустыню собственного Ничто — типично восточная, давшая путь йоге, даосизму, буддизму и дзэну. Складчатость — это вечное дао, углубление вещи в себя. Внутри каждой вещи обретается пустота, которая и есть главное в ней. Кувшин — не изделие из глины, а пустота, внесенная в глину. Ширма, зонт и веер — образцовые модели такой пустонаполненности: вещь самопроявляется из небытия и скрывается в нем. Складываясь, эта вещь отправляется в свое дао, в свой путь к единому истоку всех вещей, тяготея к небытию; разворачиваясь, она вновь получает свое законное место в мире.

Зонт оказался вполне практической — и вместе с тем символически брэнной вещью, усвоенной западной цивилизацией от востока. Природа складчатых вещей зыбка, волниста, морщиниста, непостоянна. Человек с веером или

зонтиком производит хрупкое, беззащитное впечатление. Замена крова, зонт выражает вечную неустроенность человека в его отношениях с небом. Вот почему он оказался подходящим символом нашего иррелигиозного века.

Зонт — это некрепкость веры, шаткость того покрова, которым свыше одарен человек. Мы вертим его в руках, свертываем, разворачиваем, тычем в землю, тычем в небо, ищем себе дорогу. Грусть и одиночество человека, чье небо сжалось в крошечный ручной купол, — вот современная символика зонта и причина его популярности. Даже вождь сплоченнейшего народа Мао-цзедун в одном из стихотворений сравнил себя с монахом, одиноко бредущим под дырявым зонтиком... Зонт — это наша миниатюрная церковь, храм, который каждый выстроил для себя, чтобы совершать в нем обряд свободы и одиночества. Кров бездомного человека, образ скитальчества, попытка соорудить самодельный переносной купол над головой. И строение сводчатое, как у купола. Эти купола, которыми запружена людная улица в дождливый день, — наши храмы сегодня.

Известно, что потоп начался с сильных затяжных дождей; с тех пор дождь — это метафорически замедленный потоп, по каплям процеженная кара Божья. И зонты — это наши ковчеги, в которых мы спасаемся от пучины, разверзающейся свыше. Зонты похожи на ладьи, только перевернутые вверх дном; ведь море, которое нужно переплыть, опрокидывается с неба. Как известно, Ноев ковчег, или корабль, — прообраз церкви, несущей нас через гибельное житейское море. Зонт, переплывающий хлябь небесную, — это утлый челнок, так относящийся к куполу храма, как лодка — к большому кораблю. Это последний приют для бесприютных в мире, — выражение современной сиротливой религиозности в ее остаточном, жалком, но упорном сопротивлении полному безверию. Голый человек под голым небом? — нет, он все-таки держит зонт, у него есть маленький кров, который весь умещается в его руке.

Показательна тенденция последних лет: зонты становятся круче и теснее, прозрачными колпаками облекая лица и плечи. Прежние зонты были пологи, разлаписты, они все-таки намекали на возможность общения, они забирали пространство широко и под ними можно было уместиться двоим, даже троим. Нынешние зонты больше открывают взгляду, но сужают горизонт общения. Каждый завернут в свой прозрачный кокон...

(1978)

1. Особенно значим образ зонтика в итальянском неореализме, например, «Чудо в Милане» Витторио Де Сика. Вспоминаются, конечно, и «Шербурские зонтики» Жака Деми, и «Июльский дождь» Марлена Хуцнева.

ПОХВАЛА ДОМИНО

Домино, пожалуй, самая социальная игра, если иметь в виду социум двора или вагона, отличающийся от микросоциума дома-семьи и макросоциума стадиона-площади. В домино легко сходятся незнакомые люди, потому что игра эта удивительно безобидная, в отличие, например, от карт, футбола, тенниса, шахмат, шашек и т. д., где все строится на противоположности интересов и унижении проигравшего. Кто-то кому-то ставит мат, забивает гол; у кого-то берутся взятки, съедаются фигуры; и каждый миг чей-то успех оборачивается чьим-то неуспехом, как в напряжении битвы и соперничества.

В домино, напротив, каждый вносит конструктивный вклад в общее дело, достраивает недостающее звено, чтобы следующий мог за него зацепиться и двинуться дальше. В домино воочию воздвигается на столе мост дружбы, сцементированный из кирпичиков, которые на руках у каждого. И выигрывает не тот, кто больше похитил у других или нанес больше ударов, а тот, кто охотнее делится своим достоянием, чаще вносит свой вклад, не пропуская ни единого хода и возможности для укрепления общего здания.

Но это не похоже и на поддавки, которые явно воспринимаются как смеховой оборотень по отношению

к шашкам. В шашках — *ешь*, в поддавках — *кормишь*, но при этом фигуры одного уничтожаются другим. В домино они образуют сплошное, непрерывно растущее целое — мост, который, точно светлыми гвоздиками, сбивается на доминошном столе. Игроки соревнуются в дружестве, а не вражде; одна дощечка прилегает к другой, а не вытесняет, не выбивает. Все основано на присоединении подобного к подобному, единицы к единице, шестерки к шестерке, — действию заведомо союзническом.

Потому и воспринимается домино подчас как игра чересчур пресная, добрососедская, лишенная сюжетной остроты и авантюры, интересная разве что для пенсионеров. Но есть и глубокий смысл в том, какие игры устраивает возраст пожилой, все испытавший, дальше всех удалившийся от ребяческого духа игры на пути к последней серьезности. Возможно, есть в домино нечто подводящее — пусть бессознательно — последний итог мудрости земной.

Когда я прикладываю свою дощечку к чужой, я символически соединяюсь с ее владельцем, обнаруживаю то минимально общее, что есть у меня и малознамого человека, сидящего напротив. У всех нас набор разных значков на табличках, складывая которые мы словно бы делимся родством, узнаем в чужом человеке давно потерянного и вновь обретенного брата. К концу жизни, уже пустеющей от многих потерь, возрастают и наши находки — среди дальнего и чуждого мы лучше учимся находить свое. Избавляясь от заносчивости и ревности, разделяющей сильных, старость в немощи и смирении приникает к целостности человеческого рода.

Домино, как и многие игры, есть профанация чего-то Священного, которое, тем не менее, узнаваемо в этих складных табличках, пусть в сниженной, вырожденно-пародийной форме. Истоки игры в домино, восходящей к магии гадания, к игральным костям, теряются во мгле тысячелетий. Набор домино был найден в гробнице фараона Тутанхамона (XIV век до н. э.). Более определенно

указывается на китайское происхождение. Домино было вывезено в XIV—XV вв. венецианскими купцами из Китая, где эта игра прослеживается с XII в. н. э. и, вероятно, соотносится с «Книгой Перемен» (Ицзин) — главной книгой китайского философского и религиозного канона, использовавшейся в практике гаданий. Символы на дощечках, от *единицы* до *шестерки*, соответствуют гексаграммам, образованным различными сочетаниями элементов *инь* и *ян*. Так, сочетание 6:6 у китайских игроков в домино называется «небо», 1:1 — «земля», 4:4 — «человек» и т. д.

Разумеется, смысл этих символов безнадежно утерян для нынешних игроков, но сохранен узор сплетающихся точек, магия не семантики, но синтаксиса, схождения подобного с подобным. Каждому возрасту — своя игра, свой путь к Священному. Младшим — шашки, извилисто-путаный обряд инициации и прохождения в дамки... Юношам — карты, где Священное выступает как случай, рок, судьба, с которой заигрывает возраст азарта и риска... Зрелым — бильярд, где круглый шар священным фаллосом загоняется в священное доно... Возможно, в домино освящен и снижен древний обычай, лежащий в основе всякой символической практики: складывать воедино расколотые дощечки, чтобы они своей неповторимой кривизной узнавали друг друга и сближали своих владельцев, разлученных судьбой. Сильнее всего символ действует в старости, когда сквозь толщу забвенья приносит узнаванье, когда в редящем жизненном пространстве и вовсе уже далекие — просто сверстники друг другу, разметанные клочки одного поколения — могут обнаружить свое некровное родство.

Через домино, по упрощенным символам, сведенным к количеству точек, мы смутно угадываем и воспроизводим свою принадлежность к забытым общностям. Нам сладко, словно во сне о соборных таинствах и загробных встречах, сдвигать края своих табличек, с чувством тайного узнавания нерасторжимых судеб. Поэтому

домино возникает легко и стихийно — всюду, где только есть плоскость, чтобы выложить дощечки, чтобы прочертить взаимные пути и угадки от каждого к каждому. Не требуется никакого особого замысла, стратегического расчета, стремления к победе — просто совместное плетение многоточечного узора, накрывающего кружевной скатертью пустую поверхность стола. Каждый, выкладывая свою двустороннюю табличку, не только воссоединяется с кем-то, но и становится звеном для воссоединения других. Через каждого проходит это самодвижение цепи, набирающей все новые звенья.

Исход игры — выход за пределы священного в мирскую жизнь: у кого-то на руках остаются таблички, не востребованные к делу всеобщего воссоединения — символы, не сумевшие найти для себя отклика и соответствия. Но это естественное одиночество все-таки легче переносить, чем униженность, ограбленность, поверженность, которая достается проигравшему в другие, более молодые и воинственные игры.

(1979)

В ЛИФТЕ

Лифт, по сути, единственное место во Вселенной, где мы остаемся наедине с неизвестным человеком.

Конечно, такое может произойти и поздним вечером на улице или в опустевшем транспорте. Но там возникающая форма совместного пребывания не столь экспериментально чиста, не отключена полностью от внешнего мира. Вокруг, на улице — пустое пространство, где можно разойтись друг от друга; в автобусе — возможность пересечь на дальнейшее место или кому-то войти на очередной остановке, присутствие водителя наконец. Если на пустой улице один задерживается возле другого, то это уже акт выбора, возникновение новых, личностных отношений — влекущих или враждебных, еще каких-то.

В лифте же мы стоим рядом и наедине, повинуюсь только условиям места и времени — безо всякого друг к другу отношения. Оставаясь близко с незнакомым человеком, не имеешь ни возможности уйти, ни права коснуться. Ни чуждость, ни свойскость не могут быть четко заявлены в этой странной, по-своему какой-то потусторонней, сверхличной близости. Одновременно — и полная изоляция от всего внешнего, предполагающая интимность, и отсутствие внутренней

коммуникации, которой эта интимность подтвержда-лась бы.

Это сочетание двух условий: физической близости и персональной чуждости — рождает два возможных решения психологической проблемы.

Чаще всего люди в лифте несколько отворачиваются друг от друга, стоят вполоборота или отводят глаза — лишь бы не дать пространственной близости перерасти в душевную, не вступить в обременительную, ненужную внутреннюю связь.

Иногда же это неловкое оцепенение чуждости разрешается ничего не значащими словами, которые призваны наполнить пространственную близость некоей видимостью общения, например, о погоде — самом абстрактном, что может сближать незнакомых людей.

Ситуация в лифте, действительно, такова, что проще либо сдвинуться чуть-чуть навстречу друг другу, обменяться взглядом, словом, либо разойтись, отодвинуться, отвернуться, — в ту или другую сторону соскользнуть с этой острой, двусмысленной грани.

Но сколь труднее остаться на уровне самой ситуации, проникнуться ею, а не исказить дальнейшим сближением или отталкиванием, переводящим ее в обычные категории домашнего знакомства или уличной чуждости. Как трудно в лифте остаться тем, чем должен быть человек именно в лифте — не дома и не на улице.

Попробую описать это «лифтовое» состояние, не сводимое ни к какому другому.

Вот передо мной чужой человек, но мы — единственные в этом малом мире, и между нами только одно — человеческое. Не близость и не чуждость, а именно *сопребывание*, в его мучительной нерешенности, кто для меня этот человек — друг или враг, близкий или чужой, но в ясном сознании, что — человек, такой же, как я.

Почему-то именно в лифте мне приходят смутные мысли о единстве человеческого рода. Мы оказываемся

в ситуации, когда не связаны ничем личным, но *близки* именно как *чужие*. Эта близость чужого — какая-то высокая степень произвольного родства, безотчетного братства. Лифт как бы делает произвольную кубическую выемку из состава всего человечества и, кто бы с кем ни оказался, представляет в этой выборке человечество как таковое. Как бы Ноев ковчег, набор образцов для выживания, который движется не впласть по волнам, а вверх-вниз по воздуху.

Казалось бы, какое случайное, неорганическое изобретение — лифт! Машина для путешествия по этажам, челнок, сшивающий пространство дома по вертикали. Но где и когда, помимо лифта, могли бы мы пережить это ощущение пространственной близости с человеком только потому, что он человек и мы с ним обречены находиться в одной точке времени и пространства? Сама случайность этого совпадения обнаруживает сверхличное его основание, как бы откровение о человеческом всеединстве. Когда бы и с кем бы ты рядом ни находился — представь, что это навсегда.

Такой ход сознания аналогичен совету Марка Аврелия [1] относительно индивидуальной жизни: живи так, чтобы каждую минуту ты был готов умереть. Будь таким, чтобы каждую минуту и до конца жизни ты мог остаться с тем, с кем находишься сейчас.

Это способ проверить вечным сиюминутное и постороннее. А вдруг дверь не откроется и мы останемся здесь надолго, если не навсегда — до тающих призраков и сливающихся загробных очертаний? Уж не в одном ли мы освещенном склепе примеряем друг к другу, пока не погас свет и не остановился взлет, образ будущего сопребывания во мраке?

Тут мгновенная примерка судьбы, внезапно измененной опытом нечаянного соприкосновения с другой судьбой — пусть мимолетным, но по идее своей и некоей возможности — вековечным. Лифт — это как бы конструктор потустороннего братства, маленький экс-

перимент по экстремальным условиям выживания в иной жизни.

Для метафизики и психологии лифта важно, что он вертикален, осуществляет спуск и подъем, движение через высоты. На горизонтальной поверхности всегда есть возможность разойтись человеку с человеком, оборвать общение, не отвечающее его личному выбору. Но в парении над землей одному никуда не уйти от другого. Тут не только земля, но и земное кончается — начинается высокая обреченность. Кончаются наши личные выборы, сближения-расхождения, и начинается как бы по-смертная судьба, в которой мы не вольны оказаться с тем-то, а не с другим.

Может быть, лифт — наглядный образ вертикального туннеля или коридора, которым души восходят в небесное царство и нисходят в земное, следуя предназначению своему и обретая братство с другими душами не по выбору, а потому что — души.

Самая чужая душа — своя, именно потому что душа; и самая близкая душа — чужая, именно потому что душа. Ни слиться, ни разойтись. В лифте нам дано пережить странствие, которое за гробом или перед колыбелью совершаем мы с другими, восходящими или нисходящими душами, — пережить с ними тайну неслиянности-нераздельности.

(1979)

1. В «Размышлениях» Марка Аврелия (121–180) об этом говорится буквально следующее:

«... Поступать во всем, говорить и думать, как человек, готовый уже уйти из жизни. Уйти от людей не страшно, если есть боги, потому что во зло они тебя не свергнут. Если же их нет или у них заботы нет о человеческих делах, то что мне и жить в мире, где нет божества, где промысла нет? Но они есть, они заботятся о человеческих делах и так все положили, чтобы всецело зависело

от человека, попадет ли он в настоящую-то беду, а если есть и другие еще беды, так они предусмотрели и то, чтобы в каждом случае была возможность не попадать в них. А что не делает человека хуже, может ли делать хуже жизнь человека? Что ж, по неведению ли, или зная, да не умея оберечься наперед или исправиться после, попустила бы это природа целого? Неужто, по немощи или нерасторопности, она так промахнулась, что добро и худо случаются равно и вперемешку как с хорошими людьми, так и с дурными? Ну а смерть и рождение, слава, безвестность, боль, наслаждение, богатство и бедность — все это случается равно с людьми хорошими и дурными, не являясь ни прекрасным, ни постыдным. А следовательно, не добро это и не зло.

<...> Да живи ты хоть три тысячи лет, хоть тридцать тысяч, только помни, что человек никакой другой жизни не теряет, кроме той, которой жив; и не живет он лишь той, которую теряет. Вот и выходит одно на одно длиннейшее и кратчайшее. Ведь настоящее у всех равно, хотя и не равно то, что утрачивается, так оказывается каким-то мгновением то, что мы теряем, а прошлое и будущее терять нельзя, потому что нельзя ни у кого отнять то, чего у него нет. Поэтому помни две вещи. Первое, что все от века единообразно и вращается по кругу, и безразлично, наблюдать ли одно и то же сто лет, двести или бесконечно долго. А другое, что и долговечнейший и тот, кому вот-вот умирать, теряет ровно столько же. Ибо настоящее — единственное, чего они могут лишиться, раз это, и только это, имеют, а чего не имеешь, то нельзя терять» (примеч. ред.).

Края плоти

ПРО ТО

Ничего нет поучительнее и сладостнее для души, чем посещение отхожего места. Ибо там тело освобождается от скверны живота своего и созерцает победу свою над омертвевшей частью себя, над нисходящими силами ада. С каким чувством смотришь на нечистоты свои в крутящийся воронке, с таким и на тело свое смотри, ибо и его завертит смерть.

Теофил Затворник

Позтика мертвых тел

Есть две крайние вещи, о которых не принято говорить, — «самые-самые» по своей сокровенности. Если радости жизнепорождения стыдливо покрываются выражением «про это», то радости смертеотделения, не менее стыдные, мы обозначим «про то».

«Это» и «то» — не кощунственное ли сравнение? Впрочем, Рабле говорит в «Гаргантюа и Пантагрюэле», что есть люди, которые негу испражнения предпочитают радостям совокупления. Свершается еще одна маленькая победа над смертью — от нас отделяется трупная часть тела, обременявшая нас, и на несколько часов мы как бы воспаряем над землей, держимся легче, идем танцующей походкой, в животах поет пустота.

Потом новое отяжеление, и, претерпев суточную тоску, мы отправляемся на новую битву за освобождение. Каждый день в муках мы воскресаем, жертвуя царству мертвых частицу себя.

Я умирал не раз. О, сколько мертвых тел
Я отделил от собственного тела! [1]

Эти слова Н. Заболоцкого с наибольшей физической достоверностью можно отнести именно к «тому самому».

Кал есть прижизненный труп, отделяя который человек торжествует каждодневное воскресение. Этого момента как раз недостает ходовым уподоблениям: сон — смерть, пробуждение — воскресение. Какая же смерть без трупа? Жизнь не может продолжаться иначе, как отвержением этой омертвевшей субстанции. Значит, пробуждение и возврат сознания столь же неотъемлемы от воскресения, как и извержение трупа из тела, — процедура тоже утренняя.

С детства нам преподносят теорию «больших и малых дел», внушая, что для *большого* самое подходящее время — утро.

Уборная — мастерская человеческих воскрешений. Почистить зубы, умыть лицо, но главное — «то». Это значит: проснувшись, выделив свое индивидуальное «я» из марева сновидений, продолжи и дальше эту работу выделения — отслои от себя обезжизненные тела. И ведь именно во сне, в покое всего организма, накапливаются в человеке эти мертвенные частицы. Итак, освободи себя от себя, отдели от всего, что уже не есть ты, стань самим собой — стройным, упругим. Таков утренний завет индивидуализации и самоочищения.

Но таков и весь цикл человеческой жизни — от младенчества к старости.

Не потому ли дети так любовны и внимательны к своим большим выделениям: возятся, нюхают, разгребают, дышат их теплом. Матери в ужасе от извращенности детей, но это их нормальное дело: ведь они только недавно вышли из утробы, пробудились от вечного сна, как же им не резвиться вокруг своих выделений! Так они сильнее ощущают свою собственную рожденность, развивается в них чувство отдельности. Кал им — как зеркало, даже важнее, потому что в нем они созерцают не внешность свою, а выпавшее нутро, свое другое «я», вдруг ставшее «им».

Детское пристрастие к заднепроходным наслаждениям, если верить Фрейдю, создает одинокий, замкнутый

характер. Ведь извергая кал, как бы беседуешь с собой: вот я один — выделенный, вот другой я — оставшийся, тут отношения, как в романтической иронии: я себя превосхожу, и мне приятно себя разглядывать, мерить свое торжество мерой своего ничтожества, смердением трупного вещества познавать свою легкость и живость.

Вот отчего страшны наши запоры и поносы: они препятствуют каждодневному утреннему возрождению и создают тягостное, неминуемое ощущение смерти. В этих желудочных расстройствах либо ничего не выдавишь из себя, либо уже не удержишь — а суть именно в аккумулятивном разделении: вот *то*, а вот *ты*. Усилие самоопредмечивания.

Впрочем, эту психологию индивидуализации скорее мы сами приписываем детям, а для них «то» есть нечто другое — не мертво-отпавшее, а живорожденное. Матери их родили из себя, а теперь они сходным усилием, кряхтя от натуги, из себя рожают нечто.

Испражнение есть единственное доступное малому ребенку творчество как акт превращения себя во что-то иное. И притом — естественное: не буквы, не технические конструкции, а органическое вещество. Взрослые, начав порождать культуру, с небрежением относятся к таким вот ошметкам своих тел, для ребенка же — это самая настоящая творческая продукция, рожденная в трудах и терпении.

«Старайся, деточка, еще поднатужься, вот молодец». «Старание» раннего детства — намывание частиц вот какого золота. Из этих первых трудовых усилий возникает сам мускульный образ труда, туго сведенных мышц, напряжения, покряхтывания...

Ведь в самом деле — дитя поглощает пищу, питье, а что творит? Во что претворяется это питание-воспитание? Зрительные и словесные свои впечатления ребенок еще не научился выражать в речи и рисовании. Вот и остается «то» — как элементарная единица и прообраз всего будущего созидания: из себя извлеченное, с теплом

и запахом своего нутра; родная, кровная часть тела, — и в мир вынесенное, ставшее объективной его частью. Как же не трогать руками, не радоваться этому осуществленному акту себя-во-вне, не дарить его полными пригоршнями самым близким людям — маме, папе? Как поэт — стихи, художник — картины: все в них облюбуется глазом, ухом, нюхом — свои же, тепленькие, из нутра. У ребенка еще нет этой возвышенной замены — культуры, для него «то» — единственно ощутимое «я», вышедшее наружу, доступное зрению и осязанию, первокультура (defeculture). Главный в этом возрасте акт самовнешнения, из которого впоследствии выйдет интуиция и радость творчества.

...Что-то есть завораживающее в этой опорожнившей тебя куче. Чувство внутреннего покоя и очищающей пустоты сливается с чувством удовлетворенного созерцания извергнутого наружу. Ты освободился от тяжести и тесноты, осилил переполнявшее тебя вещество и поверг его, как врага, на землю. Ты созерцаешь в нем себя — уже превзойденного: ты, как душа, смотришь с высоты на одно из жалчайших и гнуснейших своих тел. Со снисходительностью победителя.

Так автор, создав в муках труднейший свой шедевр, вытаскивает старые черновики, чтобы упиться их беспомощностью, умилиться косноязычным угадкам будущего творения. «С кем протекли его боренья? С самим собой, с самим собой». В этом первом опыте самоосвобождения физически усладительно превосходство над отпавшей частью себя: нечто, бывшее в нас, умерло, а мы продолжаем жить.

Даже смердящий запах вдыхаешь не без удовольствия: ведь это был ты, это было в тебе, и вот — мучительным, но плодотворным усилием ты стал выше, лучше, чище, оставив гниль свою гнить в преисподней. Чем гаже и резче запах — тем острее чувство победы, блаженство очищения: вот он, грех мой, я порешил его, возвращаю в адово рокошующее отверстие унитаза...

Вот почему не так уж нелепо сочетание слов: «поэтика выделения». «Поэзия» по-гречески есть делание, сочинение, творчество, поэтика — наука о творчестве. И если первичным младенческим актом творческой объективации является испражнение, то к нему вполне применим термин «поэтика» — для обозначения заложенной З. Фрейдом науки о культурных функциях кала — и фекальных символах культуры.

Возможно, что сама идея «опредмечиваенья», «отчуждения», «объективизации», «трансцендирования» (синонимы можно множить) основополагающая для человеческого интеллекта, для понимания актов творения и процессов развития, находит себе ближайший природный эквивалент именно в ситуации отделения «того» от меня. Ведь что такое «объективация»? — то, что во мне, становится вне меня.

В мистике, философии, теологии исходным моментом опредмечивания считается самосознание, т. е. превращение субъектом себя в объект мышления.

Отсюда и глубокая мистическая идея о том, что творение мира есть в сущности акт самосознания божества: Единый раздваивается на субъект, остающийся чистой волей и стремлением, и объект, который образует всю природу, все предметное и материальное, на что направлена мысль и воля Творца. Эта идея выражена в индуизме — самораскол, саморефлексия брахмана, который в блестящем покрывале природы-Майи-иллюзии отражается как в зеркале; у Якова Беме — «в двойственности единство ощущает себя»; у Гегеля — самоотчуждение абсолютной идеи в природе и истории и т. п.

Но вот что интересно: в древнейших мифах сотворение мира порою изображается как процесс испражнения божества (например, у чукчей — Отца-Ворона). Из мочи образуются все воды мира — моря и реки; из газов — ветра и бури; из кала — горы, камни, пески, вообще вся суша. У этих мифов есть вариации, например, исходным материалом иногда служит слюна, отхаркиваемая

божеством, или его пот, или сперма. Иногда это не естественные выделения из нутра, но насильственные извлечения: герой-творец протыкает брюхо первородного чудовища, и оттуда извергается кровь, или икра, или родовые воды и т. п. Но исходная модель — испражнение, продуктом которого и является все вещество мира. Все материальное образуется как омертвевшее вещество, выброшенное из живого внутрителесного круговорота. «Самосознание» — лишь позднейшая версия той первоначальной объективации, которая присутствует в отношении любого живого существа к отходам своего тела.

И потому нередко подмечаемый интерес детей к своим экскрементам, возня с ними как бы соответствует древним, «детским» интуициям человечества о тождестве испражнения и творчества.

В детстве, когда я читал книги, слушал разговоры взрослых, смотрел фильмы, мне казалось, что во всем этом есть неправда: никогда и нигде я не читал и не слышал о том, чтобы люди ходили в уборную, раздевались, пыхтели, старались, мучались, выдавливая из себя, подглядывали под себя, радовались успеху и т. п. Вся эта сфера жизни, очень значительная для детства, оказалась вне литературы, вне этикета, и во всем мне чудился лживый изъян, из-за которого я не мог доверять всему остальному. Если мальчик Петя (из какой-нибудь детской книжки), встав рано утром с постели, чистит зубы, завтракает и идет в школу, то как же я могу этому верить? Ведь «то самое» — стыдное и тайное — пропущено. И я не мог понять: как люди в книгах могут говорить о стольких вещах — о птичках и кустиках, о хоккее и космосе, о спичках и собаках — и ничего не говорят о том, что каждый человек испытывает несколько раз на дню и чему отдает много сил и времени, уж во всяком случае больше, чем каким-то там пичужкам.

Теперь я понимаю, что испражнение, как уже и было сказано, есть главное созидательное дело младенчества.

«Какую большую кучу наложил — молодец, мама меня похвалит»; «делай побольше, Сашенька, вот так, еще, старайся, очень старайся!» Это детское делание постепенно вытесняется другими формами выделения-созидания, отвечающими уже на питание-восприятие высших органов чувств — зрения и слуха. И все-таки жаль, что часть детства для нас проходит в огорчении и недоумении от лживого укрывательства [2].

(1977)

1. *Заболоцкий Н.* Стихотворение «Метаморфозы» (1937).

2. «То самое» давно уже стало почтенным академическим предметом, которому — под названиями «скатология» и «копрология» — посвящаются ученые труды. Из новейших книг см.: Dominique Laporte. *History of Shit* (1978). The MIT Press, 2000; Ralph Lewin. *Merde. Excursions in Scientific, Cultural and Socio-Historical Coprology*. Random House, 2000.

Кроме того, образам экскрементов суждено было сыграть выдающуюся роль и в мировом кинематографе (начиная с «Золотого века» Бунюэля и Дали), и в становлении постсоветской литературы и кино, таких направлений, как некрореализм — например, фильмы Евгения Юфита «Сапитары-оборотни» (1984), «Вепри суицида» (1988), «Рыцари поднебесья» (1989) и концептуализм — например, творчество Владимира Сорокина.

Приведу отрывок из своей статьи «После будущего, или Стаповление арьергарда» (1989-90): «На смену авангарду с его жесткими конструкциями и пафосом переделки приходит арьергард с его бесформенностью и метафизикой мусора и испражнений, т. е. последнего праха, куда возвращается все, созданное из праха. Мусор и экскремент — обобщающая метафора в искусстве конца. «Нет, разве это жизнь? Это не жизнь, это фекальные воды, водоворот из помоев, сокрушение

сердца. Мир погружен во тьму и отвергнут Богом», — сокрушается автобиографический герой Венедикта Ерофеева («Василий Розанов глазами эксцентрика»). В так называемом *параллельном* — арьергардном — кино то и дело мелькают персонажи, мажущие себя и друг друга калом. Это — пародия того жеста, каким в начале века поэты и философы помазывали себя на царство и вдохновлялись на священную войну утопий и идей. Формы, перебродившие и перегнившие в реальности и ныне отвергнутые ею, образуют плодоносный, «упавоженный» слой современного арьергарда... Последний предел и запредел, эсхатология вещества и сознания, метафизика дерьма и мусора — вот что выходит на первое место в искусстве. И этим определяется выбор не только темы, но и стиля, предельно расслабленного, обмякшего, бескостного («стилевой фекализм»). В эсхатологической перспективе почетнее — и эстетически продуктивнее — быть не первым, а последним, не провозглашать, а доборматывать, не вести за собой, а плестись в хвосте. Тот, кто окажется позади, займет место Истины, место Конца». (Эпштейн М. Постмодерн в России: Литература и теория. М.: Изд. Р. Элишина, 2000. С. 164 — 165).

ПОДНОГОТНАЯ ОТРОЧЕСТВА

Издавна, пожалуй, с отрочества, у меня какое-то непростое, надрывное отношение к ногтям. Даже думать о них я не могу без тяжелого отвращения. Не говоря уж о ногтях обгрызенных, с заусеницами — даже красивые, отполированные ногти вызывают содрогание: я их вижу как бы сорванными. Из всех пыток, о которых я читал, самой мучительной мне представляется *подноготная*, когда загоняют гвозди под ногти или сдирают их щипцами. «Подлинность», «подноготная» — таково пыточное происхождение истины в русском языке [1]. Все животное во мне глубоко мучится при мысли об этом. Вид ногтей, даже само понятие и слово «ногти», заставляют меня слегка сжаться, как бы в предчувствии чего-то ужасного.

Я боюсь пристально глядеть на чужие ногти, хотя и чувствителен к ним каким-то тайным, порочным любопытством — не забываю, а избегаю смотреть, и все же иногда смотрю, заведомо страшась увидеть что-нибудь жуткое, выворачивающее наизнанку. Что я боюсь увидеть? Любая трещинка, задравшийся краешек кожи, слепое мясо, выступившее из-под коротко остриженного ногтя, вызывают приступ тоски — несравненно сильнее, чем любое физическое уродство: горб, ожог, нечистота

и прыщавость кожи, резкий запах пота или мочи. Ногти действуют на меня метафизически, как некий ужас в глубине бытия, который в них ближе всего выходит на поверхность. В них или под ними чудится какая-то липкая бездна, страшное месиво, в котором тонет мое «я».

Ногти, в самом деле, метафизичны уже потому, что представляют собой как бы «закранну» плоти, ее «иное». Полупрозрачная пластина ногтей, прикрывающая окончания пальцев, поневоле создает представление о хлюпко-топкой плоти, под ней запрятанной и ужасающе-невозможной в своем явлении. Здесь проходит таинственная граница между плотью-в-себе и плотью-для-нас.

В растениях эта граница означается корой или кожурой, облегающей древесную или плодовую мякоть. Показательно, что кора или кожура сама снимается, как только рассекновение плода или дерева доходит до определенной границы, разделяющей ее оболочку от нутра. Как у Мандельштама: «...и сама собой сдирается с мандаринов кожура». Это страшная строка того времени, когда кожура сама собой сдиралась с социально незащищенных людей и они предоставляли голое нутро свое для съедения государству.

В природе самоочищаемость кожуры исходит из естественного свойства плода — его саморазвоенности на сочную глубину и отверделую поверхность. Этим очищение плода отличается от его кромсания, идущего поперек его волокон, разрушающего, а не обнажающего округлую целость его самобытия.

Точно также и выступление крови на поверхность при разрезах, ссадинах означает, что таинственная граница плоти-в-себе и плоти-вне-себя рассечена произвольно. Мякоть, лишенная кожи, влажна, липка и страшно чувствительна, но она упруго вмещает в себя кровь и не дает ей пролиться. Здесь — таинственное и страшное в человеке.

Проведу отдаленную аналогию. Нам известна плотная, утоптанная поверхность земли; известна и взрытая,

рассеченная земля — ров, яма. Ни то ни другое не вызывают сами по себе чувства тайны. Но вот камень, плотно лежащий на земле, вдавившийся в нее. Земля под ним — как мякоть под ногтями: она такая, как она есть в себе, и в то же время она позволяет увидеть себя. Отваливая камень, мы непроизвольно исполняем каким-то суеверным страхом, не зная, что кроется под ним. В этой липкости земли, какой она явлена из-под камня, обитают мокрицы, черви, другие существа, неизвестные нашему дневному зрению. Они не живут под землей, но они и не живут над нею — они живут на земле, в месте ее границы. Поэтому мы обычно не видим их ни на поверхности земли, ни в глубине ее раскопа. От этого сырого, свежегнило пахнущего уголка нас обдает тайной. Мы открываем то, что есть земля сама по себе, не вторгаясь произвольно в ее нутро, не роя-кромсая ее, что сразу изменило бы то, что мы хотели открыть.

Ногти есть такое же место, где разверзается вход в тайну плоти. Здесь наружное и внутреннее в человеке расщепляются. Подобно камню, ноготь есть отверждение той субстанции (земли, плоти), которую прикрывает, хотя, в отличие от камня, иновещного земле, ноготь не внешне, не тяжестью лишь, но протяженностью вrastания и болью разрыва соединен с плотью — соединен в основании, отщеплен в окончании.

Вот почему глядя на ноготь, ощущая щель под ним и идущую отсюда дальнейшую возможность расщепления, я испытываю содрогание, как если бы мысленно представлял освежеванную человеческую мякоть, с которой сдернута кожа. А всякие заусеницы и прочие аномалии, возникающие на той границе, где ноготь вращает в кожу, есть как бы дальнейший обвал плоти, разрыв ее завесы при входе в тайное тайных.

Теперь возникает вопрос: почему именно с отрочества возникло во мне это пристрастно-брезгливое отношение к ногтям. Наверно, потому же, почему именно в отрочестве вдруг ни с того ни с сего начинают грызть

ногти, хотя эта возрастная привычка порой затягивается на всю жизнь. Обычно ее объясняют каким-то внутренним беспокойством, которое находит себе исход в грызении ногтей. Но что это за беспокойство и почему оно требует именно такого странного выражения?

Особенность отроческого возраста в том, что кончается детская пора неразличения внутреннего и внешнего. Ребенок знает и чувствует себя слитно и непротиворечиво — таким, каким он существует и для других. Подросток начинает рефлексировать — он узнает, что в нем скрывается какое-то тайное «я», которого никто не видит, и что это «я» не хочет быть увиденным. Отсюда застенчивость подростка (он ставит как бы стену между собой и другими) и его вызывающая дерзость (представляет себя не таким, каков он есть).

Этот психический раскол между «нутром» и «наружностью» выражается и физически. Собственная плоть тоже становится предметом разъедающей рефлексии. Грызение ногтей и заусениц, дальнейшее выгрызание той расщелины, где плоть раздваивается на внутреннее и внешнее, есть продолжение того психического раскола на «я-для-себя» и «я-для-других», который вносится подростком в наивную целостность детского самобытия. Ногтевые расщелины привлекают интерес как обнаружение собственной двоичности во плоти, как путь саморасщепления, «сдирания с себя кожи». Обезображенные ногти подростка, со взлохмаченными краями заусениц — свидетельство саморасщепляющей работы его души.

У взрослого эта щель между мякотью «я» и твердостью «бытия-для-других» постепенно зарастает. Само «я» становится все более внешним себе, сок иссушается, кожа утолщается. Если для ребенка все вокруг такое же, как он сам, то взрослый, наоборот, приучается внутреннее свое строить по форме внешнего («социализация»). То единство, которое было данностью в детстве, становится для взрослого трудной задачей самособира-

ния, воссоединения себя с миром. Подросток же существует в смятении и расколотости, и именно расколотое место плоти, вход в ее таинственное подполье побуждает зубами разгрызть и до возможных пределов боли углублять эту трещину — прикасаясь тем самым к липкой и страшной, пахнущей кровью тайне себя.

(1977)

1. При допросе, долытываясь истины, били длинными палками — *длинниками* или *длинками*: правду узнавали «под длинниками», отсюда и значение «настоящий, действительный» у слова «подлинный».

О БОРОДЕ И УСАХ

Соседка останавливает меня в подъезде, шутя: «Ну, Миша, ты такую бороду отрастил, что теперь иди-ка в священники».

Борода в ее восприятии сочетается с духовным самом... Из всех высших сословий, побритых еще при Петре I, только духовенство и сохранило бороду. Кажется бы, наоборот, борода — непреодоленно звериное в человеке, грубый волосяной покров, затмевающий духовный свет лица. Но ведь борода прикрывает именно звериную часть лица — не лоб, не глаза, а хищную челюсть и рот. Вот почему борода благообразна: в ней сама природа стыдливо прикрывает свое срамное отверстие на лице, так же, как она делает это в паху.

Бритость может быть полной или частичной (усы), соответственно чему личность получает свой социальный статус, а лицо — определенное метафизическое выражение. В России XIX века существовали три основные категории лиц: штатские, военные и духовные, — и уже по внешности они были различны: бритые — усатые — бородатые. Полная бритость — это отречение от пола и попрание естества, поэтому почти везде и всегда только бритые были служителями закона — бесстрастными, исполнительными. В учреждении, в канцелярии нельзя

себе представить ни усатых, ни тем более бородатых лиц — это был бы ползучий бунт. Всюду, где бюрократическая машина была сильна, она поддерживалась если не прямыми евнухами, то их символической заменой в виде бритых службистов. Так же, как бумага в канцелярии есть знаковая форма, чистая условность, так и обслуживается она выглаженными лицами, на которых прущая сила растительного естества каждый день аккуратно уничтожается.

Бритва — это гильотина в миниатюре, орудие мягкого террора. Когда отрублены самые непокорные головы, тогда по отношению к остальным достаточно чисто символической процедуры снятия волос. Так было и в России: прежде, чем бритва стала гулять по бородам граждан, топор лихо гулял по головам стрельцов, и потому в бритве напуганным бородачам являлась уже острота и размах такого свойства, что в случае сохранения бороды приходилось опасаться и за голову.

Бороду сохранили лишь два сословия в государстве, оба — наиболее удаленные от власти, закона и чиновничества. Это — крестьянство и духовенство; одно — потому что лепится к земле, другое — к небу. Закон и топор гуляют посередине, в области общественно-государственной, и не касаются того, что ниже или выше ее, дольного и горнего. И в этом — безусловная общность двух сословий, запечатленная единым корнем: крестьянство — христианство. Оба сословия опираются на силы природного и духовного естества, из себя исходящие, обществу не подвластные. Борода так же пристала крестьянскому лицу, как растительность — земле, которую он возделывает. Что касается духовных лиц, то сохранение бороды здесь знаменует послушание вышней воле, стремление удержать естественный образ, данный от Бога. Ведь и Бог-сын, и Бог-отец всегда изображаются на иконах с бородой; представить их бритыми — значит признать над ними какую-то другую власть.

Еще одно сословие — воинское — принадлежит отчасти природному, отчасти государственному порядку

вещей. С одной стороны, воины, как и чиновники, находятся на службе у государства. Но используется это сословие именно тогда, когда государству грозит опасность, когда в целях самосохранения или самораспространения оно вынуждено опираться не на закон, а на брутальную силу. Поэтому, в отличие от чиновников, подчиненных закону, воинам позволено частично удерживать свою связь с природой. Буйство в них не обуздывается, а поощряется, правда, с ведома и в интересах государства. Это промежуточное положение воинства означено в его типически усатым облике, где естество частью уничтожено, частью же оставлено и тем самым подчеркнуто уже не как естество, а как намерение, вызов. В сравнении с бритым, евнухоидным штатским усатый гусар — настоящий мужчина; он не сокрылся малодушно под «сень надежную закона», но защищает честь своего государства в тех жестоких обстоятельствах, когда бессилен оказывается гражданский закон. Природа в войне отчуждена от самой себя, возведена в функцию государственную, т. е. осуществляется как целесообразное насилие. Остается не текущая, ниспадающая, волнисто-мягкая борода, но жесткие усы, своей короткостью и остротой выражающие идею хищности, наступления. И подравниваются они обычно прямо, будто солдатская шеренга. Борода стелется, клубится, усы — торчат, колют, между ними такая же разница, как между мягкой травяной порослью и рядом отточенных штыков.

Недаром у самых воинственных наций: турков, арабов, наших кавказцев — мужчины поголовно усаты. Это связано, быть может, с отсутствием земледелия, прививающего мирный, растительный характер народу и украшающего бородой его облик. Усатые народы живут преимущественно в горах и пустынях, где, не занятые земледелием, мужчины неизбежно осваивают профессию воина — добытчика силой от людей, а не согласием от земли. Если в бритом мужчине пол оттеснен, подавлен, а в бородатом выражен широко, человечно, миролюбиво,

то усатый мужчина осуществляет себя в специфически властной и половой сфере, с явно выраженным уклоном в агрессивность, как властитель, захватчик, любовник. Его притязание — властвовать над природой, над женщиной, над народом, который при этом весь обривается, становится женоподобен, составляя политический гарем своего падишаха. При усатых владыках (вспомним опять Петра I, в недавнее время — Сталина, Гитлера) народ сверкает гладкостью лиц, а борода воспринимается как захламленность лица, проявление гнилой упадочности, декаданса или диссидентства. Дескать, с природой спутался человек — дик, распущен или, того хуже, злоумышляет против закона. Борода вызывает общественную неприязнь и подозрение в нелояльности; усы — энтузиазм, ликование, влюбление; бритость воспринимается как норма.

Перебирая на днях портреты русских писателей, я поразился тому, как во многих случаях внешний облик точно соответствует направлению творчества. Писатели романтического типа — Лермонтов, Гоголь, Горький — с усами: в них напор на жизнь, устремленность к идеалу, воинственность, жажда борьбы, исправления недостатков, переделки действительности. Напротив, у писателей с бородами: Л. Толстого, Достоевского, Чехова, Пришвина — углубленное постижение жизни, обращение к ее вечным, непреходящим основам, проповедь сближения с природой, смирение, любовь к ближнему. Наконец, бритые писатели, с гладкими лицами — те, что своим творчеством несут государственную службу. Таких больше всего в XVIII веке: Ломоносов, Фонвизин, Радищев, — и в XX: Маяковский, Фадеев, Твардовский. В грубом упрощении: романтизм усат, реализм бородат, классицизм брит.

(1978)

О МАТЕРИИ И МАТЕРИНСТВЕ

1. Земля

В последнее время, быть может, в связи с предстоящим рождением ребенка, меня стала привлекать и зачаровывать простая дрящящая материя, от которой раньше не испытывал ничего, кроме скуки.

Мы вскопали в саду грядку под клубнику. Вскопанная земля имеет одушевленный, осмысленный вид — словно она распахивает что-то в своей глубине. Из нее истекает мягкое черное свечение. Когда я гляжу на этот взрыхленный участочек посреди заросшего зеленью сада, мне кажется, что он тоже на меня глядит. Словно мы своими лопатами подняли веки земле, и она после долгой слепоты смогла увидеть нас.

Земля под травой — слежавшаяся, тугая — похожа на тучное косматое тело, лишённое выражения, безглазое, безликое, не дающее выхода душе. Но как только мы взрыхлили ее, долго сдерживаемые потоки хлынули нам навстречу. Огромное вспаханное поле не производит такого духовного впечатления, как эта крохотная ярко-черная отдушина посреди дремучего сада. В поле духовная жизнь земли течет спокойно и размеренно, тут же она бьет наружу, сдавленная окружающей глухотой, безысходностью.

Во взрыхленных комочках, во всей этой зернисто-зрачковой структуре есть нечто притягательное, влеку-

щее к общению. Хочется встать на краешке и долго, погружаясь взглядом, смотреть на эту сияющую чернотой, как бы чуть дымящуюся землю. Не сразу она стала такой говорящей: сначала мы разбили ее на плотные слежавшиеся комки, потом мельчили, рыхлили, переворачивали пласт на пласт.

И вот она словно оживала и приобретала выражение по мере того, как утончалась ее структура. Я впервые так ясно увидел, что дух проявляется в расслоении, расчлененности материи. На моих глазах комочки, рассыпаясь под граблями, одушевлялись и обретали говорящую силу зрачков. Быть может, те мельчайшие, неуловимые и ненаблюдаемые частицы, из которых составлена наша Вселенная, и суть носители ее наивысшей духовности, которая в нас, существах более глыбистых, комковатых, уже замирает, пробиваясь сквозь плотные материальные слои?

Так вот в чем ежедневная радость труда земледельца: вспахивая землю, он срывает с нее грубый покров и открывает в безликой серой массе, в толстокожей травянистой шкуре земли ее сокровенное лицо. В этой рассыпчатой, влажной, только что вышедшей из вековых глубин — все так же смутно и духонасыщенно, как в лице возлюбленной, на которое, в общем-то, нельзя глядеть в упор.

Нет такой точки и поверхности, на которой мог бы остановиться взгляд, — уходит дальше и глубже, рассеивается, расплывается: не плоть с определенным очертанием, а что-то шевелящееся, мерцающее, все время живое.

Вот и на эту молодую землю — смотришь и не видишь ее, так слепит она тебя, так зыбка и воздушна в своих брезжущих очертаниях, — даже не почва, а теплый и сгущенный до темноты воздух. Не косное вещество — нежные, влажные, тающие недра. Да и как иначе она могла бы ежегодно рождать от солнца несметное количество разноликих детей!

2. Тесто

Наброски к философии теста. Нет, не того, каким испытывается разум, а каким насыщается плоть, — и оно таит в себе не меньше загадок. Из всех видов пищи тесто наиболее лакомо не только для языка, но и для взгляда и для руки — мнется, ласкается, как воск или глина. Оттого и праздник форм на пиршественном столе, где к десерту поданы торты, пироги, пирожные, кренделя, булочки — зодческие и ваятельные шедевры в миниатюре.

Из всех скульптурных материалов тесто — единственно съедобный, а из всех съедобных — наиболее скульптурный. Оно фигурально воспроизводит то, чем является органически, — плоть, запечатленная плотью и способная приобщаться к плоти.

Грибок, ягодка, рыбка, конь, медведь...

Образ и предмет, знак и означаемое слиты гораздо теснее, чем в любом другом материале, сделаны «из одного теста». Мечта эстетики и органики: стать друг другом — здесь воплощается. Произведение вкуса можно плотски вкушать.

Знаменательно, из чего тесто готовится.

Во-первых, из муки, перемолотого зерна.

Во-вторых, добавляются яйцо, масло и сахар, т. е., в переводе на научный язык, те белки, жиры и углеводы, из которых состоит все живое.

Значит, тесто — это как бы и растение и животное вместе, чистая субстанция плоти, замешанная на всем, что растет и живет.

И наконец, «духовность», образуемая дрожжами, — от их взаимодействия с сахаром выделяется углекислый газ, как при дыхании.

Потому и рекомендуется тесто перемешивать: оно должно все время иметь свободный доступ кислорода, чтобы не задохнуться от выдыхаемой углекислоты.

Тесто дышит — вздымается и опадает, исходит пузырьками; а напоследок даже свистит, извещая о своей

готовности. Опасно его застудить, чтобы не схватило воспаления легких, ибо само являет сплошную среду газообмена. Совет кулинарной книги: «при изготовлении теста не следует употреблять охлажденных продуктов». Если свистит, как горло, то и горловым болезням подвержено. И потому первое условие — ставить его в теплое место, а потом, при выпечке, в решающем испытании и завершении форм, — создавать надлежащую «духовную» обстановку, помещать в духовку.

Эта живость и самостоятельность теста ощущается инстинктивно даже в языке сухих кулинарных предписаний: «Тесто замесить сразу со сдобой (молоко, яйца, масло и т. п.), затем дать ему подойти. После подхода его обмять и дать подойти еще раз». Тесто и человек взаимодействуют на равных, между ними диалог свободных индивидуальностей — и как ни обминают бедное тесто, а все же без встречных его шагов и свиста-привета не могут обойтись. Слышишь его голос и шаг? Дай ему подойти.

Тиская тесто, ощущая его встречную упругость и разбухание, испытываешь нечто вроде удивления перед непредвиденной стихией живой плоти: ты ее уминаешь, а она больше становится, лезет на тебя, словно уплотнение приводит в действие законы роста. Обычно мять, давить — процесс разрушительный, а тут зиждется новая плоть, из умаления происходит возрастание.

Кажется, подобное бывает еще только в винодельчестве: топчут виноград, а из жалких, раздавленных ягод поднимается бродящий сок, который вскоре станет молодым пенным вином.

Недаром через хлеб и вино причащаются к плоти Воскресшего — смертью поправшего смерть. Именно хлеб и вино через молотьбу и давилню растут как живые; в них через угнетение образуется прирост — как в богочеловеческом существе. Прочая пища элементарна и однозначна: рвешь плод, отрезаешь кусок — умерщвляешь живое на потребу своему животу. А в тесте

и вине умерщвленное, размолотое, раздавленное — новой жизнью живет, «преизбыточествующей». Сама материя являет свое материнство.

3. Грудь

И вот уже первые отцовские радости. Помогаю жене отцеживать молоко из груди — приток его ослабевает, и чтоб оно не иссякало и не застаивалось, нужно его больше тратить, тогда будет прибывать новое. У жены от этого занятия болят пальцы. Казалось бы, на свете нет ничего мягче, податливее, чем женская грудь, ведь она предназначена младенцу; это как бы краешек иного мира, вдвинутого в наш, несравненно более полного и обильного, округлостью своей напоминающего о совершенстве. Но что сосущему — в дар, то доящему — в труд.

Сжимать железо — и то, думаю, легче, потому что есть постоянная точка упора. А в груди она не доступна, переменчива, и вся сила пальцев уходит не в прямое давление, а в переминание и маету вокруг уступчиво-неподатливых желез: пальцы не отдают напряжения, а накапливают его в себе. «Перстами легкими, как сон» тут ничего не сделаешь: нужно перебирать складку за складкой, ища ту единственную, где в данный миг молоко залегает и откуда может брызнуть. И только надавишь, как выступившая складка тут же скрывается, в ином направлении складывается, и надо заново ее нащупать и выделить. Труднее, неподатливее ткани, чем эта, «пещеристо-волокнистая», и придумать невозможно: вся она в переливах, в скольжении — зыбь, обманчиво воспринимаемая как твердь.

Когда я вот так выжимаю молоко из груди, мне кажется, что под пальцами моими, как укрупненная и осязательно-наглядная модель, — вся сокровенная, сложнейшая структура мироздания. Неверно представлять ее ни квадратно-гнездовой, разграфленной на категориальные рубрики, ни концентрически-шаровой, восходя-

щий от периферии к абсолютному центру, ни твердой, как скала, ни мягкой, как воск, — все это упрощения и односторонности. А если на что и похожа она, то на среду железистую, секреторную, где содержимое таится в пещерцах, снабженных внутренними перемычками и протоками; и, нажав, можно вызвать его на поверхность, а можно глубже, в недра загнать, и нет ясности исхода.

Самая простая техника сводится к тому, чтобы сдавливать то продольно, то поперечно — сначала радиально, к соску гнать молоко, а потом перекачивать складки по окружности, или наоборот, т. е. действовать попеременно, из противоположностей добывая результат... Но все это приблизительно и грубовато — надеяться можно лишь на удачу. Вот попал на разбухшее тельце, брызнуло молоко — и тут же вся форма этого тельца изменилась: вытянулось оно, или загнулось, или глубже залегло, но прежним давлением из него уже ни капли не выдавишь. Это какие-то поразительные тельца, которые проводят жидкость по всем направлениям, — сплошные поры, зиянья; но в каждый миг открыта только одна протока, и то нажатие, каким ты открываешь ее и выпускаешь струйку, закрывает ее и прекращает струение.

Не весь ли мир таков — обилен смыслом, но являет его в данной вещи лишь на миг, чтобы потом продолжался труд перебирания и ощупывания однократно брызнувших и уже опустевших складок?

Мир — не гроздь, которую можно единым движением смять и бурным соком излить, но грудь, в которую постоянно, из неведомой глубины, притекает все новое молоко смысла. И мы — его отдойщики, и существования наши болят, как пальцы, мучимые выжиманьем и поиском все новых залегающих складок для отжима.

От обилия этих возможностей и единичности каждой — как не мучиться всем своим вопрошающим

существом! Вещь с вещью сближать, опорожнять от накопившегося смысла, от застоя и болезни, сливать в единый поток все крошечные, кропотливые усилия, тонко чувствовать все припухлости, все обильные молоком ложбины...

Таков труд мыслящих, состоящих как бы при секреции мира, при выделении питающего смысла из протоков его вещества.

(1979)

**Зов
будущего**

ПАРАДОКС УСКОРЕНИЯ

Этот текст был написан в период, когда новое партийное руководство СССР выступило с лозунгом *ускорения* общественно-экономического развития страны. Мне в этом слове послышался не столько политический, сколько физический и мистический оттенок.

* * *

«Что нового?» — этот вопрос, такой беглый и невнимательный, таит в себе возможность глубокого ответа, которою мы обычно пренебрегаем. Что нового во мне, в мире — это вообще кратчайшая формула того, о чем стоит думать и говорить. Это не значит — обсуждать новости. Новостей много, а новое — одно, предмет душевного бодрствования, ибо в нем — сжатый итог прошедших времен и образ времен грядущих. Новизна — обретение вещами все большей завершенности, вызревание времени, за которым должна последовать жатва. И поскольку сроки Конца не определены, новизна — это его ближайшая явь, к нам обращенная, требующая непрерывного внимания и духовного сосредоточения.

Нет ничего более таинственного, чем новизна. Как ясен и прост мир платоновских идей, вечных эйдосов!

Великий переворот, произведенный христианством на исходном рубеже нашей эры, сделал мир более таинственным, чем раньше, и придал существенность каждому мигу между настоящим и наступающим. Мы попали в «историю» — авантюрный сюжет, где с каждым мигом растет напряжение тайны и захватывающая неизвестность. Причем действие развивается по нарастающей. Вдумаемся: мы живем в «новую эру», в «новое время» новой эры, в «новейший период» нового времени новой эры. Да и новейшее внутри себя уже несколько раз обновилось, только в языке нет сверхпревосходных степеней.

Каждый год по насыщенности новизной едва ли не равен прежним столетиям. Это отмечалось уже и на заре новейшего времени, когда оно стало *ощутимо разгоняться*... Вот наблюдение Осипа Мандельштама: «Поставленный мною вопрос приобретает особенную остроту благодаря ускорению темпа исторического процесса. Правда, должно быть, преувеличение считать каждый год нынешней истории за век, но нечто вроде геометрической прогрессии, правильного и закономерного ускорения, замечается в бурной реализации накопленных и растущих потенциалов исторической силы, энергии. Благодаря изменению количества содержания событий, приходящихся на известный промежуток времени, заколебалось понятие единицы времени...» [1].

Если законы сюжетообразования примерно одинаковы во всех областях, то не означает ли такое убыстрение темпов истории, что она приближается к развязке? В единицу времени происходит все больше и больше событий, пока не произойдет Все...

Заметим, что убыстрение — процесс противоречивый, раздваивающийся на новизну и старину, которые возрастают в равной и взаимозависимой степени. Чем скорее происходит обновление культуры, тем стремительнее в ней и процесс устаревания. Скорость развития обгоняет самое себя и превращается в неподвижность, Статьи,

опубликованные два-три года назад, древнее, чем шумерские клинописные таблички, и покрыты более толстым слоем забвения. Почти любой роман или монография немедленно, в миг появления, становится памятником своей, только что прошедшей эпохи, напоминая те образцы, которые не так давно были замурованы в основание Трибьюн Тауер (Tribune Tower) в Чикаго и зарыты в пески аризонской пустыни с единственной целью — сохранить их для грядущих поколений. Идея прогресса оборачивается реальностью архива. Культура не может не стремиться к наивысшей производительности, к предельному ускорению — но это означает и скопление гигантских вещественных масс в запасниках, музеях, архивах, каталогах, превращение всего здания культуры в стремительно разрастающийся склеп, на верхнем этаже которого еще бурлит какая-то жизнь, а завтра и он опустится в область безмолвия и покоя.

Особенно это ощутимо на Западе: художественные направления и жизненные стили, прошумевшие несколько лет назад, отходят в сферу археологических интересов. И то новое, что приходит ему на смену, заранее обставляет себя атрибутами грядущей известности, укладывает свое содержание в папку, коллекцию, каталог, архив, энциклопедию. Отсюда совокупность приемов, которые можно охарактеризовать как *арх-арт*, искусство, пользующееся методами археологии и археографии и мимикрирующее под древние, омертвелые формы культуры. На живое отношение к современности почти не остается времени — только в преддверии будущего, на ближайших подступах к нему кипит жизнь, а настоящее — это уже замурованная ниша, которая когда-нибудь, возможно, заинтересует любопытного историка. Лишь на своей поверхностной пленке культура современна, а изнутри она музейна и архивна, оседает под тяжестью собственных отработанных слоев. XX век — снаружи, а внутри — Египет. Вечность камней под тончайшим, как пыль, налетом времени.

Отсюда — ничуть не умозрительная гипотеза дальнейшего развития этого процесса. Любой возникающий факт становится сразу же историей, консервируется в звуковых, визуальных, текстуальных образах, записывается на магнитофон, снимается на фотопленку, заносится в память компьютера. Точнее было бы сказать, что он рождается в форме истории, у него нет младенчества, он от рождения старец, наделенный памятью о своем прошлом. В конце концов, запечатление предшествует свершению, предписывает ему те формы, в которых оно должно быть зарегистрировано, представлено, отражено. История останавливает свой ход, потому что все становится историей. Поток времени может двигаться среди твердых, неподвижных берегов, но когда все вокруг становится временем, тогда течение прекращается — это уже мерно колышущийся океан вечности.

Благодаря системам видеозаписи и персональным компьютерам становится технически осуществимым превращение каждой индивидуальной жизни в архив, легко размещаемый в растущих емкостях электронной памяти. Картина Леонардо или симфония Моцарта, разговор по телефону и игра с ребенком, запах цветка или зрелище неба в предвечерний час — все это может быть записано на пачке перфокарт или цифровом диске, представлено в символической, закодированной форме. Реальность, состоящая из последовательности мгновений, представит их теперь в соположенности, одновременности, как совокупность информационных единиц, заложенных в память машины. Время уступит место выбору. С чего вы хотите начать день: с заката или восхода, с музыки эпохи Возрождения или с картин сюрреалистов? По мере углубления машинной памяти вся история — история всего — предстанет как на ладони, т. е. упразднится в своей историчности. Вокруг каждого человека воцарится вечность архива, в котором он по своему усмотрению волен перебирать папки. В этом музее современность по своему статусу неотличима от прошлого и пред-

ставляет такой же доступный предмет выбора — на какую кнопку нажать, какой открыть канал информации. Музееведы и археологи — пророки этого грядущего мира, который весь перейдет в модус прошедшего как записанный, отснятый, сбереженный.

Таков один из возможных вариантов «конца времени». Наша задача, однако, — не заниматься предсказаниями, а вникнуть в природу всемирно-исторического ускорения, которое захватывает в свой круговорот все новые страны и регионы. «Ускорение» — это не просто злободневное политическое понятие, это философская категория, связанная с самыми глобальными проблемами истории и эсхатологии (если понимать последнюю как учение о последних судьбах мира). Еще раз повторим: ход истории от эпохи к эпохе в целом убыстряется, достигая к концу XX века небывалой стремительности: за один год в политике, науке, культуре свершается столько событий, сколько в прежние времена не вмещало и столетие. Казалось бы, такое ускорение опровергает древнейшие религиозные и мифологические пророчества о том, что мир обретет «вечность и покой», что «времени больше не будет». Однако реальность ошеломляет нас парадоксом: по мере убыстрения всяческих изменений возрастает неизменное, вечностное содержание культуры. Устремляясь в будущее, культура стремительно превращается в свое собственное прошлое. Новое и старое, возрастая с равной скоростью, как бы замыкаются друг на друге, образуя внутри самого ускорения ситуацию покоя, приближаясь к нулевой отметке времени — царству вечного настоящего. Мир, достигая высших скоростей, замирает в полете. Если «покой есть главное в движении» (Лао-цзы), то чем больше движения, тем больше покоя.

Как показывает общая теория относительности, в системах, чья скорость приближается к световой, перестает течь время. Быть может, аналогичный закон применим и к историческому времени, по крайней мере на фазах

его максимального убыстрения. Тогда эсхатология с ее чаянием гвечного царствах — вовсе не отрицание и не прекращение истории, а возведение ее в высшую степень историчности, замирание-в-ускорении. Эсхатология — это переход истории на скорости, близкие к световым, это свечение самой реальности, развоцложение вещества в свет. История может преодолеваться только изнутри самой истории, как закономерность ее саморазвертывания, как раскрытие смысла вечности в каждом мгновении, как современность всех времен.

(1985)

1. *Мандельштам О.* О природе слова (1922) // *Мандельштам О.*: Собр. соч. в 3 т. Т. 2. Нью-Йорк: Международное Литературное Содружество, 1971. С. 241.

АРХЕТИП И КЕНОТИП

Как известно, «архетипами» К. Юнг назвал обобщенно-образные схемы, формирующие мир человеческих представлений и устойчивыми мотивами проходящие через всю историю культуры. Поскольку архетипы коренятся в коллективном бессознательном, они изначально заданы психической деятельности всякого индивида, проявляется ли она в сновидениях или созданиях искусства, в древних религиозных памятниках или современной коммерческой рекламе. Такие архетипы, как «невинное дитя», «гонимый пророк», «философский камень» и пр., повторяются во множестве произведений, истоки их — в первобытной мгле бессознательного.

Наряду с «архетипами» теоретики литературы и искусства часто пользуются понятием «типа», вкладывая в него представление о конкретно-исторических закономерностях, обобщенных в художественном произведении. В этом смысле «типическими» называют образы Чацкого, Онегина, Чичикова, Обломова, поскольку в них преломились наиболее характерные особенности эпохи, нации, определенного общественного слоя. Если в архетипическом проявляется самый нижний, доисторический, вневременной пласт «коллективной души», то в типическом запечатлен ход истории, представляющей

в своих социально обусловленных и конкретных по смыслу проявлениях.

Однако архетипическим и типическим не исчерпывается содержание культурных форм и художественных образов, взятых в их предельной обобщенности. Универсальность может быть не предзаданной априорно и не ограниченной исторически, но устремленной к последним смыслам истории, к сверхисторическому состоянию мира, в котором раскрываются и такие «схемы», «формулы», «образцы», которые не имеют аналогов в доисторическом бессознательном. По контрасту с архетипами эти духовные новообразования, пронизывающие всю культуру Нового времени и особенно XX века, можно было бы назвать *кенотипами*.

Термин «кенотип» образован от древнегреческих слов *kainos* — «новый» и *typos* — «образ», «отпечаток». «Кенотип» — это буквально «новообраз», обобщенно-образная схема мыследеятельности, не имеющая прецедентов в коллективном бессознательном и по своему символическому значению относимая к будущему. Если в архетипе общее предшествует конкретному, как изначально заданное, а в типе — сосуществует с ним, то в кенотипе общее — это конечная перспектива конкретного, которое вырастает из истории и перерастает ее, прикасаясь к границам вечного.

Все, что ни возникает, имеет свой сверхобраз в будущем, о чем-то пророчит или предостерегает, и эта кладовая сверхобразов гораздо богаче, чем ларец первообразов, в котором замкнуто бессознательное древности. Для того и дана человечеству открытость истории, чтобы в ней рождалось и проявлялось сверхисторическое содержание, вечность получала бы «прибавочную» стоимость и образ ее не просто сохранялся, а возрастал во времени.

Например, «волшебная гора» в одноименном романе Т. Манна — образ архетипический, связанный с комплексом древнейших представлений о месте обитания богов (Олимп, Герцельберг — гора, где Тангейзер провел

семь лет в плену у Венеры). Что касается туберкулезного санатория, размещенного на ее вершине, то это, скорее, кенотипический образ, в котором кристаллизуется исторически новая система понятий, развернутая Т. Манном в размышлениях о «новой, грядущей человечности, прошедшей через горнило глубочайшего познания болезни и смерти» [1]. «Славенький немец с влажным очажком», как называет Ганса Касторпа Клавдия Шоша, или рентгеновский снимок легких, который он запрашивает у нее вместо обычной фотографии, — все это не просто социально характерные детали, но и не «издревле заданные формулы» (как Т. Манн определил архетипы) — это кенотипические образы, через которые проходит новая культурная семантика, сформулированная Касторпом как «гениальный принцип болезни».

В своих эссе, посвященных Ницше и Достоевскому, Т. Манн подчеркивает исторический характер возникновения «болезни» как культурного феномена — и вместе с тем ее универсальный смысл, по-новому организующий духовную жизнь человечества. «...Именно его (Ницше. — М. Э.) болезнь стала источником тех возбуждающих импульсов, которые столь благотворно, а порой столь пагубно действовали на целую эпоху» [2]. Физиологическая конкретика, искусно подобранная в романе, — туберкулезный процесс как заболевание ткани, снабжающей организм воздухом, самой тонкой и «бестелесной» из всех субстанций, — обеспечивает непрерывный выход к художественной метафизике духа. Манновская кенотипика, рожденная конкретной культурно-исторической ситуацией: творчество «больных провидцев» Достоевского и Ницше; атмосфера утонченного разложения, ознаменовавшая «конец века»; «декаданс» в литературе и искусстве; опыт Первой мировой войны, — извлекает из этой ситуации все возможные смыслы, но не ограничивает их рамками эпохи, а, переплавляя в топик легочной болезни, придает им эсхатологическую окраску. Кенотипы «туберкулезного санатория» и «рентгеновской

пластинки», при всей своей очевидной универсальности, никак не запроектированы на исходных уровнях «коллективного бессознательного» и не имеют аналогов в древней мифологии. Кенотип — это познавательно-творческая структура, отражающая новую кристаллизацию общечеловеческого опыта, сложившаяся в конкретных исторических обстоятельствах, но к ним несводимая, выступающая как прообраз возможного или грядущего.

По-видимому, кенотипические образования можно обнаружить не только в сфере литературно-художественной, но и среди тех реалий современной техники, быта, культуры, значение которых выходит и за рамки собственной предметности, и за грань современности как таковой. Кенотипично метро — система подземных склепов, наполненных не могильным покоем, но суетой и движением миллионов живых людей. Кенотипичность того или иного жизненного явления обнаруживается в его мгновенно угадываемой символической емкости, в обилии метафор и аналогий, сопровождающих процесс его общественного осознания: например, рак часто осмысливается как болезнь социального организма, злокачественное упрощение и однородность его структур.

В одном и том же культурно значимом явлении могут одновременно выступать и архетипические, и кенотипические слои. Так, берег, разделяющий две стихии, море и сушу, глубоко архетипичен, о чем свидетельствуют и многочисленные литературные произведения. Но вот использование берега в качестве места для отдыха, оздоровления всеми подступающими сюда стихиями (солнца, воды, песка), одним словом, то же физическое место, взятое в ином метафизическом значении, как пляж, — это уже кенотип, рожденный нашим временем. Смысловая разница очевидна. «На берегу пустынных волн Стоял он, дум великих полн». «Моей души предел желанный! Как часто по брегам твоим Бродил я, тихий и туманный, Заветным умыслом томим». Безошибочная интуиция Пуш-

кина подсказывает: на берегу — место законодателя или мятежника. Именно на границе и рождается порыв к безграничному, «великая дума» и «заветный умысел», простирающийся за пределы доступного. На берегу стоят или по берегу ходят — тут видится фигура стража, берегущего границу стихий, или нарушителя, замыслившего ее преодоление. На пляже все подчинено горизонтали, здесь не стоят, а лежат, отдаваясь рассеянному покою, ленивому млению. Если берег ставит между стихиями всеразделяющее «или — или», то пляж — всесовмещающее «и... и». Граница бытия при этом превращается в бытие и быт самой границы, место отдыха и удовольствия, где все стихии играют вокруг человека, покорные, любящие. Не в это ли будущее устремляется человечество — с той же скоростью, с какой оно летом устремляется на пляжи, обретая в этих самых густонаселенных местах мира, где теснота прилегающих тел почти равняется площади самой обжитой суши, свой утраченный рай? Не это ли превращение всей земли в нескончаемый пляж, золотую песчаную россыпь, — предельная задача самообожествленного человечества? Кенотип пляжа исполнен своего грозного и предостерегающего значения, указывая на вырождение человеческой мечты о возвращенном рае, о месте вечного блаженства.

Согласно распространенному представлению об архетипах, все новое — это феноменальная оболочка «первосущностей», фонд которых остается от века неизменным. Однако сущность может быть так же нова, как и явление. Время не только варьирует изначально заданные архетипы, его задача более фундаментальна — творчество новых типов, причем не только таких, которые остаются обобщениями своей эпохи, но и таких, которые обретают сверхвременное значение. Кенотипичность — это возможность универсализации нового исторического опыта, перспектива, обращенная не к началу, а к концу времен, как их растущая смысловая наполненность и вместимость.

Соответственно, для обозначения этих открывающихся измерений культуры нужна новая, перспективная терминология, которая отсылала бы не назад, к доисторическим фазам и формам сознания, а вперед. Между тем в размышлениях о современной культуре постоянно всплывают термины «мифологема», «архетип», которые подменяют суть дела: та сверхисторическая направленность и универсальность, которые нарастают в современном сознании, — вовсе не архаического, предличного образца, и ретроспективная терминология здесь не годится.

Введение понятия «кенотип» в принципе не противоречит теории бессознательного, поскольку сам К. Юнг предполагал в нем возможность резких метаморфоз, предвосхищающих исторические сдвиги. Бессознательное, по Юнгу, способно к творчеству нового, исторически подвижно и продуктивно. Но тогда тем более важно выделить в нем консервативные, охранительные слои, относящиеся к области архетипов, и слои динамичные, созидательные, производящие все новые кенотипы. Предлагаемый термин и призван восполнить этот изъян — не теории, а ее словесной артикуляции.

(1983)

1. Манн Г. Собр. соч. Т. 9. М.: ГИХЛ, 1960. С. 171.
2. Там же. Т. 10. С. 352.

ЭПОХА УНИВЕРСАЛИЗМА

Последние десятилетия XX века, быть может, войдут в историю культуры как эпоха универсализма. Все художественные стили и направления, все философские школы уже исчерпали себя в первом и обособленном приближении к реальности. Отсюда попытки определить характер новой эпохи через такие приставки, как «пост-», «транс-»: постмодернизм, трансавангард, постструктурализм... Но очевидно, что такого рода определения выдают свою зависимость именно от того, через что они тщатся перешагнуть.

Суть же состоит в том, что авангард, модернизм, структурализм были последними по времени возникновения школами, вырабатывавшими некий обособленный художественный и философский язык, «иной» и «более истинный» по отношению к предыдущим.

Теперь ситуация изменилась. Никакой монолог, никакой метод уже не могут всерьез претендовать на полное овладение реальностью, на вытеснение других методов, им предшествовавших. Все языки и все коды, на которых когда-либо человечество общалось само с собой, все философские школы и художественные направления теперь становятся знаками культурного сверхязыка, своего рода клавишами, на которых разыгрываются новые

полифонические произведения человеческого духа. Никому не придет в голову утверждать, что одна клавиша рояля лучше («прогрессивнее», «истиннее») другой, — все они равно необходимы для того, чтобы могла звучать музыка.

В этом суть универсализма — уже не утопии, рисовавшейся Г. Гессе в романе «Игра в бисер», а реальности современных художественных и философских исканий. Подобно тому как алфавит не может состоять из одной буквы, так и алфавит культурного метаязыка включает все те языки, которые были развиты ранее, в рамках отдельных, исторически обусловленных, национально замкнутых школ, стилей, канонов, методов. Без этого восхождения на новый уровень всечеловеческого самосознания невозможно дальнейшее движение и внутри отдельных, профессионально разграниченных областей.

Поэтому современное искусство, литература, философия постоянно скрещивают разные жанры и методы, переводят с языка на язык, контаминируют образы в понятия из разных эпох и систем, обучаясь метаязыку, двигаясь в сторону его универсального применения. При этом нередко на стыках разных языков, в осознании их частичности, в преодолении их замкнутости возникают элементы иронии и пародии, без которых не обходится ни одно серьезное современное произведение [1]. Но было бы непоправимой ошибкой сводить этот побочный эффект к основному, считать пародийность непреступаемым горизонтом всего современного искусства, как это делают некоторые теоретики постмодернизма и трансавангарда на Западе. Смысл происходящего процесса — не осмеяние всех существующих монойзыков в их претенциозности и ограниченности, а преодоление этой ограниченности, выход на уровень метаязыка, т. е. универсалистского творчества.

Процесс этот совершается по историческим меркам очень быстро и, безусловно, вписывается в общую картину ускоренного движения человечества к некоей точке

«икс» или точке «омега». Известно, что человек, находящийся в ситуации смертельной опасности, порой испытывает мгновенное озарение: перед его мысленным взором проносятся все картины предыдущей жизни, развернутые до мельчайших деталей и вместе с тем взаимопронизанные, слитые воедино.

Нечто подобное происходит сейчас в масштабе всего человечества: на грани грозящего уничтожения вся история переживается заново, теперь уже в укороченных, смертельно сжатых пределах, куда спрессовываются десятки эпох и культур, сотни идей и стилей, чтобы озариться последним, всепроясняющим смыслом. Этот экстремальный миг, спроецированный на шкалу исторического времени, может занять несколько десятилетий, отведенных человечеству, чтобы произвести экзистенциальный расчет с жизнью. При этом сам Конец, столь мощно организующий сейчас на новом уровне наше самосознание, может и не наступить, предвосхищенный нашей внутренней работой, — как выдержанное испытание, а не заслуженное возмездие.

В предыдущие эпохи универсальное сознание, преодолевающее национальную, профессиональную, конфессиональную ограниченность, было уделом лишь отдельных, возвышенных представителей человеческого рода, их мечтой и утопией. Сейчас этот универсализм становится воздухом человечества, последним глотком земной жизни и духовной свободы.

По словам Даниила Андреева, автора трактата «Роза Мира» (1950—1958), «всемирность, перестав быть абстрактной идеей, сделалась всеобщей потребностью».

Только теперь, обзаведясь ядерным оружием, человечество вошло в возраст зрелости, стало полномочным нравственным субъектом, которому доверено право самому выбирать между жизнью и смертью. Раньше оно не могло истребить себя — и по-детски воспринимало жизнь как дар, который нельзя отклонить. Теперь это возможно технически, и жизнь впервые ставится под

вопрос, на который должен быть дан соразмерный и обязывающий ответ. Если жизнь и сохранится, то получит новую духовную перспективу, как выбранная самим человечеством и вобравшая ту полноту смысла, какую заключает в себе сознательный отказ от смерти. Не исключено, что такое состояние мучительной неопределенности — с оружием, но без войны — продлится достаточно долго, чтобы человечество привыкло к нему, научилось крепко держать жизнь в собственных руках и, пройдя искус самоубийства, созрело бы до свободного и сознательного творчества жизни.

Человечеству придется выработать новую этику и метафизику, которая позволила бы ему спастись от себя самого. Если оно выживет, то только благодаря собственной воле и разуму, а не превосходящим и опекающим силам природы; только благодаря силе своей культуры, а не слабости своей техники.

С того момента, как человечество обретает способность самоуничтожения, начинается новая эпоха истории — эпоха универсализма.

Живет каждый по-своему, но гибель — одна на всех, значит, вместе и обязаны выжить. Катастрофа неотступно маячит впереди — как фактор, работающий на воспитание и объединение человечества. Уже нельзя сбросить противника в пропасть, не рухнув за ним вслед, — так прочно, как цепи, сковали нас узы всечеловеческого братства. Уже нельзя применять насилие, не подвергаясь его разрушительным последствиям. Универсализм этики: «какою мерой мерите, такую отмерено будет вам» — становится политическим императивом. Итак, универсализм — это полнота общения человечества с самим собой, — человечества, осознавшего себя единым и, быть может, единственным во Вселенной творцом культуры. Приобретя власть над собственной жизнью, ту свободу, которой раньше распоряжался лишь отдельный взрослый индивид, человечество становится человеком, впервые как целое очеловечивается — оказы-

вается автокоммуникатором, т. е. непосредственно обращается к самому себе — на всех языках, которые когда-либо выработали эпохи и народы, искусства и ремесла, науки и конфессии. Универсализм — это не смешение или интеллектуальное комбинирование разных языков, не культурное эсперанто — это мгновенное озарение, раскрывающее в глубинах человечества его целостное, неделимое «я».

(1984)

1. «Ирония, метаречевая игра, пересказ в квадрате» — определение постмодернизма, данное итальянским семиотиком и романистом У. Эко (Послесловие к роману «Имя розы». В кн.: Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 228).

ЭКОЛОГИЯ МЫШЛЕНИЯ

В наше время часто говорят об «экологическом подходе», «экологическом мышлении», принципы которого распространяются на все новые предметные области — уже не только природу, но и общество, культуру. Однако культура — это не одни лишь законченные произведения, памятники старины, хранить которые мы, безусловно, обязаны. Существует еще культура мыслительной деятельности, интеллектуального творчества. Быть может, пришла пора распространить принципы «экологического мышления» на сферу самого мышления? Ведь та среда обитания, частью которой мы являемся, — не только жизненная, но и мыслительная среда. Между тем *ноосфера* (область разума) загрязнена отходами интеллектуального производства, идеологической деятельности не менее, чем биосфера — отходами технических производств. Что же это такое — экология мышления?

Экологический подход во всем противоположен инструментальному, извлекающему пользу из данного предмета ценой его разрушения во имя каких-то внешних целей. Долгое время природа воспринималась как средство развития промышленности, обогащения общества, самовозвышения человека; между тем сами эти цели, как теперь мы ясно видим, вписаны в целое природы и недо-

стижимы за счет ее обеднения. Точно так же интеллектуальные процессы мы привыкли оценивать по принципу их целенаправленности и результативности: а что отсюда следует? к какому выводу мы пришли? что делать дальше? Мышление представлялось не самооценным, а служебным видом деятельности, который обязательно пристраивался к чему-то внешнеполезному. Отсюда и привычка делать «выводы», «заклЮчения», «обобщения», извлеченные из самого движения мысли, как ее конечный продукт. Внутри самих мыслительных систем господствовал принцип *единоначалия*: все многообразие действительности выводилось из одного постулата, из первенства «идеи» или «материи», «опыта» или «рассудка», «воли» или «знания», «индивидуума» или «коллектива»... При этом одно объявлялось главным, а другое — второстепенным, обесмысливалось, опустошалось, переходило на роль «подпорки» или «надстройки», лишаясь самостоятельного места и значения в мироздании. Мысли использовались инструментально, становились «идеями» — орудиями подчинения и господства. Быть может, XX век войдет в историю как «век идей», ибо все прочие сферы жизни подчинялись их неумолимой логике, опутывались причинно-следственными связями, стальными цепями посылок и заключений. Идей — и люди, ставшие их орудиями, — несут ответственность за самые страшные трагедии XX века — мировые и гражданские войны, лагеря смерти, ядерные взрывы, экологические катастрофы, политический террор: одна сторона бытия должна подчиниться другой либо подпасть под уничтожение.

Но постепенно, к концу века, власть «идей» сходит на нет. Человечество убеждается в том, что есть ценности, более важные для его сохранения и развития: любовь, жизнь, природа, способность очаровываться всем единичным, неповторимым, своеобразным. Образуется новая духовная среда, сфера мудрости и любви, понимания и согласия между всеми существами, живущими на

Земле, сфера *белой духовности*, сочетающей все цвета спектра в своей лучащейся чистоте (Софиосфера).

«Идеи» должны вернуться в среду естественного мышления, раствориться в ее органике. И здесь опять хочется указать на ценность того типа мышления, которое мы назвали «эссеистическим», — оно является идеологически «безотходным», поскольку не преследует цели вне себя. Есть мышление, подобное ходьбе или рывку, осуществляющее двигательный или хватательный рефлекс, обязательно к чему-то направленное, чего-то достигающее. Оно как бы упорно «идет» к выводу, результату как к своей конечной цели. Но «цель» — это всего-навсего вырожденное целое, из которого выделилась одна часть, подчинив себе все остальные. Эссеистическое мышление не нацелено, не целенаправленно, потому что оно целостно. Его можно сравнить не с рывком, а с дыханием: мысль выдыхает «я» в мир и вдыхает мир в «я». Одно раскрывается в другом, а не выводится из другого, как требует причинно-следственная связь. Каждое явление выступает как самоценное, самозначимое и вместе с тем — как образ других явлений, между ними устанавливается не господство-подчиненность, а соответствие, взаимопричастность. Эссе показывает, как вещь пребывает в мире и как мир пребывает в вещи. В самом названии «эссе» запечатлено это свойство обратимости, двунаправленности, присущее дыханию, — это слово-перевертыш, одинаково читаемое вперед и назад. Стремление что-то доказать или опровергнуть чуждо эссеистическому мышлению, воспринимаясь как тенденциозность, интеллектуальное своекорыстие: мысль эксплуатируется ради какой-то «идеи», из нее извлекается «прибавочная стоимость» в виде жесткого приоритета одной части действительности над другой. Эссе, как и дыхание, не может быть однонаправленным: если оно застрянет на одном только вдохе или выдохе, «ура!» или «долой!», наступит смерть. Лао-цзы сказал, что «правдивые слова похожи на свою противоположность», а Х. Л. Борхес

заметил, что всякая значительная книга содержит в себе «антикнигу». Это не в последнюю очередь относится к эссе, которое развивает мысль в самых неожиданных и противоположных направлениях, покрывая все поле открывающихся возможностей.

Итак, пришла пора осознать, что инструментальное отношение к мысли, так же как и к природе, грозит саморазрушением человеку как мыслящему существу, homo sapiens. *Экология мышления* — это новая дисциплина разума, возникающая в зрелый период его развития, когда разум уже не может довольствоваться прикладной функцией жизнеустройства, но обнаруживает себя как самостоятельную и целостную реальность. Цель этой реальности — не в чем ином, как в ней самой. Еще недавно это прозвучало бы кощунственно, если бы не горькие уроки, преподанные нам «прикладным» использованием природы. Для чего этот лес, эта река, эта травинка? Да для того же, для чего и человек, — само для себя. Вот и мышление открывается нам как самоценная потребность и чистая радость человеческого ума, прирожденная ему дыхательная способность. На этот счет замечательно сказано у Марка Аврелия: «Пора не только согласовать свое дыхание с окружающим воздухом, но и мысли со всеобъемлющим разумом. Ибо разумная сила так же разлита и распространена повсюду для того, кто способен вбирать ее в себя, как сила воздуха для способного к дыханию» [1].

И кому, как не нам, претерпевшим умопомрачающую власть превращенных, «завербованных» форм сознания, быть первопроходцами-экологами ноосферы, хранителями ее чистоты!

(1982)

1. Антология мировой философии в 4 т. Т. I. Ч. 1. С. 523.

РОЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ИЗ ЦИВИЛИЗАЦИИ

1.

Вопрос о культуре и цивилизации, казалось бы, давно устаревший, вновь ставится в повестку дня. Само переломное, порубежное состояние нашей сегодняшней культуры наводит на мысль, что речь идет не просто о смене фаз внутрикультурного развития, но о чем-то гораздо большем — быть может, о рождении культуры нового типа из цивилизации, которая пришла на смену предшествующему, дореволюционному типу культуры и господствовала на протяжении последних десятилетий. Поэтому есть смысл напомнить о различии этих двух глобальных понятий, об их исторических соотношениях.

По Шпенглеру, цивилизация — это закат и сумерки культуры, когда на место живых и органических форм духовной деятельности приходят механические, массово-уравнительные, государственно-технократические. «Цивилизация есть совокупность крайне внешних искусственных состояний, к которым способны люди, достигшие последних стадий развития. Цивилизация есть завершение. Она следует за культурой, как ставшее за становлением, как смерть за жизнью, как окоченение за развитием... Она неотвратимый конец; к ней приходят с глубокой внутренней необходимостью все культуры» [1].

Однако возможен, а в нашей ситуации особенно значим, и обратный вектор развития. Во всяком случае, русская и американская история демонстрирует нам, что культура может рождаться из цивилизации. Скажем, в США XIX века существовала мощная буржуазно-демократическая цивилизация, достигшая технических и экономических высот, но почти нищая по своей культуре, ввозившая все лучшее, за немногими исключениями, из Европы. Появление же американской культуры как самобытного, духовно укорененного национального организма, способного оказывать мировое влияние, — это уже факт XX века, определившийся после Первой мировой войны. То же самое в России. Наш XVIII век — господство цивилизации, образованной реформаторской деятельностью Петра I и воздействием западноевропейских образцов: каменный фундамент придавил аморфную почву. Лишь столетие спустя, примерно в 20-е годы XIX века, эта цивилизация, постепенно сродняясь с национальной почвой, перерастает в самобытную, духовно выстраданную русскую культуру Нового времени. Не в этом ли смысл известного замечания Герцена: на реформы Петра Россия сто лет спустя ответила ослепительным явлением Пушкина? Культура в таком контексте — это ответ народа на вызов чуждой ему цивилизации: ее освоение.

По-видимому, Шпенглер был прав в своем анализе органических культур (индийской, китайской, западноевропейской и пр.), возникающих на собственной этнической основе и затем по мере дряхления вырождающихся в цивилизацию. Обратный процесс свойствен регионам, подпадающим под сильнейшее влияние чуждых культур, которые на их почве, овнешняясь и застывая, дают начало цивилизациям. Там, где цивилизация привносится извне, где она является заимствованной, «дочерней», как в Америке или России XVIII века, — там она предшествует культуре, перерастает в нее по мере своего созревания и угасания.

Для таких народов, начинающих очередной цикл своего развития с состояния цивилизации, с примата общественных и политических интересов, государственных и гражданских идей, культура — это вечерение мира, образование в его сумерках множества тайных, интимных, духовных миров. Пройден цивилизованный день с его «народным шумом и слехом» (О. Мандельштам) — лучи начинают рассеиваться, сложно преломляться, окрашиваясь в многообразные, фантастические тона; и вот это цветение закатных красок, сменивших ясный и скучноватый день, и образует богатство культуры. Все земное уже взято, все историческое достигнуто — и тогда, приближаясь к тайне своего конца, цивилизация, окутанная сумерками и приобретающая потустороннее зрение, превращается в культуру. «Сова Минервы вылетает в сумерки», — любил повторять Гегель.

Когда исчерпывается историческая идея, питавшая цивилизацию, — начинается расцвет метафизических идей. Когда цивилизация переживает свой собственный изначальный проект, переступает срок, отпущенный для его исполнения, — она живет уже после собственного конца, в своем загробном инобытии, которое и есть — культура. Культура — это цивилизация, осознавшая собственную конечность, вступившая в эпоху угасания, в ходе которого прорезывается ночное зрение — видение потустороннего, заостряется метафизическая чувствительность к последним вопросам. На смену политике как господствующей сфере цивилизаторской деятельности приходит религия, философия, искусство. Так, «вечерение» петровской цивилизации на протяжении столетия: от Николая I до Николая II, от Пушкина до Блока и Хлебникова — дало удивительный феномен русской классической культуры, творческая интуиция которой обострялась чувством нарастающего кризиса общественных отношений. Культура — это сумерки цивилизации, это фермент брожения, проникший в дистиллированную жидкость, это превращение воды в вино — чудо преображения.

Важнейший момент в переходе от цивилизации к культуре — это внутреннее раздвоение, способность увидеть себя со стороны. Русская цивилизация XVIII века была, за редчайшими исключениями (Радищев, отчасти Новиков), монолитной, лишенной органического «порока» — саморефлексии. Лишь в 20-е годы XIX века господствующий класс раскалывается надвое, порождая политическую оппозицию — в виде декабризма и психологию аутистичности — в виде «лишних людей». Именно в результате этого самораскола в дворянстве, трещины в социальном фундаменте цивилизации, и родилась замечательная русская культура XIX века.

Итак, культура — это цивилизация, осознавшая свой конец, впусившая в себя собственную гибель — в виде политической оппозиции, или экономического кризиса, или экологической катастрофы, или культурного метаязыка (использующего язык данной цивилизации как средство ее самоанализа и самокритики). Чувство боли и гибели, работающее изнутри цивилизации, — это и есть ее способность становиться культурой... И не нужно нам скрывать от себя, искусственно притуплять эту боль, противиться ходу превращений. Цивилизация должна умереть, чтобы из оболочки этой металлически-монотонной, прожорливой гусеницы, впавшей в состояние спячки, застоя, окукливания, вдруг выпорхнула ее бессмертная душа, ночная бабочка — культура...

2.

Как назвать ту культуру, которая сейчас только нарождается? Имя — это и предпосылка понимания, и его итог. Я бы опять воспользовался уроком Шпенглера, в данном случае терминологическим. Шпенглер назвал очередную по счету, девятую культуру, которая должна прийти после западноевропейской, — «русско-сибирской». Как ни странно и гротескно может прозвучать это наименование, оно представляется мне глубоко осмысленным.

Дело в том, что необходимо различать эту культуру, которая образуется сейчас на основе послеоктябрьской цивилизации, от того, что по традиции именуется «советской культурой». Горький, Маяковский, Н. Островский — это все явления цивилизации, как в свое время были ими Ломоносов, Сумароков и Фонвизин, в отличие, например, от Пушкина, Достоевского и Чехова — представителей культуры. Да и такие достижения советской «культуры», как, например, Большой театр или ансамбль Игоря Моисеева, скорее относятся к области цивилизации, демонстрируя в высшей степени цивилизованное умение работать в той или иной форме искусства. Художественные формы застывают в цивилизации, как насекомые в янтаре, бережно хранятся и репродуцируются, порой даже совершенствуются, не будучи порождением живого духа культуры. Ломоносов — гениальный поэт, как и Маяковский, но они — не от себя, они — глашатаи цивилизации, канонизаторы ее художественного этикета, «заводы» по выделке од, гимнов, маршей. Цивилизация воссоздает прежние формы культуры: героический эпос, лирическую песню, оперу, балет, народную пляску, вкладывая в них нормативное содержание, напяливая на них чиновный мундир, как на верных слуг отечества.

Может быть, культуру, которая сейчас нарождается, следовало бы назвать просто «русской»? Но это значило бы скинуть со счетов семьдесят лет советской цивилизации, изменившей химический состав самой национальной почвы, на которой возникает новая культура. Конечно, и в нынешней ситуации продолжают действовать представители советской цивилизации (от Г. Маркова до Т. Хренникова) и наследники традиционной русской культуры (В. Белов, В. Распутин). Однако своеобразие новой культуры как раз и проявится тогда, когда она найдет способ отграничивать себя и от русской дореволюционной культуры и от послереволюционной советской цивилизации, определит свое место между этими мощными знаковыми системами как границами своей специфики.

Как же назвать эту загадочную культуру, которая рождается из советской цивилизации, как ее отрицание и «снятие»? Вот здесь шпенглеровское наименование «русско-сибирской» культуры, даже в своей причудливости, представляется очень удачным. В устах немецкого мыслителя это географический термин, для нас же — метафизическое понятие, оправданное всем прожитым историческим опытом. Шпенглер угадал: Сибирь вошла в пространство русской культуры именно на протяжении последних 70 лет как гигантская, раздвинувшая ее пустота, как географический и спиритуальный вакуум, сосущее присутствие которого мы постоянно ощущаем.

После Октября Россия особенно глубоко сроднилась с Сибирью, вобрала колоссальный размах ее трудовых лагерей и ударныхстроек, от Колымы до БАМа и Братской ГЭС. Сибирь фактически стала судьбой многих крупнейших деятелей русской культуры — но даже в качестве возможной судьбы она обозначила общий для всех горизонт подсознательного страха и томления, тот метафизический загон, куда вытеснялось подсознание растущей цивилизации, ее спутанные сны о гибели и всемогуществе. Ссылка — это ведь не только географическое перемещение, это психическое вытеснение, уход в бессознательное. И вот, по мере укрепления наружной советской цивилизации, Сибирь стремительно разрасталась, предвещая тот провал в ту дыру, через которую мы однажды, как в страшном сне, на глазах всего мира полетим «вверх тормашками», пользуясь выражением Достоевского (исконнейшего по культурной крови нашего «сибиряка»).

Итак, понятием «Сибирь» можно обозначить все то содержание русской души и судьбы, которое колоссальным давлением цивилизации было вытеснено в подсознание и на Восток — и теперь предстает как задача нарождающейся культуры, как ее духовная бездна, жаждущая творческого освоения и прояснения. Новые писатели и художники: Илья Кабаков, Дмитрий Пригов, Юрий Мамлеев, Евгений Попов, Иван Жданов, Андрей Монастырский,

Владимир Сорокин — работают каждый со своей сибирью. Россия вместе с Сибирью — это нечто гораздо большее, чем просто Россия, это лицевая сторона вместе с изнанкой, это «вещь-для-нас» вместе с «вещью-в-себе». Сибирь — это второе, вытесненное «я» России, ее дремучий, демонический двойник. Сибирь — это Восток, лежащий в глубине русской души, как тьма, еще только ждущая своего просветления, — не тот культурно оформленный Восток, уже известный Западу (Индия, Китай, Япония...), а Восток, еще неизвестный даже самому себе, образующий минус-культуру на фоне всех известных культур. Внутри нас находится другой Восток, как горизонт дальнейших интеллектуальных исканий, как Россия в поисках своего иного «я», своей Сибири. Ведь Сибирь — это пространство, еще не имеющее своего времени, своей точки вхождения в историю, место без жизни и без людей или люди без места жизни, чистая и грозная потенциальность или катастрофический обрыв в российской судьбе.

Российские страхи издавна прирастали Сибирью. А как будет дальше? Могущество ли России прирастать будет Сибирью, или Сибирь — это ее грядущее ничто? Кто кому снится? Что чем станет? Это и предстоит выяснить нарождающейся русско-сибирской культуре, которая вступит в диалог со своим «ничто», взглянет на себя глазами невоплотившейся Азии. Мы входим в будущее с Россией в груди и с Сибирью в лопатках — это любовь, которая влечет, и страх, который гонит, и вместе они творят новое.

Цивилизация вытесняет свое «ничто», культура объемлет его и осваивает, как основу творческой пустоты и свободы. У нас это «ничто», эта метафизическая воронка культуры наружно явлена как Сибирь — но осваивать ее придется внутренне. Неважно, живем ли мы в Сибири, — она все равно живет в нас.

(1986—87)

1. Шпенглер О. Причинность и судьба // Шпенглер О. Закат Европы. Т. I. Ч. 1. Пг. 1923. С. 33—34.

БЕДНАЯ РЕЛИГИЯ

До недавнего времени казалось, что так называемое «религиозное возрождение» в России протекает исключительно в формах возврата к традиционным религиям, к заветам предков. Блудный сын возвращается под отчий кров. Все это хорошо известно и многократно описано. Казалось, что «возвращенцы» отличаются от прежних прихожан не существом веры, а только степенью осознанности, вовлеченности, энтузиазма, характерного для неофитов, — так сказать, психологически, но не догматически, не ритуально... И действительно, требовались огромные усилия только для того, чтобы вернуться, преодолеть инерцию последних атеистических десятилетий.

Но процесс возрождения не может остановиться на этой точке, он идет дальше, в сферу религиозного творчества. Разумеется, само по себе восстановление еще долго и плодотворно будет продолжаться, но уже не в нем болевая и проблемная точка постатеистической современности. На смену традиционализму, точнее, как его развитие, выдвигается религиозный авангард (лишь отчасти соответствующий тому, что на Западе называют «радикальной теологией»).

Вообще говоря, всякое возрождение (в том числе и европейское Возрождение XIV—XVI веков) приводит

совсем не к тому, что оно возрождает. То, что воспринималось на первых порах как возрождение античности, оказалось совершенно новой, неведомой европейской цивилизацией. Так и в России: чем дальше разворачивается религиозное возрождение, тем более оно обнаруживает принципиально новые, творческие черты. Разумеется, не под сенью храма, где все остается прежним, как «оплот традиции» — но в жизни, в мышлении. Создается новая грандиозная вера, имеющая своей почвой и предпосылкой уникальное явление мировой истории — массовый атеизм.

Представьте себе молодого человека из типичной советской семьи, на протяжении трех-четырёх поколений начисто отрезанной от каких-либо религиозных традиций. И вот теперь, слыша в своей душе некий призыв свыше, голос Божий, этот молодой человек никак не может определить, куда же ему идти, под крышей какого храма укрыться. Все исторические религии ему равно далеки, а голос раздаётся все ближе и ближе. Молодой человек идет в православный храм — и сталкивается со вполне определенной системой догм и обрядов, которая кажется ему слишком тесной для этого вселенского чувства. Он идет в католический храм, в синагогу, идет к баптистам — и всюду видит исторически сложившиеся формы богопочитания, тогда как ему хочется знать Бога целым и неделимым. Человек ищет веры — а находит вокруг одни только вероисповедания.

Вот в этом разрыве между верой и вероисповеданиями и возникает бедная религия, не имеющая ни устава, ни книг, ни обрядов. Именно безверие советских лет сформировало такой тип современного человека, про которого нельзя определенно сказать ни «православный», ни «иудей», ни «мусульманин» — но просто «верующий». В западных странах это понятие почти не употребляется как лишенное смысла. Верующий во что? Какой деноминации? Но на родине массового атеизма все верующие были уравнианы по отношению к господ-

ствующему неверию — и вот вера, теснимая со всех сторон, вдруг действительно стала наполняться каким-то положительным содержанием. Просто вера. Просто в Бога.

«Смерть Бога», провозглашенная Ницше, — все еще последнее слово в радикальной западной теологии, которая мужественно учит человека жить в отсутствие Бога, в секулярном мире, как взрослый человек живет после смерти родителей, без их надзора, все-таки соблюдая внушенный ими порядок и дисциплину. Если протестантская теология «смерти Бога» (Томас Олтайзер, Вильям Хамилтон и их предшественник Дитрих Бонхоффер [1]) отражает крайнюю степень обмирщения, секуляризации веры, то бедная религия уже перешагивает этот предел, не завершает прежний, а начинает новый круг, новый цикл религиозной истории. Бог уже умер — и теперь воскресает, причем именно в той стране, которая первой в Новое время распяла его.

Новая теология, уже не протестантская, а постатеистическая, есть теология воскресения, т. е. новой жизни Бога, за пределом его церковно-исторического тела. Теология воскресения не есть то же самое, что традиционная теология жизни Бога (в исторической церкви) и не то же самое, что радикальная теология смерти Бога (в атеистическом мире). Нулевой, или, если хотите, минусовой градус — безверие, безбожие — пройден, и начинается то возрастание веры, которое не возвращается к доатеистической стадии, а вбирает ее, представляет собой теистическое осмысление и преодоление самого атеизма. Через атеизм апофатическая теология отрицает себя как теологию, чтобы на следующей ступени, бедной религии, утвердить себя как верующий апофатизм уже по ту сторону всех атеистических отрицаний.

Бедная религия (название таково, потому что ее и в самом деле можно пожалеть: «бедная», «несчастливая») начинает с нуля и как бы не имеет традиций. Ее «боГ» — грядущий, второго или, скорее, последнего пришествия,

который Окончательным судом идет судить мир (атеистическое написание с маленькой буквы сохраняется, но в прописную вырастает последняя буква, не «альфа», но «омега» исторического процесса). Она относится к традиционным религиям, примерно как авангард — к реализму: религиозное значение придается самому кризису реальности, уходящей за черту мыслимого и наблюдаемого. «Тогда открылись у них глаза, и они узнали Его. Но Он стал невидим для них» (Лука, 24:31) — таково явление воскресшего Христа апостолам. Традиционные знаки, атрибуты, утварь веры сохраняют значение как преемственность с бывшими откровениями и обетованиями, но центр религиозного чувства перемещается на грань настоящего и будущего, в зиянье разрыва между настоящим и будущим.

Воскресший Христос становится невидимым именно в момент его узнавания апостолами. Теология воскресения — это не теология наглядного присутствия Бога и не атеология его отсутствия, но парадоксальная теология такого Откровения, в котором все, что открывается, одновременно и скрывается. Это предсказано уже в пророчестве Исайи о будущем Мессии: «...Нет в нем ни вида, ни величия; и мы видели Его, и не было в нем вида, который привлекал бы нас к Нему... и мы отвращали от Него лицо свое» (Исайя, 53:2—3). С самого начала атеистическая стадия — «мы отвращали от Него лицо свое» — вписана в наше восприятие Мессии. Постатейзм понимает это исчезновение Бога как знак его подлинности, а не свидетельство его отсутствия — как кризис изобразительности и реалистического заблуждения в теологии. Атеизм prepares путь бедной религии, которая обращается к бедности божественных проявлений, к отсутствию «вида и величия».

Бедная же эта вера потому, что почти ничего не имеет в этом мире: ни храма, ни обряда, ни установленных правил, одно только отношение к Богу здесь и сейчас. Не как лес или сад разрастается она — с диким могуще-

ством или ухоженным изяществом — но жалко и криво, словно трава, ломающая асфальт. И однако что сравнится с этой силой прорастания одиноких травинок? Можно сказать, что в «почти» — вся сила и слабость этой веры. Она почти ни в чем конкретном себя не выражает, но она чуть-чуть присутствует во всем, как некое смысловое натяжение в нашей расслабленной, бесславной жизни. Ибо само по себе все настолько лишено смысла: практического, экономического, эстетического, этического и т. д., что только этот едва брезжащий религиозный смысл может как-то оправдать самые элементарные житейские поступки. Дух становится необходим, как дыхание. Категории таинства: причастия, исповеди — обретают житейскую насущность.

В 1921 году Мандельштам написал, что в советское время все становятся христианами: скудость материальной жизни такова, что остается жить духом святым, и простая домашняя трапеза превращается во вкушение святых даров. «Культура стала церковью... Светская жизнь нас больше не касается, у нас не еда, а трапеза, не комната, а келья, не одежда, а одеяние... Яблоки, хлеб, картофель — отныне утоляют не только физический, но и духовный голод» [2]. Это верно и глубоко, но дело не только в материальной скудости, а и в смысловом дефиците. Каждая вещь советского обихода истерта и обеднена до такой прозрачности, что сквозит нездешним. Оттого вере не приходится обособляться от жизни, что жизнь потеряла свою самодостаточную культурную весомость, осмысленность, богатство, красоту. Просто *жить* — уже означает *верить*. Такую веру нельзя искоренить, ибо ее храм в каждом доме, и ее могут исповедовать как те, что посещают храмы прежних вер, так и те, кто сразу пришел к единоверию. Тут протестантская идея как бы уже перешагнула собственный предел, это не протест против церковной веры, а основание веры в средоточии мирского. Как ни парадоксально, но именно в царстве постатеизма начинают сбываться религиозные чаяния начала

века — о слиянии жизни и веры (Розанов, Мережковский, Бердяев и др.). Вера должна была насильственно упраздниться, жизнь — обеднеть, омертветь, чтобы наметился путь их слияния. Ибо в гордыне своей жизнь отрекается от веры, а вера ломает и сокрушает жизнь.

У Тютчева есть стихотворение «Я лютеран люблю богослуженье...» (1834) — о вере, перешагивающей порог опустевшего, голого лютеранского храма.

...Еще она не перешла порогу,
Еще за ней не затворилась дверь...
Но час настал, пробил... Молитесь Богу,
В последний раз вы молитесь теперь.

И вот перешагнула — и началось ее внехрамовое служение, не дополнительное к храмовому, а именно укорененное в миру, в каждодневной потребности соотносить жизнь с абсолютным смыслом. В этике это дает свои ответвления в виде таких категорий, как «ближнечувствие» и «ближнемыслие», т. е. каждый человек освящает прежде всего действительность, непосредственно его окружающую, постепенно расширяя ее. Храмовое пространство не является изначально общим для всех людей, но растет из той точки, в которой каждый пребывает в кругу близких, достигая общности лишь в своем пределе, где храмом становится целый мир. Единичность выступает в форме близости человека к человеку: освящаются прежде всего отношения к самым близким, родным, семейным.

Быть может, главная идея бедной религии состоит в том, что теология должна заниматься единичным, это есть ее специфический предмет. Именно в своей единичности каждая личность и каждая вещь обретают подобие Единому Богу, поэтому теология — это наука о единичном, уникальном, неповторимом, как оно проявляется во всех вещах. Ощущается пантеистическая тенденция, но с учетом и отвержением тех моментов, которые ведут

пантеизм к атеизму, всебожие — к безбожию: если Бог во всем, значит, ни в чем. Поэтому пантеизм подвергается критике: Бог не во всем, а в каждом, в кажлости всех вещей, в том, что отличает одну от другой, не в протяженности, а в прерывности и т. д. По мере того, как мы выделяем вещь среди других и, используя структурные подходы, вычленим отличительные признаки, постигнем единичность вещи во Вселенной, — раскрывается самое глубокое, сакральное ее измерение, замысел о ней Бога. Каждая вещь единична лишь потому, что единствен сам Бог, и богоподобна (теоморфна) она именно в аспекте своей единичности. (Иначе, без Бога-Единицы, задающего единичность каждому, остается только мир субстанций, масс, количеств). Соответствующее направление именуется «теоморфизмом», в противоположность антропоморфизму; суть теологии в том, чтобы, не говоря ни слова о Боге, говорить о всем бесконечном многообразии вещей и явлений в модусе их единственности, а значит, Богоподобия.

У каждой религии, направления, секты — свои откровения, основатели, особое историческое время, национальное место... Но последнее откровение может быть только одним и общим для всего мира, иначе оно не было бы последним. Как Бог-Творец един перед лицом одного человека Адама, так едино человечество перед лицом Бога, завершающего мировой процесс. Точные сроки конца неизвестны, но достоверно, что с каждым часом исторического существования мир становится ближе к концу, чем к началу, и это выражается в усилении объединительных моментов веры. Начала у всех религиозных традиций — разные, а конец может быть только общий, и отсюда — прогрессирующая единоверческая тенденция. Если Бог един, то и вера должна быть едина. Наличие многих вер в единого Бога — это еще непреодоленная стадия многобожия, когда единство достигнуто, так сказать, в предмете, но не в способе веры. Многоверие было естественно лишь в условиях многобожия, единоебожие

же требует единоверия, и к нему ведет эсхатологический процесс, сводящий религиозные традиции, по-разному начатые, в единстве конца.

Надо сказать, что объединение вер, особенно под эгидой разума, провозглашалось и раньше (например, в XVIII веке у Г. Э. Лессинга), но лишь на определенной почве, а именно атеистической, такое объединение становится живым чувством и потребностью. Ибо атеизм, отрицая в равной степени все веры, тем самым наглядно обнаруживает то, что их объединяет. В своей позитивности веры не могли соединиться, обремененные твердыми историческими, национальными, семейными традициями. Люди воспитывались в той или иной вере, они приобщались к религии в ее определенной национально-исторической форме. Когда же произошел разрыв с традициями, обнаружилась некая единая, невероисповедная, сверхисторическая форма самой веры. Бедная религия и есть именно общий знаменатель всех вер, их общая форма, ставшая содержанием постатеистической веры. Атеистический разрыв с религиозными традициями ведет к постатеистическому их объединению.

Во всех других исторических условиях это был бы искусственный экстракт, вымученная, схоластическая выдумка: «единая вера», измышление кабинетных философов, утопистов. Но там, где реальностью стало отрицание всех вер, там и единоверие становится живой, настоящей реальностью. В основном это, конечно, интеграция монотеистических вер, имеющих общий авраамов корень. Такой единоверческий комплекс можно обозначить как теомонизм — уже не «единобожие», «единый Бог» (монотеизм), но «Богоединство», «единство в Боге». История монотеизма, впоследствии расколовшегося на иудаизм, христианство и мусульманство, завершается в теомонизме; вера в единого Бога — в единстве самой веры. В этом, кстати, существенное отличие бедной, «постмодернистской» теологии от протестантского модернизма, ориентированного на одно только хри-

стианство, причем строго евангельского и даже «очищенного», демифологизированного толка. Единоверие скорее ориентировано на Книгу Бытия и Откровение Иоанна, на откровение Начала и книгу Конца, в которых обнажается единство человечества на пределах его существования (доисторического и сверхисторического).

Вообще во всей этой бедной религии нет почти ничего сформированного, определенного, она проявляет себя скорее всего как повседневность огромного количества людей, которые мало что знают друг о друге. У нее нет пророков, провозвестников, потому что она живет и движется не началом, а как бы концом, доходящим до нас не в виде откровения, сказанного конкретного слова, а в виде смысловой гулкости, разреженного пространства, окружающего наши собственные слова, жесты, поступки. В этом уникальность ситуации: потеряв на долгое время контакт с Божьим словом, люди очутились в зоне Божьего слуха. Никто не говорит от имени Бога, но все говорят так, как если бы их Кто-то слышал, и эти слова оставались бы надолго, навсегда, запечатленные высшим слухом.

В начале XX века в России было популярно пророчество Иоахима Флорского (1130—1202) — итальянского мистика, создавшего учение о трех духовных эпохах в истории человечества, соответствующих лицам Троицы. Первая эпоха возведена заветом Отца («Ветхим»), вторая — заветом Сына («Новым»), третья будет эпохой Святого Духа. Это учение повлияло на таких апокалиптически настроенных мыслителей, как Дмитрий Мережковский и Николай Бердяев, которые говорили о Третьем Завете, завете Духа Святого, который якобы должен быть заключен с человечеством, после Заветов Отца и Сына. Но если Слово уже было сказано человеку в первых двух Заветах, то третьим будет не Завет, а Ответ: слово самого человека в ответ на слово Божье. Вот почему у бедной религии нет пророков, говорящих от Бога, но только обыкновенные люди, говорящие Богу.

Слух — это предел, дальше которого не может зайти опредмечивающая сила безбожия. Божье слово, как бы ни было велико и необъятно, все-таки может быть опредмечено, пересказано, перетолковано, осмеяно, отвергнуто, но Божий слух раздвигается за пределы всякой объективности. Мы в нем, он же всегда больше нас, объемлет, окружает, как горизонт. Бедная религия не имеет никаких слов, кроме житейских, человеческих, но зато ей внятно присутствие Божьего слуха. Перед лицом этого слуха нельзя говорить о Боге, но только Богу. Тем самым Слух готовит людей к последнему суду, когда говорить и отвечать будут они, а Судия — только слушать и решать. Слово уже было сказано в начале, чтобы вести и направлять человека, в конце же говорит сам человек, отвечая за свои пути перед Богом [3].

(1982)

1. См.: Thomas Altizer and William Hamilton, *Radical Theology and the Death of God* (1966); Paul Van Buren, *The Secular Meaning of the Gospel*; Thomas J. J. Altizer, *The Gospel of Christian Atheism*; William Hamilton, *The New Essence of Christianity*.
2. Слово и культура. В кн.: Мандельштам О. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. Нью-Йорк: Международное Литературное Содружество, 1971. С. 223.
3. Продолжение этой темы — в эссе «Постатенизм, или Путь в пустыне» (книга 2).

**Мой друг
Иван Соловьев**

РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ЭРОСЕ

Предисловие

Имя Ивана Игоревича Соловьева (1944—1990?) мало что скажет большинству читателей — разве что среди них окажутся бывшие ученики одной из московских школ, которые вспомнят с благодарностью своего учителя, безвременно ушедшего из жизни. Хотя Иван Игоревич преподавал только русский язык и литературу, его интересы простирались на самые разные области мировой культуры и носили характер почти энциклопедический. Он свободно мог сопоставлять философские взгляды Платона, Ницше и Фрейда, лирические произведения Пушкина, Гете и Байрона. Его уроки подчас резко вырывались за рамки школьного курса, вызывая неподдельный интерес учеников, ревность коллег, подозрение и неприязнь у вышестоящих чиновников от педагогики.

Иван Соловьев жил один, свободное время проводил в библиотеках, напряженно думал и много писал. Нечего было и мечтать о том, чтобы опубликовать хотя бы одну из его работ — настолько они не вмещались в границы общепринятого, «проходимого»: не следовали никаким «заветам», не опирались ни на какие «основы». Но друзьям без утайки давалось почти все, что выходило из его старой дребезжащей пишущей машинки; и все это жадно

читалось, многократно обсуждалось, давало пищу для размышлений и разговоров, по-своему освежало душную атмосферу застойных лет.

У меня сохранилось несколько законченных работ Ивана Соловьева, которые, думается, должны найти своего читателя, а также наброски к огромному сочинению, которое сам автор считал для себя основным и «окончательным». Это своего рода энциклопедия умственных исканий и заблуждений человечества. Один из разделов книги предположительно назывался «Эротикон, или Обозрение всех желаний», откуда и взяты нижеследующие фрагменты. Их основная тема — разнообразие эротического опыта, который в трактовке Ивана Соловьева выступает как путь интимного, вовлеченного познания мира вообще.

Интересная особенность размышлений Ивана Соловьева — то, что они развертывались у него в форме «чужемыслей», авторство которых он старался угадать. Иван Соловьев разделял концепцию Михаила Бахтина о сознании как о множестве сливающихся и расходящихся голосов и пытался определить источник и направление каждого голоса, звучавшего в его собственном сознании. Поэтому свои тексты он подписывал разными именами, начиная от великих философов древности и кончая близкими друзьями. Он мог сказать при встрече: «А вот что ты вчера написал», — и протянуть собеседнику листки, подписанные его именем. В моем архиве скопилось немало текстов, автором которых Иван Соловьев удостоил быть меня. Из тех, что ниже предлагаются вниманию читателя, первый подписан *Бубер-Фейербах*, второй — *Эрих Фромм*, третий — *Маркузе-Деррида*, четвертый — *Александр Никитин* (ныне доцент кафедры философии Ярославского пединститута), остальные приписаны мне, и только последний Иван Соловьев подписал собственным именем [1].

1. К теории соприкосновения

Иногда мне рисовалась в мечтах стройная система человеческого знания, основанного на эротическом опыте, теория соприкосновения, в котором тайна и достоинство другого существа состоят именно в том, что оно предоставляет опорный пункт для постижения другого мира. Наслаждение стало бы, согласно этой философии, особой формой, более полной и необычной, этого сближения с Другим, а также стало бы мастерством, с помощью которого мы познаем то, что находится вне нас.

Маргарет Юрсенар [2].

Кто я? Где стою? Кем обрезан? Кем крещен? Необрезанный и некрещеный стою перед Господом: да сбудется воля Твоя.

Я крещен в водах материнского чрева. Я обрезан у основания своей пуповины. Я твой, Господи, — я обрезан и крещен Тобою.

Тело — храм: да святится в нем имя Твое. Мир — храм: да сбудется в нем воля Твоя.

Будем касаться друг друга, образуя легкий храм имени Твоего. Как имя — из букв, так храм — из прикосновений. Где один касается другого, там плоть Твоя, Господи.

Плоть Его трепетна, как испуг, и горяча, как любовь. Вспоминайте о Господе, прикасаясь друг к другу.

Осязанием познается Господь. Во плоти — начало Богопознания. «Потом говорит Фоме: подай перст твой сюда и посмотри руки Мои; подай руку твою и вложи

впервые узнает ямочки, бугорки, рытвины — местность, через которую проходит его граница. Соприкосновение — два самопознания.

Благодаря прикосновениям мир становится горячее. Два тепла, соприкасаясь, становятся огнем. Наружное становится внутренним. Граница оказывается внутри — средостением двойного бытия. Там, где переплелись пальцы или сдвинулись плечи, начинают биться маленькие сердца. Весь мир, выброшенный первотолчком в пустоту, разъединенный сам с собой, холодно раскинувший свои поверхности, свертывается в соприкосновениях и становится сердцем мира. Все внутри. Ничего, кроме сердца. Остаются глаза и губы, но все это уже обратилось в себя и, прижавшись друг к другу, бьется как одно огромное сердце.

Как устанавливается граница? Как личность обретает печать личности? Железом и водой. Обрезанием и омовением.

Касание — крещение для некрещенных, обрезание для необрезанных. Плоть мира освятил Господь, создавая нас во плоти. Плоть святится плотью. Там, где соприкасается внешнее, образуется внутреннее. Тут заповеданная нам чистота воды и глубина печати. Плоть во плоти оставляет след как исхождение Духа, как отпечаток и омовение.

2. Прав ли Фрейд?

Одна моя знакомая как-то призналась, что получила наглядное представление об устройстве женского тела, лишь внимательно разглядывая свою новорожденную дочку. Я поразился: ведь замужняя женщина, — и только тогда почувствовал всю бездну, отделяющую нас от женщин. Для нас это с детства — игрушка, потом орудие, и всегда на виду, осязаемо и достижимо. Оно — снаружи,

а у женщин — внутри: такая тайна, что они и сами-то ясного доступа к ней не имеют. Себя не знают, а мы себя знаем: вот эта разница бытия из себя исходящего и в себя возвращенного и заложена в делении полов.

У Альберто Моравио есть роман «Я и он», состоящий из непрерывного диалога мужчины со своим членом: человек его укоряет, урезонивает, а предмет восстает и вовлекает в авантюры. Суть в том, что мой член — это, действительно, мой меньшой брат, мое второе «я», непослушный двойник, обладающий столь же выраженным бытием, как и все мое тело. Это значит, что я изначально раздвоен, сам себе внешен, я у себя всегда под рукой, я застигаю и ловлю себя на «глаголе бытия», на «творческом слове».

А у женщины это не отдельный предмет, а принадлежность всего тела, зияние в нем: бытие не предстает самосознанию, а погружается в небытие. Потому-то и воля у женщины прежде всего к бытию, к продолжению рода, к слиянию с природой, что нутром она вся в небытии, в бездне, из нее глубоко сквозящей. Все, что есть, уже самим существованием своим имеет для женщины неизъяснимую ценность. Мужчина же своим бытием играет, трогает, кощунствует, рукоблудствует, как с предметом самосознания. И для него решающий вопрос — не о бытии, а о значении, о способах пользоваться и распорядиться бытием, мыслить и переделывать его. Ибо как зачин бытия внешен ему, созерцаем и осязаем, так и он внешен своему бытию, — словно постоянно видит себя в зеркале, себе подмигивает, сам себя с собой обсуждает. Не потому ли женщина так нуждается в зеркале, что, в отличие от мужчины, лишена его в самой себе: сокрыта, упрятана в свое нутро — и потому вынуждена во что-то внешнее глядеться. И зеркальце у нее всегда под рукой, как у мужчины — его природный двойник. Ему-то это хрупкое стеклышко в сумочке ни к чему, потому что он свое продолжение-отражение при себе живым носит и всегда может нащупать и опознать себя.

В каком-то отношении опытная женщина осведомлена о себе меньше маленького мальчика, который бездельюшкой своей играет с тех пор, как себя помнит, и держит ее в руках всякий раз, как ходит по-маленькому, и вообще чувство тайны к ней утерял, потому что много раз на дню ею пользуется.

Одно из главных открытий Фрейда — что девочки всегда завидуют мальчикам и что эта «зависть к пенису» есть определяющий момент женской психологии. У одних, дескать, есть то, чего нет у других. Действительно, таково человеческое предубеждение: иметь всегда лучше, чем не иметь. Но зато кто к кому более любознателен, кто в ком чувствует неисследуемую тайну? Если с одной стороны допустить *зависть*, то с другой — не менее сильное чувство *загадки*, вызванное как раз неимением того, что мальчики имеют и знают обыденно и досконально. В девочке есть зов в неведомое, «туманная даль», и неизвестно, что в конечном сравнении более значимо: наглядное наличие или влекущее отсутствие.

Деятнадцатый век, шагая с Фрейдом во главе в двадцатый, привык к позитивному, чуть ли не весовому решению вопроса о бытии: придаток к телу лучше, чем изъян и выемка. Но я никогда не видел и не слышал, чтобы девочка завидовала мальчику, зато многократно замечался обратный интерес: мальчик старался подглядеть за девочкой, что же у нее на том месте, где у него известный предмет. И в отношении матерей, бабушек — все та же познавательная устремленность. Один знакомый вспоминает, как лет в пять, когда мать засыпала, он с фонариком залезал к ней под одеяло и пытался хоть что-то увидеть... Да где уж, если из мрака выступает только более темный мрак.

И в самом деле: то скрытое, темно сквозящее, что у женщины «вместо», обещает нечто гораздо большее, чем такой лишней в пространстве, бесприютно болтающийся, будто наскоро и не месту пришитый. Там — дальняя дорога, гудящая раковина в розовых телесных завитках,

нежные створки и темный затвор, тайна тайн, а тут — висюлька жалкая, слабее пальца; ну куда с ней? только отходы выводить, вот и место ей среди отходов. Женщина внутри себя держит неведомое царство, далекое, за тридевять земель, с какими-то морями, туманами, островами, причалами, а у меня — все изглажено, исхожено, плоско, и только приторочена какая-то тряпица.

— Так я воскрешаю ход своих детских мыслей и убеждаюсь, что великий ученый к мальчишескому пустяку отнесся с чрезмерным почтением, а к девическому изъясню — с недолжным пренебрежением. Нет, если девочка и завидует телу мальчика, как чуть большему, с прибавкой, то мальчика увлекает и тревожит тело девочки как неизмеримо большее, с глубинкой. И не променять эту сморщенную прибавку на полный неизвестности вулканический мир, куда Алиса — словно в самое себя — спускалась по темному жерлу.

Так и в отношениях взрослых людей... Мужчины выдумали зависть женщин к их гражданским правам, тогда как гораздо больше, чем эта сморщенная от ежедневного, легального употребления прибавка, волнует единокротное чудо зачатия, когда из глубин женщины выходит наружу целый невиданный мир. Променять ли этот неизвестный мир в человеке на права человека в известном мире?

Мне кажется, глубокие люди — всегда немного женщины. И если наблюдается у них какая-то зависть, то именно к зиянию и отсутствию.

3. О двух революциях

В XX веке социальная революция произошла у нас, а сексуальная на Западе. Но не одна ли основа у обеих? Всякая революция есть переворот, т. е., буквально, ниспровержение верхов и возвышение низов. В социальной революции переворачиваются общественные низы и верхи: угнетенные слои становятся «руководящей» и «направляющей» силой. Даже искусство пытается изобразить

зять из себя разновидность чернорабочего — пролетарского или крестьянского труда («добыча радия» у Маяковского, «травяные строчки» у Есенина). Однако то же самое происходит и в сексуальной революции, только не общественные пласты переворачиваются, а душевно-телесные. Как пролетариат начинает доминировать над интеллигенцией, так инстинкт получает преобладание над интеллектом, нижняя бездумная головка — над царем в верхней голове. Угнетенные слои подсознания раздувают огонь мятежа, разбивают оковы «сверх-я», низвергают тирана, подавляющего либидо, и вступают во владение всем человеком, всем психическим государством.

Вообще — какое богатство параллелей, переключек! Обе эти революции совершались на гребне Первой мировой войны, всколыхнувшей самое древнее и хищное в человеке, ввергнувшей его в состояние первобытной орды, — которую, кстати, и Маркс, и Фрейд единодушно считали прообразом раскрепощенной человечности, избавленной от классового антагонизма и репрессивной цивилизации.

Время нашей Октябрьской революции и Гражданской войны совпадает с взрывным распространением фрейдизма в западной культуре: тут и литературные бунты («поток сознания», дадаизм, сюрреализм, «автоматическое письмо»), и политический радикализм на психоаналитической основе — собственно идея «сексуальной революции», «фрейдо-марксово» детище в лице Вильгельма Райха [3]. И тут и там происходит брожение культурно необузданных сил, вскипает темная глубина жизни, таившаяся под ее дневной поверхностью. Мировая война потому еще была мировой, что впервые продолжилась за пределом войны, в условиях мира: уже границы не между государствами стали сотрясаться, но внутри отдельных государств и отдельных личностей, между «верхами» и «низами» — границы, обычно незблемые в мирное время. Все 1920—30-е годы — сплошная мировая война, вышедшая из милитаристской сферы

в социально-культурную, а затем, через нарождение новых государств-левиафанов (СССР, Германия, Италия) и людей новой, стальной породы, вновь вернувшаяся на поля сражений, уже во Вторую мировую войну. Аристократия и интеллигенция, артистизм и интеллект — все было брошено в жертву и на растерзание восставшим массам и восставшей материи, трактованной у нас как «производительный труд», у них — как «потребительское наслаждение».

В именах двух революций эта разница уже была предначертана: «Маркс» означает «молот», «Фрейд» — «радость». Существенная разница именно в том, что сферой русской революции было общество, разрешение внешнего, классового антагонизма; а сферой западной революции был, в основном, индивид, разрешение внутреннего, психического антагонизма. Но в обоих случаях победу одержали социальные и психические низы, веками подавлявшиеся, оттесненные: пролетариат, питающий физическую мощь общества, и либидо, составляющее энергетический потенциал личности. А вместе — Фрейд и Маркс, «радостный молот», «либидоносный пролетариат».

...И все-таки в этом рассуждении есть ошибка. Разве власть перешла к пролетариату? Да ведь его и не осталось почти в разоренной России. Это лишь идеология так учит: «диктатура пролетариата», «рабоче-крестьянская власть», «республика трудящихся». В действительности власть перешла к самой идеологии и полномочным идеологам, т. е. круче взлетела на верхний этаж ментальности, до какого прежде и не поднималась. Ну правила благородные сословия, «белая кость», «голубая кровь» — так ведь кость и кровь, а не идея! Ну пусть позже правила деньги, выгода, расчет, так ведь они-то еще связаны с низкой материей, с круговоротом веществ в природе и товаров в обществе. Товар хоть пощупать можно, на деньги — купить-продать что-то осязаемое, наличное... Нет, и кровь, и богатство — это еще не самый верх власти, идея куда выше. Дальше ее, впереди ничего нет — она одна озирает будущее, составляет громадь планы,

шагает за горизонт видимого и возможного. Революция лишь по идейному своему замыслу дала победу материальным низам, а по фактическому итогу победила сама идейность. И власть верхов не перевернулась, не ушла к низам, а еще выше воспарила — социальный переворот обернулся лишь рычагом к ее возвышению.

Не то же ли самое произошло с сексуальной революцией? Конечно, нравы стали вольнее, либидо стало изживаться смелее, либеральнее. Но ведь и раньше, кто хотел, грешил напропалую, только под покровом ночи, в *развеселых домах*, в притонах разврата, в тайниках подполья и подсознания. В том и состояло значение сексуальной революции, что она это вывела наружу и обнажила сознание. Если раньше кто-то скрывал от себя кровосмесительные влечения, то теперь по долгу просвещенного сознания он обязался их занять — и с детства домогаться маменьки. Вот и вопрос: подавленный инстинкт одержал победу или это сознание расширило зону своего владычества до прежде недоступных и сокровенных участков тела и души? Ведь, в сущности, и Фрейд, этот Маркс сексуальной революции, отдавая бытийный приоритет темному либидо, стремился возвести сознание на такой аналитический уровень, чтобы оно психически просветляло его в себе. Психоанализ — ключ к сознанию: выше и дальше. Прежде неосознанное — осознай! Прежде невысказанное — вырази! Если бедствие экономических кризисов разрешается плановым ведением хозяйства, то болезнь психических неврозов исцеляется осознанием вытесненных влечений. И результатом сексуальной революции сплошь и рядом стало не столько торжество секса, сколько торжество сознания над сексом. Если раньше он упрямо прятался в штаны, под юбку, под одеяло, оставаясь стихийно возбудимым и неуправляемо приятным, то теперь сознание вытаскило его на свет и стало пользоваться им как угодно: в любых позах, для любых целей — коммерции, революции, поддержания истеблишмента, сокрушения истеблишмента...

Само наслаждение, извлеченное из семенных протоков, стало проводником идей, выгод и тенденций. Все это в широком смысле именуется порнографией, которую можно определить как дисциплину осознания, отчуждения и изображения секса.

Значит, социальная и сексуальная параллели все-таки пересекаются. «Идеология и порнография — близнецы-сестры». Предмет обеих — торжество материальных и социальных низов: трудящихся классов, совокупляющихся органов. На плакатах — цеха и поля, над которыми нависает могучая рабочая рука. На рекламах — нагая краса, призывающая к действию могучий производительный орган. Но то и другое — всего лишь «эйдо-сы»: идеи и виды [4]. Орудия для власти сверхсознания, которое раньше, в эпоху просто сознания, еще чуждалось и боялось материальных низов, взывало к духовному, разумному, доброму, вечному. Потом совершило переворот, опрокинуло это незрелое, классическое сознание посредством материальных низов, чтобы тут же возвыситься над этими низами и сделать их орудием своего идейно-эйдетического господства. Картины вдохновенного труда. Кадры впечатляющего блуда. Две формы ментальности: «идео» и «порно». Пишем: «труд» и «блуд». Остальное — в уме.

4. Асексуальность в литературе и философии

(Гоголь и Кант)

Гоголь предстает в ряду великих русских писателей как личность наиболее загадочная, лишенная некоторых существенных атрибутов личности вообще. Об этом уже много писалось, но заметим удивительное совпадение. Гоголь, основоположник критического направления в русской литературе, столь же асексуален, как Кант — основоположник критического направления в немецкой философии. «Ревизор» и «Мертвые души» закладывают

основы «натуральной школы» и вносят в литературу ту же антидогматическую, деидеализирующую тенденцию, что и «Критика чистого разума» Канта — в философию. По сути, все творчество Гоголя — это критика «чистого воображения», «чистого изящества», «чистой красоты», в кантовском смысле слова. И наоборот, Кант умеряет притязания человеческой мысли на всемогущество, на всезнание, низводя ее к положению «маленького человека» в огромном непознаваемом мире. Из гоголевской «Шинели» вышла замечательная плеяда русских писателей-классиков: Тургенев, Достоевский, Некрасов, Щедрин, Чехов. Из кантовских «Критик» — вся немецкая классическая философия: Фихте, Шиллер, Шеллинг, Гегель, Фейербах, Шопенгауэр.

Ни один из писателей, творивших великую русскую литературу, не чужд в такой степени проявлений пола и в жизни, и в творчестве, как Гоголь. Бурно-влюбчивый и необузданно-страстный Пушкин; плотски алчный и в то же время нравственно суровый к себе Лев Толстой; мистически извращенный, с садомазохистскими наклонностями Достоевский; иронически-холодный, откровенный и осмотрительный Чехов — в каждом из них проступает определенная половая личность. И только Гоголь — *tabula rasa*, сплошной пробел, отсутствие сексуального эго.

И однако некоторые образы: Подколесин из «Женитьбы», Иван Федорович Шпонька из одноименной повести, коллежский асессор Ковалев из «Носа» — подсказывают возможную разгадку. Откуда этот страх перед женщиной, эта нерешительность перед женитьбой? Нагляднее всего загадка выявлена — поскольку убедительно запрятана — в «Носе». То, что эта торчащая часть лица подсознательно отождествляется с пенисом, не вызывает у психоаналитиков ни малейших сомнений. Парикмахер неосторожно срезает бритвой нос гоголевскому герою, вследствие чего на его лице образуется плоское место. В результате расстраивается брак Ковалева с нравившейся ему девицей. Лишенный носа, Ковалев

превращается в импотента, и только после того, как ему удалось вернуть самодовольного джентльмена на прежнее место, восстанавливается его мужская амбиция.

Какое же влияние этот «комплекс кастрации» оказал на творчество Гоголя, а после и на все критическое направление русской литературы?

Влюбление в действительность, влечение к ее таинственной прелести сменилось холодным порицанием, умным смехом и отвращением; мир омертвился, в нем как будто закрылось живое лоно, истечение порождающих смыслов. Только видимые, косные формы, лишённые души и нутра, грандиозно разрастаются в художественной вселенной Гоголя. В героях описана причудливая наружность, которой придается самостоятельное значение, тогда как все внутреннее оставлено без внимания, будто слово писателя смущенно обходит этот неведомый, недоступный ему мир.

Но ведь «Критики» Канта произвели точно такой же переворот в философии, установив полную непознаваемость «вещей-в-себе» и обращенность их к нам только наружной, видимой своей стороной. Вещи даны только такими, каковы они «для-нас» — гладкими, морщинистыми, скользкими, сухими; но об их внутренней природе, об их сущности и душе знать нам ничего не дано. Кант критикует привычку прежней, «догматической» философии нечто воображать о вещах и выдавать эти субъективные представления за их собственную природу. Отныне философия должна стать «воздержанной» и не вторгаться в «лоно» вещей.

У Канта, как и у Гоголя, субъект не способен интимно соединиться с объектом, найти в нем себя, проникнуть за его поверхность, освоить его изнутри. Человек замкнут в сфере собственных априорных (доопытных) суждений и нравственных императивов, которые характеризуют лишь его субъективную способность познания, совести, суждения, но не сливаются с объектом познания, не проникают в его глубину. Иными словами,

субъект хочет, но не может. Он бессилён раскрыть вещь изнутри актом вживания и взаимопроникновения. Весь этот эротический опыт прежней философии кажется Канту бахвальством и гусарством: мало ли что они говорят о женщинах... Метафизические бредни о баснословных победах ума над вещью. Как ни подступайся к «вещи-в-себе», она все равно остается неприступной.

Мир для Канта делится надвое. С одной стороны, идеи и идеалы, порожденные трансцендентальным субъектом; с другой стороны, непознаваемые, трансцендентные, безысходно замкнутые объекты. Свобода в душе человека и законы в устройстве природы никогда не соприкасаются между собой, взаимно не обусловлены и непроницаемы: это два абсолютно разных мира.

Так и у Гоголя. С одной стороны, высочайшие и сладчайшие идеалы, питающие его воображение, — патриотические, христианские. Образ России, чудной, сверкающей, неодолимо влекущей, широко раскинувшейся — почти сладострастен, напоминая порой панночку из «Вия» с ее ведьмовскими чарами. С другой стороны, пошлая скучная действительность, лишенная души и огня, изображенная отстраненно и бесчувственно. Так человек, насытивший свое воображение игранием всяких женских прелестей, уже черств и безотзывен к реальной красоте.

Там — сверлит воздух недогонимая тройка. Здесь — люди тонут в душных перинах.

Там — что-то льнет, лобызает и хватает за сердце. Здесь — рой досадной мошкеры.

Там — незнакомая земле даль. Здесь — пыльный скарб Плюшкина.

Соединить эти миры, испытать горячую трепетность и одушевленность самой действительности, — это Гоголю так и не удалось, несмотря на упорнейшие попытки во втором томе «Мертвых душ». Идеалы оказались плоскими, призрачными, лишенными сердечного биения — так воспринимает мир человек с пылким воображением, но с «жалом во плоти» (как выразился о себе Кьеркегор).

Человек с комплексом кастрации — по природе своей критик: мир для него мертв, посторонен, и яркая жизнь пылает только в душе. Если же и она угасает, то остается сплошной критицизм, как осталась после Гоголя «натуральная школа», а потом и вовсе — обличительное направление. Так и от Канта осталась, после всех превращений в классическом идеализме, немецкая школа философской критики, сначала словом, а потом оружием (Фейербах — Бруно Бауэр — Маркс). Кантовский и гоголевский дуализм остывают в пепле материализма. Пошлый, безблагодатный, мещанский, филистерский, буржуазный мир, накопление душных материальностей, давящая плоть и «слишком много суеты» (как в анекдоте отзывается философ о подsunутой ему для опыта в постель «живой натуре»).

Быть может, именно асексуальность, пришедшая на смену «наивной» и «нормальной» сексуальности, тайно произвела резкий поворот мышления к критицизму? Не семенем оплодотворить мир, так залить желчью, а потом перековать железом. Желчь вместо спермы и железный прущий революционный болван вместо влажного, упругого любовного проникновения — вот субстанция этой «безыдеальной» мысли, призванной «изменять» мир и реалистически «срывать» всяческие маски. Так стало уже в середине прошлого века.

А к концу века последовали новые формы сексуальности, но уже превращенные, прошедшие через ее отрицание: в русской литературе Достоевский, в немецкой философии — Ницше.

Ницшевское «дионисийство» и достоевское «мучительство», этот кипящий переизбыток сексуальности нахлынул в европейскую культуру именно после долгого томления в стадии кантовско-гоголевской «кастрации», затянувшегося бесполого «реализма». Наслаждение на грани мучительства и мученичества; оргазм как великое достижение сверхчеловека и героическая победа над женщиной; оргазм как самозаклание и самораспятие

у ног любимого существа, в образе сладострастного насекомого, испытывающего отвращение к своему липкому телу. Гениальная смесь жестокости и страдальчества. А главное — новый метод творчества и мышления, судорожный, безудержный, эпилептический, извергающий пену великих идей и афоризмов с яростью направленного семяизвержения...

Весь мир декадентства и символизма захлестнут, словно в хлыстовском радении, этой неистовой стихией, эротическим бушеванием художнического духа... Впрочем, это уже другая тема, века двадцатого, с его брожением оргиастических, аномальных, садомазохистских, промискуитетных стилей и методов. У истока же всех этих новых форм письма, переменивших саму природу философии и литературы, стоят два бесполох провидца, два вечных холостяка, — Кант и Гоголь.

5. Пять родов любви

Почему античный бог любви — мальчик с натянутым луком? Почему это пронзание молодых сердец доверено не юноше, не девушке, а младенцу? Не потому ли, что он в конечном счете и произойдет от их союза?

Не выражено ли тут у греков, задолго до Шопенгауэра, представление о том, что во всех своих страстях и схождениях мужчины и женщины ведомы лишь целью будущего зачатия, в которую и метит эта младенческая стрела? По Шопенгауэру, влюбленные, очарованные друг другом, на самом деле только орудия в руках вселенской воли, которая ищет наилучших сочетаний, чтобы породить самый жизнеспособный плод. Не столько ребенок рождается от брака, сколько брак понуждается волей будущего существа, влекущего своих родителей к соединению. И младенец Эрот стреляет в их сердца как бы изнутри их чресел. Обратным вектором своим — оперенной стрелой — будущее поражает настоящее. Иначе как объяснить, что младенец в мифологии есть

зачинщик, «застрельщик» любви? Тот, кто порождается любовью, сам порождает ее.

Таков изначальный парадокс любви, запечатленный в образах древнего мифа. Любовь — это средство продолжения рода, в ней изначально присутствует кто-то Другой, неизвестный любящим, но упорно толкающий их навстречу друг другу. И вместе с тем любовь всецело обращена на индивидуальность того, кого любишь, — все другое исчезает, растворяется в нем, Единственном. Условно это можно назвать «индивидуальным» и «сверхиндивидуальным» в любви, или «личным» и «родовым». И то, как это родовое привходит в личное и преобразует его, составляет те пять родов любви, о которых пойдет речь [5].

1. Прежде всего, простое, нерасчлененное единство личного и родового, которое составляет обычную, «нормальную», брачную любовь. Соединение двоих порождает многих. Да прилепится муж к своей жене... Плодитесь и размножайтесь... Здесь действует избирательное начало самой богосотворенной природы, которое имеет простую форму закона и не обнажает себя в качестве парадокса.

Если же родовое осуществляется не в порождении потомства, оно парадоксально вторгается в отношения между индивидами, превращая их друг для друга в носителей рода.

2. Родовое привходит в любовь перечислительным, так сказать, «донжуанским» способом, когда та или иная женщина или мужчина выступают лишь воплощением *женского* или *мужского* как такового. И тогда любовь направляется на родовое женское или родовое мужское, которые постоянно меняют свои обличия, предстают в образе разных индивидов. Такая любовь требует измены, потому что именно измена есть путь обобщения, «генерализации» любви, перенесения ее на весь противоположный пол.

3. Любимое существо может восприниматься не как одно из многих, но как первое на пути восхождения

ко всему, что достойно любви: ко всему прекрасному, высокому, вечному. Индивидуальное может преодолевать в эроте через устремление к сверхиндивидуальным сущностям, столь же родовым, как и потомство, но лишенным телесности. Таков платонический род любви, предметом которой становится само «родовое» — «эйдос», вид, образ, идея. Чувство к любимому — это только упражнение в созерцании прекрасного, которое от бренного существа переносится на истинно и вечно пребывающее. Все множество красивых мужчин и женщин — это лишь преходящие явления той непреходящей и сверхчувственной красоты, в которую мы и влюбляемся — сначала в каком-то единичном ее образе, а затем, по мере созревания духа, в ее чистом духовном самобытии.

Суть пола — в размыкании индивидуальности, преодолении обособленного «я» и границ его тела. В поле утверждается некое «чрез-я», «над-я», «после-я» — родовое внедряется в особое через его способность порождать, через его плодоносящие недра. Это родовое может быть рядом столь же обособленных тел, как потомство в брачном союзе; может быть «родом» в донжуанском смысле — женским родом, собранием всех его представительниц; может быть «родом» в платоновом смысле — обобщенным, внетелесным, неуничтожимым «эйдосом». Наконец, может садически выражаться во взаимном истреблении отдельных тел и возвращении их в лоно всеприемлющей и всегубительной природы.

4. Садизм — еще один способ раскрытия этого сверхиндивидуального начала: посредством чувственного истребления самого индивида. Родовое здесь не порождается из особи, а стирает, поглощает, «обобществляет» ее в акте сексуального владения ею. То, что тело бренно, подтверждается не идеальным его созерцанием, а физическим насилием.

Так становится понятно, почему половое наслаждение, замкнутое на отдельном теле и не нацеленное на

размножение, может порождать жестокость к этому телу и жажду его разрушения. Ведь наслаждение исконно связано с преодолением индивидуального, с задачей продолжения вида, и садизм тоже преодолевает индивидуальное, только не видовым размножением, а индивидуальным же насилием. Наслаждение здесь приближается к смерти, посредством которой вид преодолевает индивида и стирает его с лица земли, торжествует над всем конечным и единичным. Садизм и есть медленная пытка всего живущего наслаждением смерти, тогда как платонизм есть постепенное возведение всего живущего к наслаждению бессмертием.

Платон и де Сад — две крайности отказа от брачного в любви. В платонизме воплотилась сублимирующая, созидательная сила эроса, а в садизме — десублимирующая, разрушительная. Но характерно, что и творчество в духе, и разрушение во плоти одинаково отстают от природного закона воспроизведения подобных себе. Творчество прибавляет, разрушение отнимает, но оба враждебны уподоблению, простому воспроизведению настоящего в будущем, сохранению вида как потенциальной, дурной бесконечности индивидов.

В любом случае сексуальность, даже замкнутая на индивиде, не может обойтись без его отрицания — в уничтожении данного индивида, в перебирании множества индивидов или в устремлении к сверхиндивидуальной красоте. Так перед нами раскрываются три «аномальных», небрачных пути человечества через эрос (2—4):

- развернутый по горизонтали, в ширь перебора и перемены любящих индивидуальностей, при котором соединяются представители рода, самой сильной мужественности и самой красивой женственности — *донжуанизм*;
- устремленный по вертикали ввысь, к сверхиндивидуальной идее, к созданию и созерцанию вечнопрекрасного — *платонизм*;

- устремленный по вертикали вниз, к доиндивидуальной природе, к унижению и истреблению личностно-прекрасного — *садизм*.

5. Есть еще один, пятый род любви, о котором каждый узнает только на собственном опыте и о котором будет сказано в дальнейшем [6].

6. Эротика творчества

Самый мужественный мужчина — женщина перед Творцом. Перед материей же, покорной, льнущей, самая женственная женщина — мужчина. В сущности, есть лишь разные степени женственности и мужественности между двумя пределами: материей и Творцом. Творческие мужчины обычно повышено женственны, ибо ищут вдохновения, размягчают себя для вторжений свыше; как женщины, они умащают себя маслами и в благовонной ночи ждут своего Возлюбленного. Напротив, практические мужчины: плотники, лесорубы, кузнецы — повышено мужественны, ибо имеют дело с материей и определяются в отношении к ней как формовщики, насильники.

У женщин же противоположное соотношение: те из них, кто занимается творческой работой (скульпторы, журналисты, режиссеры и т. д.), — более мужественны, чем швейки или гладильщицы, парикмахерши или медсестры. Ибо в них — формирующий дух, а не податливая душа самой материи. Потому и сходятся между собой люди творческих профессий, что они как бы меняются своими половыми особенностями. Творческий мужчина — недостаточно мужчина для простой женщины, а творческая женщина недостаточно женщина для простого мужчины. Но друг другу они вполне подходят — как и ярко выраженные половые крайности плотника и ткачихи, кузнеца и доярки.

Закономерны и «перекрестные» притяжения: мужчину-творца влечет к простой женщине, потому что в ней органическая полнота другого пола, которую он

только интуитивно угадывает в себе. В ней и через нее он глубже постигает тайну своего женственного предстояния перед Творцом. Точно так же и творческая женщина находит в грубом мастеровом органическое воплощение и развитие «мужского» зародыща своей души. Он для нее физически то, чем она могла бы и хотела быть в идеале своего призвания и мастерства.

Конечно, врожденный пол в творчестве не исчезает — но дополняется противоположным. Мужчина становится женщиной, пребывает в экстазе, горячке обостренной восприимчивости и интуиции — всех состояниях, знакомых простым, любящим, ревнующим женщинам. А женщина становится мужчиной — трезвой, строгой, деловой, неспособной к лихорадке и бреду, выдержанной, скептической, насмешливой — такой, какими обыкновенно бывают мужчины. Творчество, таким образом, возвращает человека из половинного состояния — в целостное; рождение в духе придает ему пол, противоположный врожденному.

В худшем случае это бесполость, отрицание физиологического пола (мужчины — кабинетные затворники, женщины — «синие чулки»). В лучшем случае — дупло, яркая мужественность в гармонии с яркой женственностью (Гете, Моцарт, Пушкин, Достоевский; Цветаева, Ахматова...)

У гениальных людей оба пола складываются, у бездарных — взаимно вычитаются. И даже по насыщенности полом, как замечал Василий Розанов, можно отличить перворазрядных творцов от второразрядных. Само творчество — энергия взаимодействия двух полов в одном существе: собой овладевает, себе отдается, и чем мужественнее и женственнее оно в этой борьбе, тем горячее ласка, тем пронзительнее смысл сочинения-соития. Однополое творчество всегда бесплодно: *женское* вырождается в пошлую задушевность и сентиментальность, *мужское* — в столь же пошлую заданность и тенденциозность.

В чем, однако, нельзя согласиться с Розановым: в «Людах лунного света» он признает лишь физиологическую, врожденную двуполость, «муже-девство», из которой будто бы и вырастает все духовно значительное: пророки, мученики, творцы [7]. Но ведь Розанов выводит это муже-девство творцов именно из их творений, как бы проецируя их двуполоую духовность обратно, на физическую природу. Иначе как он мог заподозрить в муже-девстве, например, Льва Толстого? ведь не по данным же его биографии, а по образам романа «Воскресение» [8]. На самом деле двуполость как духовное явление именно создается в акте творчества, и заветная мечта об андрогинизме, слиянии двух полов в пределах одного существа, воплотима лишь через самопорождение в творчестве.

7. Ревность как вечный двигатель

Ревность как тема гораздо более выгодна для литературного сюжета, чем просто любовь. Любовь по определению затрагивает двоих: кто-то любит кого-то. Ревность — обязательно троих; сам глагол «ревновать», с лексической точки зрения, трехвалентен: кто-то (1) ревнует кого-то (2) к кому-то (3). Для сюжета не безразлично, какой валентностью обладают его элементы, велика ли их цепкость, способность втягивать и объединять другие элементы. Ревность позволяет вовлечь в сюжет несравненно больше персонажей, чем любовь сама по себе. Ревность, а не любовь лежит в основе «Илиады» (Менелай ревнует Елену к Парису), «Братьев Карамазовых» (отец — сын — Грушенька), «Короля Лиры» (отец — дочери — их мужья), не говоря уж об «Отелло», «Вертере», «Красном и черном», «Евгении Онегине», «Анне Карениной» и пр. и пр.

Суть ревности в том, что она превращает любовь в нечто противоположное любви. Казалось бы, нет причин всем не любить всех, но тогда быстро исчерпались

бы все литературные сюжеты, а возможно, и сверхсюжет всемирной истории. Любовь, ведущая к слиянию, сама по себе энтропийна. Но дело в том, что чем больше любви, тем больше и вражды, порождаемой ею же, любовью. И это единство любви-вражды есть ревность, которая тем самым превращается в мощный и по сути единственный регулятор страстей, каждая из которых, благодаря ревности, превращается в собственную противоположность: симпатия — в антипатию, восхищение — в зависть. Если бы в мироздании действовала только сила любви, все притянулось бы и взаимно слилось в плотно слепленном коме счастья, где каждая часть нашла бы часть по себе. Если бы действовала только сила вражды, мир разлетелся бы на частицы и развеялся в пустоте. Но мир не ком и не пустыня, а чередование плотностей и пустот, их постоянное живое перераспределение, творимое ревностью.

В строке Данте, завершающей «Божественную комедию»: «...любовь, что движет солнца и светила», — я бы «любовь» поменял на «ревность». Если бы только любовь, все планеты притянулись бы к звездам и сгорели в их пламени, а звезды упали бы в центр Галактики и образовали одно сплошное ядро, без разрежений для жизни. Да, планеты притягиваются к Солнцу, но есть и противоположно влекущая их сила, благодаря чему они вращаются не падая; и эта сила притяжения-отталкивания есть ревность, основа небесной механики. Кто-то ревнует планеты к Солнцу и не допускает, чтобы они слились и сгорели в нем от всепоглощающей любви.

Теперь я понимаю, чего не хватает мне в эмпедокловой модели мира [9], которая строится на чередовании любви и вражды, — не хватает третьей силы, которая опосредовала бы эти две, превращала бы притяжение в отталкивание и наоборот. Любовь и вражда не просто чередуются, но одна содержит в себе другую, ибо полюбить — значит вызвать ревность других любящих. Сила отталкивания не сменяет силу притяжения, но живет

в ней и действует через нее. Ревность — тот монизм, который объединяет дуально расщепленное мироздание.

Если искать то единое, что лежит в основе и литературных сюжетов, и космоса, и истории, что движет планетами, людьми, персонажами, — то это великая, неиссякающая ревность. Она завязывает в один узел любовь и ненависть и не позволяет им победить друг друга, но превращает победу каждой в ее собственное поражение. Побеждает только Ревность — как чистая энергия всех расщеплений и взаимодействий.

Да и не только в космосе и истории... Сам Бог в Ветхом Завете называет себя Богом ревнующим — это едва ли не самое устойчивое из Его (само)именований. «Я Господь, Бог твой, Бог Ревнитель» (Исход, 20: 5); «имя Его — «Ревнитель»; Он — Бог Ревнитель» (Исход, 34:14). «...Возревновал Я об Иерусалиме и о Сионе ревностью великою» (Захария, 1:14). Ибо «до ревности любит дух, живущий в нас» (Иаков, 4:5). Если бы Бог только любил своих избранных или только ненавидел грех, гневался на врагов своих, мировой процесс давно бы пришел к завершению. Но то единое и всемогущее, что лежит в основе Божьей воли — это неостывающая ревность, а она не дает до конца сбыться ни милости, ни ярости, но превращает одно в другое, и этим крепится и животворится мир.

8. Русская красавица

Русская красавица непременно стыдлива. Она отворачивается, руками и платком заслоняется, прячет ото всех свое сияющее лицо, ступает неслышно, живет незаметно, за околицей, как вечернее солнце. Нет в ней гордости и упоения своей красотой, как у греческой Афродиты. Видимо, само солнце в России стыдливо, редко свой полный лик кажет, чаще заслоняется облаками, занавешивается туманом, имеет вид застенчивый.

В русской красавице то же начало, что и в русском богатыре, который тридцать лет проспал на печи и встал

только для решительной битвы. Скрытая красота, скрытая сила, которые нуждаются в великой причине, чтобы раскрыться, и не для праздного созерцателя, не для любопытного взгляда, а для единственного суженого — как и богатырь встает-распрямляется, когда на родину накатывается самый сильный враг. Красота — для милого, сила — для супостата, и все — для единственного: повседневная, будничная трата означала бы умаление чудного дара.

Да и жизнью Спасителя так заповедано, чтобы самый могущественный являлся в ветхом рубище и терпел крестную муку, чтобы потом, когда мир изверится, истоскуется от несвершившегося пророчества, — вторично прийти, уже во славе. Мышление парадоксами присуще народу, который ждет главного — от неглавного, красивого — от невзрачного, сильного — от немого.

Если античная богиня выходит из пены морской, то русская красавица — из лопнувшей лягушачьей кожи, как в сказке о Василисе Прекрасной. Наша душа — спящая красавица, спящий богатырь, казалось бы, пропавшие навсегда для молодца, для народа, но только ждущие часа, особой надобности в себе, чтобы пробудиться и ослепить своей красотой, поразить силой. У Геракла и Афродиты мощь и краса бьют наружу, проявляются сразу же в подвигах ратных и любовных. Таков мир телесный, ничего в противоположность себе не таящий, и потому сюжет состоит не в переходе от слабости к силе, а в приключениях самой силы, встречающей извне все новые препятствия. Российские же качества вызываются наружу неким внутренним самопреодолением: богатырю или красавице, прежде чем вступить в битву или отдаться любви, нужно пребороть собственный сон — смертный покой. Тут основной сюжет — не жизнь сама по себе, а ее восстание из смерти, воскресение.

Лебедь и голубь — два символа прекрасного: античный и христианский. В лебедя воплощается бог-громовержец для покорения возлюбленной; в голубя воплоща-

ется дух святой для разнесения благой вести по миру. Голубь сер, сиз, невзрачен, в нем — кротость, невинность, любовь, супружеская верность; лебедь — белоснежен, чист, ослепителен, сияет, как земное солнце, весь — горделивая красота и любово-страстный порыв. Голубь — вестник, посредник, быстрая и надежная связь, он весь — в других, для других; лебедь — как Нарцисс, любит себя, купается в зеркальной стихии среди собственных отражений. Русская скромница-красавица чаще олицетворяется с голубицей, даже еще более неприметной птицей: горлицей, кукушкой... Леда же, лебедь появляются у нас в антологической лирике на античные мотивы.

.....

Зато... Поразителен бывает на фоне скрытости и застенчивости размах нашего бесстыдства. Оно являет себя вмиг, врасхлест, наотмашь, без плавной горделивости, но с какою-то душой берущей позорной откровенностью. Это нездоровое бесстыдство нагого, неприкрытого тела, как у эллинов, а бесстыдство мгновенно вздернутого подола [10]. В этом бесстыдстве нет ничего пластического, эстетического, а напротив, одна безобразная судорога. Так бесстыдны бывают женщины у Достоевского, Льва Толстого, Бунина, Горького, Куприна...

И неудивительно: ведь если красота у нас по сути своей стыдлива и требует покрова, то всякое оголение — постыдно и уродливо. У эллинов красота не прятала себя, скрывалось и затаивалось лишь уродство. В России же именно потому, что красоту принято прятать, уродство всегда рвется нараспашку, любит выставлять себя нагло и насмешливо. Да и во всяком показе и обнажении тотчас чудится что-то непристойное, не закон естества, а грех и соблазн. Какая-то непростота и трудность у нас между внешним и внутренним, не дано им прямо являться друг в друге. Непристойность — не обратная ли сторона стыдливости? Так самоистеснение красоты рождает беззастенчивость душевной, слепой, скомканной плоти, вываливающейся наружу.

9. Немыслимость тела

Все-таки никогда не понять, отчего любовь устроена в такой странной форме: отросток одного тела входит в отверстие другого. Двигается взад и вперед. И что-то влажное туда изливает. А потом у другого человека набухает живот и оттуда появляется третий, маленький человек.

Если бы даже целую вечность думать, исходя из логических понятий, то все равно бы этого не придумать. Даже когда это знаешь и уже полжизни с этим живешь — и то остается за гранью понимания. Какое все это имеет отношение к любви? Эти пещеристые тельца, этот отросток, то крепнувший, то опадающий... А если бы всего этого не было, какой бы стала любовь? Вот у евнухов, говорят, и любви настоящей не бывает. Почему такое понятное, прозрачное чувство, как любовь, соединено со всякими протоками, пузырьками, пещеристыми и губчатыми телами, такими причудливыми, непостижимыми для ума? Почему не через рот происходит зарождение жизни? Не через глаза? Не через сердце? Не через слова? Кому это было нужно — перепутать чистое и ясное для души дело любви с такими случайными механизмами — миллионами выброшенных зазря сперматозоидов, месячным отслоением яйца и выделением крови? Ведь это же кошмар — во что впутана любовь!

Вот читаю в энциклопедии про то, что делает меня мужчиной: «Край головки, покрывая концы пещеристых тел, срастается с ними, образуя утолщение (венчик) по окружности, за которым располагается венечная борозда». Похоже на описание какого-то экзотического растения. Непонятнее, чем бубнение камлающих сибирских шаманов. Какое это имеет ко мне отношение?

Вообще самое непостижимое, чего не дано вымыслить, вычислить из головы, — это человеческое тело. Можно придумать небо и землю, расположив их логи-

чески по краям вертикальной оси, напротив друг друга... Можно придумать дом — кубическое замкнутое пространство, с выемками для входа и выхода. Можно придумать науки и искусства, их разделения, методы, жанры, взаимодействия (собственно, они и были придуманы). Можно придумать Верховное Существо, которое разумно правит этим миром. Можно придумать случайность, вторгающуюся в этот разумный порядок, — статистические закономерности больших чисел, теорию вероятностей. Можно придумать три состояния вещества — твердое, жидкое и газообразное. Можно придумать замерзание и испарение воды, ее превращение в лед и в пар. Можно придумать царства неорганической и органической природы, растения, животные и мыслящие существа, в которые вдунута душа их Создателем. Но придумать ногу, сгибающуюся в колене и переходящую в таз; придумать пуговку соска на округлости груди; придумать раздвоение ягодиц и расхождение верхней конечности на пять лучевых костей; придумать ресницы, окаймляющие глазные отверстия; придумать мягкий бескостный язык для издавания звуков и выражения мыслей, придумать все это порознь и вместе — это как-то выходит за пределы разума и воображения... Это может быть только дано как данность, с которой надо считаться без попытки ее свести к более простым, начальным понятиям.

Человеческое тело не уместается ни в какую логику, оно произвольно по своему сложению — и именно поэтому вызывает такое безумное желание: сливаться, обладать, породить новые тела. Того, что мы должны желать, мы не можем объяснить. Почему для воплощения разума в форме жизни или для восхождения жизни на ступень разума нужно было такое странное строение, как человеческое тело? Разгадать нельзя — поэтому остается только желать его.

Следует выдвинуть тезис о произвольности, внеразумности тела — вслед за тезисом Фердинанда де Соссюра

о произвольности знака. Подобно тому, как означающее — звук, буква — произвольно связано с означаемым предметом, так и человеческое тело произвольно связано с разумом, который действует изнутри этого тела, но не может его осмыслить.

10. Запястье

В первой влюбленности, когда все еще воздушно, нежно и крылато в чувствах, сильнее всего притягивает запястье милой женщины. Ужасно хочется теревить эти нежные кружева, будто в них сосредоточился весь смысл твоей любви и вся прелесть твоей возлюбленной. Ведь конец ее рукава — это начало ее сокрытости, та граница, где видимое и открытое переходит в недоступное. И вот хочется пасть, взмолиться на этой границе, как на пороге дома; хочется губами, лицом, всем телом прильнуть к этому кружевному окончанию рукава, где сошлось тайное и явное, где плоть еще полускрыта, но уже просвечивает. И сами эти кружева — какое сплетение видимости и сокрытости, какой обольстительный обман, чарующее ничто и ускользящее все! Сами эти кружева на запястье есть образ начинающейся любви с ее светлыми мучениями и уже темнеющим сладострастием. Кружева обволакивают запястье как сгущенный воздух, вытканый из пустоты, и само тело кажется здесь рожденным из морской пены, воздуха в кружевных петельках воды — чем-то тающим, невесомым, веющим, счастливым. Безумно хочется ласкать это кружево, покрывающее запястье — столько в нем еще запрета и уже разрешенности, такая мучительная и счастливая черта... Сжимая запястье, играя им, уже все предчувствуешь, обо всем догадываешься, обо всем любимом, упругом, гибком, податливом. Перед этим изгибом первое чувство, нарастая и не растрачиваясь, остается в состоянии вечного первенства.

11. Еленология

Опыт построения новой науки [11]

1. Еленология — это, в отличие от большинства других наук, наука об одном-единственном человеке, который в дальнейшем именуется Елена.

2. Науки об одном человеке, например, шекспироведение, наполеоноведение, пушкиноведение, марксология и пр. изучают, как правило, вклад данного человека в историю, литературу, религию, общественную мысль и т. д. В отличие от всех этих выдающихся людей, интересных тем, что они сделали, Елена интересна сама по себе.

3. Насколько бытие само по себе выше отдельных своих проявлений, настолько еленология выше пушкинистики, наполеонистики и прочих дисциплин, относящихся к уникальным достижениям, а не к самому существованию единичного. Еленология изучает не то, чего достигла Елена, в чем проявила себя, — а то, что она есть сама по себе, независимо ни от чего, просто потому, что она есть. Еленология — первая самостоятельная наука о единственном существе, которое удивляет тем, что оно есть, а не тем, чем оно стало или смогло быть.

4. По мнению Аристотеля, источник всякого познания — удивление. «Ибо и теперь и прежде удивление побуждает людей философствовать... недоумевающий и удивляющийся считает себя незнающим...» [12]. Наиболее важные науки возникают, следовательно, из наибольшего удивления. Очевидно, что Елена удивляет людей, хоть сколь-нибудь ее знающих, гораздо больше, чем мир каких-нибудь молекул, газов или чисел, из удивления которым выросли грандиозные науки: физика, химия, математика. Нужно быть совсем малочувствительным, чтобы, хоть раз увидев Елену, не удивиться ей, а удивившись, — не развить своего удивления до целой системы познания, соответствующей неимоверной сложности предмета.

5. Если судить по исходному импульсу, т. е. силе удивления, то еленология должна в своем поступательном развитии перерасти все прочие науки и стать главной из них, приводящей к общему знаменателю всех их разрозненные усилия. Физика, математика, история, искусствознание — все они интересны и поучительны прежде всего потому, что помогают познать мир, в котором могла появиться Елена.

6. Не все способны удивляться в равной степени; но тот, кто недоумевал больше всех, прошел разные стадии познания и все-таки остался незнающим, — ему, навсегда изумленному, вполне можно доверить основание новой науки. Человечество, убежденное силой его непонимания, должно признать за ним такое право. Если он считает себя несведущим, необученным — значит, науке в его лице предстоит наибольший путь.

7. Всякая наука начинается с определенного набора понятий, а заканчивается тем, что приводит эти понятия в систему, целостно раскрывающую свой предмет. В данном случае нам предстоит связать следующие понятия, приоткрывающие внешний и внутренний мир Елены:

- а) просинь и прозелень глаз при общем сером колорите;
- б) привязанность к собаке по кличке Ака;
- в) стуки по ночам в квартире, особенно в пору полнолуния;
- г) желание работать нянечкой в доме для престарелых;
- д) узкий круг общения при готовности легко заводить новые знакомства;
- е) отвращение к поездкам в метро и к ношению головного убора;
- ж) вера в астрологические знаки, а также сильное, хотя и не всегда покорное чувство судьбы;
- з) потребность перечитывать книгу Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и любовь к стихам М. Цветаевой;

и) обилие каждодневно меняющихся проектов жизнеустройства, от переезда на другую квартиру до переезда в другую страну;

к) желание оказаться на берегу моря в тот момент, когда она находится только на берегу реки;

л) специальный интерес к писателю Федору Сологубу и к концепции демонического в его творчестве;

м) чувство отсутствия своей личности и необъяснимости своих поступков;

н) загадочное отношение внутренней близости и внешнего отчуждения от субъекта по имени И. (...) [13]

я) неуверенность в том, что на свете нашелся хотя бы один человек, готовый ради нее пожертвовать хоть чем-нибудь, например, жизнью...

8. Несомненно, что все указанные приметы, от «а» до «я», сходятся лишь в одном-единственном на свете существе, именуемом Елена, и только благодаря ему приобретают взаимосвязь и общий смысл. Никогда, нигде и ни в ком другом собака Ака и писатель Сэлинджер, желание оказаться на берегу моря и желание работать нянечкой в доме для престарелых не могли бы соприкоснуться и составить одно целое — именно такое, где эти явления становятся наиболее неожиданными и привлекательными для изучения.

9. В Елене обнаруживается новая, неведомая прежним наукам реальность, где американский писатель ближе дворовой собаке, чем любому другому американскому писателю, а поездка под землей ближе к ношению головного убора, чем к поездке в любом виде наземного транспорта. Эта загадочная реальность, необъяснимая методами других наук, требует особого философско-поэтического подхода к созданию новой науки, отвечающей строжайшим критериям единичности. Зоология и литературоведение, медицина и география — вот на перекрестке каких дисциплин возникает еленология, не сводимая в отдельности ни к одной из них.

10. Еленология — интегральная область научного знания, которое в своей обращенности к единичному пользуется результатами общих наук, но не ограничивается ими, поскольку Елена неизмеримо больше любых обобщений, представляя собой исключение из всех правил и правило для многих исключений. В развитие еленологии главный вклад вносят близкие и знакомые Елены по мере углубления своих познаний о ней. Постепенно образуется среда межпрофессионального общения, объединяющая физиков и математиков, лингвистов и искусствоведов, психологов и социологов, астрологов и мореплавателей — всех, кто своим особым путем приблизился к искомой загадке и нашел в еленологии связующую нить разрозненных знаний о мире.

11. Цель еленологии — не только расширить наши общие знания о мире, но и внести методы и критерии, разработанные при изучении Елены, в сферу других дисциплин. Коль скоро Елена интересна сама по себе, то и предметы других дисциплин не могут не нести на себе отпечаток этого интереса и не заключать в себе неких свойств Елены и отражений ее личности. Например, градостроителей не может не заинтересовать резко отрицательное отношение Елены к подземным путям сообщения. Футурологов неизбежно должно привлечь обилие меняющихся сценариев будущего, характерное в особенности для Елены, но также и для всего человечества. Специалистов по ландшафту, несомненно, заинтересует вклад Елены на ландшафтные свойства облаков и их формообразующее отношение к земным ландшафтам, — взгляд, который она позволяет себе разделять с И. (отчасти).

И независимо от того, внесет ли диссертация Елены значительный вклад в сологубоведение, еленология окажет неминуемое воздействие на развитие этой слаборазвитой дисциплины. Ведь специальный интерес, проявленный Еленой к Федору Сологубу, глубоко характеризует своеобразие его художественной концепции демониче-

ского и предопределяет возможность новых метафизических, психологических, мифологических и прочих трактовок этой проблемы, в соответствии с комплексным характером самой науки о Елене. (Для последующих изысканий рекомендуются, в частности, такие темы: «Ака и образ собаки в творчестве Ф. Сологуба»; «Сочетание зеленого, синего и серого в цветовой палитре Ф. Сологуба»; «Недотымка и луна в произведениях Ф. Сологуба, в связи с ночными стуками в квартире Елены» и т. д.)

12. Следует выделить особое значение вышеупомянутых пунктов (тезис 7) для развития следующих дисциплин: пункта а) для развития живописи и искусствоведения; пункта б) для новых теоретических изысканий кинологии (особенно в области изучения беспородных собак); пункта в) для фактического обоснования оккультных знаний; пункта г) для развития геронтологии и врачебной деонтологии и т. д. и т. п.

Еленология способна питать все науки, потому что в Елене заключено то неизвестное, что способно их всех обновлять, вызывая дальнейшее удивление, так что предмет еленологии становится все более таинственным, создавая сферы ясности в других видах познания.

13. Каждая вещь имеет в себе нечто еленообразное, поэтому, гуляя по многолюдному городу или по безлюдному лесу, в любых условиях и по разным поводам, хочется произносить имя Елены, относя его и к облаку, потому что оно вообще как Елена; и к траве, потому что она зелена, как глаза у Елены; и к озеру, потому что оно туманится, как глаза у Елены; и к муравью, потому что Елена сравнила с ним свою повседневную жизнь; и к дереву, потому что его ствол клонится от ветра и делится на все более тонкие ветви, как судьба Елены; и к асфальту, потому что Елена часто вглядывается в него, бродя с опущенной головой; и к трамваю, потому что на таком же трамвае Елена когда-то ездила в гости к И.; и к любому прохожему, потому что он мог бы видеть Елену и удивляться ей, если бы ему посчастливилось встретить ее.

Еленологический аспект всех вещей раскрывается в доступном, но не достижимом для них совершенстве: быть рядом с Еленой и нужным ей.

14. Одно из фундаментальных понятий еленологии — «целомудрие игры» или «чистота соблазна» — проявляется во множестве ранее отмеченных и крайне противоречивых феноменов, таких как зелень леса и голубизна неба, опосредуемые прозрачно-серым, смутно сияющим воздухом ее глаз; повышенный эгоцентризм при отсутствии эгоизма; «я» во всем, но ничего для себя; твердость характера наряду с податливостью воли, готовой увлечься всем и ничему не подчиняться; стремление загрузить себя полезной работой — и легкость пренебрежения как работой, так и всяческой пользой; причудливый, рвущийся рисунок беседы, в которой фразы говорят меньше, чем слова, а слова меньше, чем паузы, но еще большее значение имеют: а) шаги, б) взгляды, в) прикосновения, г) состояния природы, д) воспоминания, е) времена года, ж) положение облаков, з) встреченные вещи, и) невысказанные мысли, к) утаенные пожелания, л) разгаданные пожелания и т. д.

15. Каждая черта в Елене проявляется лишь настолько, чтобы составить контраст другой черте, — так, во всяком случае, считают некоторые специалисты. Другие полагают, что Елена — кроткая, преданная и любящая натура, которая просто еще не пробудилась ото сна предсуществования и поэтому переживает сразу все стадии органического развития личности, включая личинку, кокон и бабочку. Пока что преждевременно разграничивать эти стадии: личинки-кокетки, кокона-циника и бабочки-принцессы, но очевидна их поступательная метаморфоза, из которой вскоре выпорхнет крылатая душа. Третьи специалисты-еленологи видят основную специфику изучаемого явления в его ранней очаровательности, приведшей к фиксации на детских стадиях развития. Четвертые находят в этом хитросплетении невинности и соблазна сеть для уловления неопытных, но вдох-

новенных душ и для разлития их творческой энергии в женственном лоне мироздания. Несмотря на эту борьбу различных школ и направлений в еленологии, все специалисты сходятся в том, что познание как акт слияния познающего с познаваемым все еще недоступен им; и то самое недоумение, которое так возбуждает их ум, оказывается и непреодолимым заслоном для ума.

16. В самое последнее время среди еленологов развилась одна страшная ересь, подвергшаяся отлучению от большой науки. Согласно этому вероучению, Елена есть любовь, и ничто иное, кроме любви, а поскольку подобное познается только подобным, то еленология есть не что иное, как возрастающая любовь к Елене — высочайший из всех возможных актов познания.

17. Однако все эти еретики, упорствуя в познавательном значении своей любви к Елене, не приводят ни малейшего убедительного доказательства того, что Елена есть любовь. Отсутствие доказательств оправдывается тем, что обнаружение этого сокровенного свойства Елены может исходить только от нее самой. Величайший долг упорствующих в ереси — терпеливо ждать этого проявления, каковое станет подтверждением истинности их веры.

18. Что для науки доказательство, то для веры — жертва, и больше к этому нечего прибавить, поскольку я дошел до пункта «я» [14].

1. Для тех читателей, которые впервые знакомятся с наследием Ивана Соловьева, приводим пока еще краткую библиографию его сочинений:

1. Размышления Ивана Соловьева об Эросе // Человек. М.: Наука. 1991. № 1. С. 195—212.

Перевод на английский язык (фрагментов): «Ivan Soloviev's Reflections on Eros», in *Genders*, 22, a special issue *Postcommunism and the Body Politic*, ed. by Ellen Berry. New York and London: New York University Press. 1995. 252—266.

2. Поэзия как состоящие. Из стихов и заметок Ивана Соловьева // Новый мир. 1996. № 8. С. 230—240.

3. Соловьев И. Мессианские речи // Октябрь. 1998. № 7. С. 148—167.

Также подготовлен к печати и ждет выхода трактат Ивана Соловьева «Троеверие и горчичное зерно» — о судьбах католичества в России.

2. Эти слова французской писательницы, из ее романа «Воспоминания Адриана» (М.: Радуга. 1984. С. 38), Иван Соловьев взял эпитафией к своей работе «Теория соприкосновения». Все примечания к текстам Ивана Соловьева принадлежат составителю.

3. Вильгельм Райх (1897—1957) — австрийский психотерапевт. В черновике своей работы Иван Соловьев проводит аналогию: если Фрейд — Маркс сексуальной революции, то Райх — ее Ленин.

4. «Eidos» — древнегреческое слово, обозначающее одновременно и «вид», и «идею» (все эти слова одного корня).

5. В подтексте рассуждений Ивана Соловьева — известная полемика Владимира Соловьева (в его статье «Смысл любви») с Артуром Шопенгауэром. Иван Соловьев пытается соединить обе концепции: абсолютизацию родового начала любви у Шопенгауэра и абсолютизацию личного, избирательного смысла любви у Вл. Соловьева. Именно парадокс соединения личного и родового и разные способы разрешения этого парадокса образуют, по Ивану Соловьеву, пять родов любви.

6. Эту загадочную фразу можно отнести либо к следующему фрагменту, «Эротика творчества», где любовь, соединяясь с творчеством, меняет родо-половую личность творца, либо, с большей вероятностью, к заключительному тексту в данной подборке — «Елепологии», где, действительно, изображается «пятый» род любви: любимое, в его единственности, становится универсальным, обобщающим знанием, источником понимания всех вещей. Это уже не платонизм, для которого индивиду-

альное есть лишь отправная точка духовного восхождения, — это именно завершение всего мироздания в личности любимого человека. Вообще можно заметить, что последние размышления Ивана Соловьева об Эросе приобретают все более личностную окраску, достигая кульминации и трагической развязки в «Еленологии».

7. Иван Соловьев, очевидно, имеет в виду такие разделы и главы розановской книги, как «Муже-девы и человеческая культура» и «Муже-девы и их учение». См.: *Розанов В. В. Сочинения. Т. 2. М.: Правда. 1990. С. 43—47, 73—107* — («Из истории отечественной философской мысли»).

8. Там же. С. 76—81.

9. Эмпедокл (ок. 490 — ок. 430 до н. э.) — древнегреческий философ.

10. Вряд ли Иван Соловьев был знаком с «Заветными русскими сказками» А. Н. Афанасьева (Женева, 1872; в России изданы только после 1991), которые подтверждают его догадку: жепщины в них никогда не раздеваются, а только задирают подол, сразу обнажая самое заветное место.

11. Этот фрагмент — один из последних в рукописном наследии Ивана Соловьева. Что касается его строгой тезисной формы, то объяснение этому можно найти в другой работе Ивана Соловьева: «Форма должна противоречить содержанию, и чем больше страсти в одном, тем бесстрастнее другое» (эссе «Стиль как пеудача»).

12. *Аристотель. Сочинения в 4 т. Т. 1. М. 1975. С. 69.*

13. Мы исключаем из списка те пункты (от «о» до «ю»), которые касаются интимных сторон жизни конкретного лица. Что касается соотношения «единичного» и «всеобщего» в имени Елена, то здесь можно привести суждение Ивана Соловьева о его великом однофамильце, философе Владимире Соловьеве: «Он создал

свою софиологию (учение о Вечной женственности, о Премудрости Божией. — М. Э.) только потому, что почти всю жизнь был влюблен в Софью Хитрово. Софиология — учение об этой Софье».

14. Имеется в виду пункт «я» из тезиса 7, который, возможно, многое объясняет не только в науке о Елене, но и в судьбе самого Ивана Соловьева.

Пункт «я» имеет еще и особое значение для Ивана Соловьева как точка исчерпания речи. Ср. отрывок из его статьи «Семиотика молчания»: «„Я“ — единственный языковой знак, в котором субъект высказывания совпадает с его объектом. Тем самым преодолевается двойственность самого знака (различие означающего и означаемого), а следовательно, упраздняются основания языка как системы знаков. Слово „я“ — уже не знак в обычном смысле, скорее, это граница между знаком и незнаком, переход от речи к молчанию. Словом „я“ озвучена тишина».

ПОЭЗИЯ КАК СОСТОЯНИЕ

Из стихов и заметок Ивана Соловьева

Предисловие

Иван Игоревич Соловьев (1944—1990?) — философ, эссеист, теоретик литературы и искусства, не успевший при жизни опубликовать ни одного из своих многочисленных сочинений. Жил в Москве, преподавал в средней школе русский язык и литературу. Посмертно вышло собрание его заметок о любви «Эротикон» и «Мессианские речи» [1]. Подготовлен к печати его трактат «Троевение и горчичное зерно» — о судьбах католичества в России.

В этой публикации Иван Соловьев предстает не в самом характерном для него качестве стихотворца. За всю свою жизнь Иван Соловьев написал всего 7 стихотворений, в общей сложности не больше 200 строк. Заранее должен предупредить читателя — у Ивана Соловьева нет своего голоса в поэзии. В то же время нельзя найти у него и явных перепевов каких-то других поэтов, пародийных заимствований, обнаженных цитат, столь модных в эпоху концептуализма (1970—1980-е годы). Скорее, это «никакая» поэзия, «нулевой градус письма». Стихотворения Ивана Соловьева похожи сразу на стихи очень многих поэтов — и в то же время не похожи друг на друга, среди них невозможно выделить единого стилевого принципа, авторской индивидуальности. Они

похожи на поэзию вообще, хотя настоящей поэзией и не являются. Можно было бы сказать, что Иван Соловьев просто не сложился как поэт, если бы он и в самом деле ставил перед собой такую задачу. Но скорее всего он создавал симулякры стихов, некие усредненные подобию того, что представляет собой поэзия в целом. Сам Соловьев определил такой род творчества: «стихи без автора и смысла, без адресата и души». Быть может, эти опыты были продолжением или иллюстрацией его теоретической работы — сейчас уже трудно об этом судить. Никто не знал, что он пишет стихи, никто не слышал их в его исполнении. Вообще он довольно тщательно следил за порядком в своем архиве, но стихи были найдены на разрозненных, небрежно оборванных листках бумаги, и если бы не следы правки, можно было бы подумать, что это чужие стихи.

Автор не предназначал своих стихов для печати, и я не решился бы предложить их вниманию читателя, если бы Иван Соловьев не оказался предтечей некоторых важных тенденций в поэзии конца XX века. Отшумели споры между метареалистами, концептуалистами, презенталистами и другими течениями 1970–1980-х годов — и вот выясняется, что поэзия пошла не по пути высокого или низкого стиля, не по пути мифа или пародии, метабола или концепта, а по пути среднего стиля, причем не изящно среднего, выразительно среднего, а именно усредненного, посредственного. То, что теперь называют «безавторскими» или «гиперавторскими» стихами, находит в Иване Соловьеве прямого предшественника, особенно если учесть, что в его бумагах есть и несколько теоретических заметок, позволяющих обосновать или объяснить такой род творчества. Эти размышления органично вписываются в контекст современной поэзии, во всяком случае, той ее части, которая не столько создает новые поэтические произведения, сколько воссоздает общие, «ничьи» поэтические состояния. Так, в заметке № 4 можно найти косвенные

отсылки к жанру «кричалок», созданному Дмитрием Приговым, а заметку № 5 можно соотнести с теми стихами, которые критик Вячеслав Курицын сочиняет в соавторстве с известными поэтами прошлого. Китайские стихи великого Юэ Фу — Юэ Алешковского, сочинения Тимура Кибирова, в которых чужая речь приведена к общему знаменателю со своей, — все, что порою так раздражает ценителей авторской поэзии, может быть если не оправдано, то отчасти объяснено теорией поэтического состояния. Как писал И. Соловьев, «в стихах не должно быть ни оригинальности, ни подражательства, потому что само это различие своего и чужого оказывается несостоятельным, коль скоро речь идет о состоянии поэзии, а не о поэтических действиях тех или иных лиц». Вслед за публикацией стихов мы приводим эти соловьевские заметки по рукописям, хранящимся в архиве автора этих строк.

Стихи

* * *

Стихи без автора и смысла,
Без адресата и души,
Как пад пустыней коромысло
Висят — хоть вовсе не пиши.

Их не запомнить и вовек,
Но сочиняют каждый день —
Таков безумный человек
И промыслительная лень.

И только в слабых, бедных их
Мгновенья голос я постиг,
То шепот нашего ума
[не закончено]

Цикада

Цикада громкая в саду.
Какое странное умение —
Твердить свое без промедленья,
Без утомленья, без сомненья,
Без божества, без вдохновенья...
Не пригодится ли в аду?

* * *

Ночь, Россия, я и Пушкин.
Я и Пушкин... Погоди...
Леса темные верхушки
Только видны впереди.

Только слышны звоны, звоны,
Только горький дым в ноздрах...
Пушкин. Белые колошны.
И России тонкий прах.

Третий пол*

Я влюблен в существо третьего пола,
а оно с моим полом не сочетается.
Я не знаю, что делать со своей любовью.

Когда я гляжу в его глаза
(я нарочно ввожу это слово,
поскольку «его» и «ее»
не подходят к третьему полу),
я вижу в них цветы и созвездья,
а также геометрические фигуры,
вроде четырехмерного куба,
каких никогда не наблюдал в нашем мире.

* Из цикла «О возможных мирах».

Когда я касаюсь ею рукой,
я вижу, как рука моя расплывается,
кольшется, точно желе или рыба,
и уплывает в маленькие водовороты,
из которых я всегда могу ее вынуть,
но сначала пусть ее глубже затянет.

Когда я слушаю его,
я слышу журчание, похожее на шепот,
и гул, похожий на тишину,
и звуки расходящихся кругов,
и я догадываюсь, что к любимено
приблизилось существо четвертого пола,
и то, что происходит сейчас между ними,
я никогда не пойму.

О ревнено, терзено...
О проклятый язык,
на котором я нем.

Уголок памяти*

Старшая подруга моей матери,
которую мы иногда навещали
в маленькой комнатке большой коммунальной квартиры,
была говорлива,
но ей было не с кем поговорить.

Ей бы завести себе десять мужей
и двадцать детей,
и говорить, говорить, говорить...
Но она жила совершенно одна,
и даже соседи не ссорились с нею,
обижали часто, но молчаливо.

* Все нижеследующие стихотворения из цикла «Уголки».

Мы бродили по каким-то скверам, аллеям,
и она говорила с матерью,
а я старался перехватить взгляд девочек
и тут же отводил глаза.

С тех пор как мать умерла,
я ни разу ее не видел,
вряд ли она жива,
ей было бы уже за девяносто.

Самое ненужное, неважное, что было в моей жизни...
Когда она звонила, мать порою просила не звать,
потому что некогда было говорить.
Моя мама была занята мною,
а у тети Доры не было никого.

И вот сейчас пришла и мне пора
заняться ею, как моя мама — мною,
заняться дальним уголком моей памяти,
навести там порядок, покой, чистоту...
А что я могу сделать для старой женщины,
которой уже нет,
которая пережила свою последнюю подругу?
Я даже не знаю, для чего она жила.

Почему я вспомнил о ней?
Быть может, именно сейчас она пытается
заговорить со мною
из своего уголка,
из той коммунальной квартиры,
где я еще не был.

Уголок мира

Сначала осыпается зелень,
потом сишь.
Остается желтое,
потом серое,

цвет сухого тростника
или мышинного помета.
Потом исчезают цвета
и появляется уголок мира,
чуть загнутый, вялый,
как у треугольного пакета с молоком
или как нос у замерзшего мальчика,
с которого свисла простудная капля.
С уголка мира осыпаются все краски,
Ты его трогаешь — и знаешь: это — конец.
Он бесцветен, но не пропускает света,
Он торчит, но не знает куда.
Уголок мира, с пустыми глазами Путевода.
Уголок мира, в котором, пятилетний, я заплутал —
паутина в конце забора,
куст крапивный и мелкие крошки земли,
где она истончается в небыль.
Уголок твоих глаз, где красинка,
сквозь которую в гущу крови твоей
я глядеть не могу.
Уголок моей бывшей жизни, куда я звоню иногда,
чтобы услышать в ответ лишь гудки,
уголки уходящего звука.
Я потрогаю пальцем
глухой и слепой уголок,
и уткнусь в него, точно слепок,
нашедший свое лицо.

Уголок лица

Если в глаз внимательно заглянуть,
то становится страшно.
Радужка вот, ободок и зрачок,
но где же душа?
Зелень набросана там, и каряя гарь,
и синих искринок хватает,
и красных прожилок,

Заметки

1. Никакое

Валентин Катаев на старости лет изобрел «мовизм» — «плохость» как стилевое направление. Это явно авангардистское изобретение: возможно, он вспомнил друзей своей молодости, одесский или лефовский круг. Авангардизм пытался создать антитезу «хорошему» стилю — выверенному, точному, изящному, законченному. Антитеза удалась, плохости было много и у Хлебникова с Крученых, и у обэриутов, и вот сейчас у концептуалистов (сам-то Катаев, кстати, писал хорошо). «Дыр буршил убещур...» (А. Крученых). «Человек не может жить, если нету у него!» (Л. Рубинштейн). Нелепость, оборванность, косноязычие, скрежет зубовой... Но дальше, чувствуется, пойдет в другую сторону. Не от хорошего к плохому. И не от плохого к хорошему. А от хорошего и плохого — к среднему, никакому.

Ведь что человеку нужно? Ему нужна поэзия, все, что есть в ней хорошего и плохого, великого и пошлого. Вот он и получит эту поэзию в «никаких» стихах. Т. е. кому-то по-прежнему будут нужны хорошие поэты, кому-то — хорошие «плохие» поэты, но большинство, пожалуй, нуждается именно в средних поэтах, которые и не пытаются быть лучше или хуже, чем поэзия в целом. «Никакая» поэзия пишется не от имени какого-то поэта, она лишена авторства, идеи, цели, она пишется так, как поэзия могла бы писаться, если бы она была просто поэзией, без уточнения автора, жанра, стиля, времени, места. Это как бы абстракция поэзии, которая может принимать форму конкретных стихов.

Конечно, по традиционной мерке — это вообще не поэзия, а графомания. Но графоман-то как раз и пытается выделиться, писать не как все, создавать великую поэзию, хорошую поэзию. Безавторская поэзия является не графоманской, но по сути своей анонимной, как

фольклор. Не станем же мы утверждать, что какой-нибудь народный стишок, «тары-бары» выше Пушкина или Пастернака. Но поэтический запрос массовой души он может удовлетворять полнее, чем Пушкин или Пастернак. Вот и сейчас, после того, как поэзия успела побыть всякой, и хорошей, и, вопреки себе, плохой, наступает время никакой поэзии, чистой от примет авторства, как фольклор. Но это уже фольклор образованных людей, читавших и Пушкина, и Пастернака, и Цветаеву, — просто у них в душе уже все перемешалось и осталась только любовь к поэзии, точнее, физическая потребность в ней.

Это и есть самое новое и страшное — когда культура становится физической потребностью. И уже за стол не сядешь без газеты. И в туалет не пойдешь без нее же. И уже по лесу не прогуляешься, чтобы не промурлыкать про себя что-нибудь осеннее: «Люблю я пышное природы увяданье, давай ронять слова рассеянно и щедро, отговорила роща золотая...»

2. Поэзия после поэтов.

Неофольклор

Поэзии и так уже много — она как нескончаемый дождь за окном, и проливной ее шум постоянно стоит в ушах. Она нам подпеваает, когда мы о ней и не думаем. Вот эта поэзия, которая везде и нигде, еще не нашла своего выражения. Есть много гениальных стихов, еще больше талантливых и т. д. — но все это произведения. А та поэзия, которую мы слышим в ушах, подобно дождю, — уже не произведение, а некое состояние природы, точней, культуры. И всякий культурный человек время от времени, а то и постоянно, пребывает в этом состоянии.

Но как его выразить? Как передать поэзию не в виде отдельного произведения, а в образе этой клейкой, муторной, вязкой субстанции, которую нельзя отлепить от души, потому что она-то и есть душа, во всяком случае, то, что

многие принимают за душу? Вот такая поэзия-состояние и вытеснит со временем отдельные поэтические произведения, и у нее появятся свои авторы, пожалуй что анонимы. В отличие от древнего, дописьменного фольклора, этот неофольклор возникнет уже на основе письменности как слияние всего того, что было когда-то литературой, — слияние стилей, эпох, растворение лучшего в худшем. Капли будут сливаться, и дождь будет идти. И уже неважно, какая там строка от Пушкина, какая от Блока, а какая от Соловьева или Иванова с Сидоровым, — важно, что все это вместе и есть поэзия: то, что бормочется, мурлыкается, горчит в душе и услаждает душу.

Как передать этот поэтический шум, в котором сливаются и исчезают отдельные звуки? Как передать те щемящие чувства, которые наводит именно шум, его неразборчивость, глухота, протяженность, а не то пушкинское или блоковское, что давно уже в него кануло и в нем растворилось? Иногда мне кажется, что я уже слышу шум этой новой поэзии — а может быть, это и в самом деле дождь за окном.

3. Дожливо, стихово

Я представляю себе поэта, который захочет воплотить поэзию как состояние. Вряд ли это будет настоящий поэт, поэт по призванию, потому что он будет лишен авторской индивидуальности. Он будет похож на всех других поэтов и непохож сам на себя. То, что он пишет, это вообще не стихи, а не-стихи, т. е. имеющее отношение к стихам лишь в меру отрицания их стихового качества. Но вообще-то «не-» — довольно опасная черта близости к тому, что оно отрицает, особенно если соединение производится не через пробел, а через черточку. В этой черточке есть своя уменьшительная чертовщина, да к тому же еще прекрасного пола (не демоница, не чертовка, а что-то крошечное, девичье, почти детское, но уже лукавое — «черточка», нимфетка среди чертей).

Не-стихи — вовсе не значит плохие стихи, хотя и хорошими они не могут быть по определению. Это просто другой модус существования, один из возможных и далеко не лучших поэтических миров. Не-стихи — это стихи в сослагательном наклонении, которые пишутся не потому, что кто-то их на самом деле пишет, придумывает, вкладывает в них себя, а потому, что они могут писаться. Здесь нужно подобрать особую безличную форму глагола состояния, вроде «морозит», «холодно», «дождливо», «стихово». Да, «стихово» — это и есть то, что происходит в таких как бы стихах. В них — то состояние культуры, у которого давно уже нет субъекта.

И приписывать этой «стиховости» наличие субъекта, автора — такая же антропоморфная иллюзия, мифологический пережиток, как считать, будто «дождит» или «морозит» — это чьи-то действия, неполные предложения, у которых подлежащее просто опущено, ибо само собой разумеется. Да нет, нет у них подлежащего, и не может быть (я впадаю в остервенение, вспоминая вчерашний урок. Все-таки школьники — стихийные мифотворцы, которые без представления о субъекте шагу не могут ступить. А кто это сделал? Ладно, мы же договорились, что в таких случаях все делает Пушкин. И стишит тоже он). Да поймите же, если «холодает» или «смеркается», то это не кто-то холодает и не что-то смеркается, а это состояние самой природы. И в языке есть особые безличные глаголы и наречная «категория состояния» для обозначения таких вот действий без деятеля: «прохладно», «светает». Если же субъект и появляется в таких конструкциях, то не в именительном, а в дательном падеже. Не он действует, но ему дается испытать на себе эти состояния, состоять при них. «Мне тепло, мне прохладно». Вот эта позиция, обозначенная дательным падежом, еще и не закреплена в культуре. Быть поэтом не в именительном, а дательном падеже, тем, кому стихово.

И вот теперь предстоит донести до сознания наших бородатых школьников и седовласых школьниц, всего почтенного литературного сообщества, что и у культуры, и у поэзии есть свои категории состояния, и они тоже требуют выражения. И если в такой стране, с поэтически насыщенной атмосферой, как Россия, постоянно «стишит» — то надо быть благодарным за такую небесную благодать и не подменять ее действиями отдельных стихотворцев. Нужно определить основы новой, безавторской поэтики, начертать грамматику безличных состояний в поэзии и культуре.

4. Стихия чтения

Поэзия вселяет неистовство. Когда-то поэты физически пребывали во власти этого сверхличного экстаза. «...Подобно тому, как корибанты пляшут в исступлении, так и они (поэты) в исступлении творят эти свои прекрасные песнопения; ими овладевают гармония и ритм, и они становятся вакхантами и одержимыми» (2). Но с тех пор, как поэзия стала литературой, литерами, заносимыми на бумагу, — где они, эти неистовства, крики, безудержность, которые подобают духу поэзии? В том-то и дело, что в эпоху индивидуального творчества даже великие поэты оказываются всего лишь деятелями литературы, они пишут, кропают свои сочинения, а если позволяют себе исступление, то не в жестах, не в голосе, а лишь где-то на дне души, откуда ритмические волны поднимаются к поверхности стихов.

Но с переходом от личных действий к категории состояния меняется даже физический состав поэзии. То, что накоплялось в ней как вклады индивидуальных энергий, теперь действует с силой грозовой разрядки, как состояние самой атмосферы, насыщенной электричеством. Стихи возвращаются в стихию. Поэзию кричат, выкрикивают, голосят, истошно распевают на разные голоса. Новые носители поэтических состояний (не-поэты)

будут воем и ревом вторгаться в наш слух, потому что они-то и есть выразители нашего общего культурного слуха, переполненного поэзией. Строки «Евгения Онегина» должны читаться так, как и в голову не пришло бы самому Пушкину, писавшему вполне камерные стихи в жанре любовного романа с лирическими отступлениями. Но ведь до нашего слуха эти стихи дошли уже размноженными десятками прочтений, истолкований, комментариев — и наших собственных откликов, удивлений, отголосков. Сколько раз мы уже твердили себе, по поводу и без повода: «Мой дядя самых честных правил...», «Мы все учились понемногу...», «Кто жил и мыслил, тот не может...», «Я к вам пишу — чего же боле?..», «Ужель та самая Татьяна...», «Я знаю, жребий мой измерен...» и т. д. и т. п. У нас, в сущности, голова гудит от «Евгения Онегина», от жужжания всех этих крылатых строк, от стрекотания вездесущих цитат-цикад, которым «неумолкаемость свойственна» (3). Культура — это и есть мощный динамик, приставленный к тексту и многократно усиливающий его звучание, это особое качество громкости и гулкости, которое переполняет наш слух и множится раскатами внутреннего эха. К бесконечному варьированию цитат во вторичных текстах добавляется наша собственная, почти маниакальная манера нашептывать их про себя, наговаривать на грампластинку, которая день и ночь с неумолкающим шелестом вращается в ухе. Культура лишает нас тишины и превращает даже самые спокойные минуты в говорливую толкотню цитат. А уж классические произведения — это просто громкоговорители, вплотную приставленные к нашим ушам и непрерывно туда орущие.

И после всего этого вы хотите, чтобы я читал «Евгения Онегина» чинным голосом, с тихими придыханиями, как положено вести интимную беседу в интеллигентном кругу? Да я буду его орать, выплевывать из себя вместе с кусками собственных легочных тканей, приставших к этим пушкинским ритмам, застрявших в его строфах.

Я буду читать эти стихи не так, как они записаны, а как они звучат во мне, как они дошли до меня — через толщу культуры и через все резонансы личной и общественной памяти. В строфу про дядю честных правил у меня влечаются тараканьи усы того честнейшего дяди, которого я привык созерцать на парадных портретах моего детства. В бесстыдное и невинное письмо Татьяны Онегину я вставлю куплет о маленькой девочке, которая играет и поет, и хотя она никогда не видела героя своих сновидений, но уже готова зачать от него целый избранный народ грядущего [4]. А в строки «Я утром должен быть уверен, что с вами днем увижусь я» — непременно добавлю «днем, и ночью, и на том свете» и повторю это раз десять, как я повторял эти строки, когда по весьма подходящему личному поводу они приходили мне на ум.

Пусть кто хочет слушает меня, а кто хочет — заткнет уши, но всей мерой визга, воя и улюлюканья, отпущенного моим бедным связкам, я прочту вам того «Онегина», каким он до меня дошел и каким сложился во мне. «Онегина», который давно уже перестал быть личным действием поэта Пушкина, а стал акустическим состоянием российской культуры, ее ревущими децибелами, а также тревожащими, хотя и неслышимыми ультра- и инфразвуками. Эта акустика уже так тяжело давит на мои барабанные перепонки, что, с целью уравнивать перепад давлений, мне остается только выкричать обратно «Евгения Онегина», «Мертвые души», «Братьев Карамазовых», «Двенадцать», хотя я и сомневаюсь, что целость барабанных перепонок стоит лопнувших голосовых связок.

Но ведь я не один, нас много, переживающих литературу как категорию состояния, и в этом залог ее новой фольклоризации. Если на заре поэзии сами поэты были исступленными и одержимыми, то теперь этот экстатический дух поэзии переливается в нас, читателей. На протяжении долгих веков поэзия дробилась по каплям

литературных уединений, авторских созерцаний, тихих досугов, но все эти капли, одна за другой, точили читательский слух, переполняли его, — и теперь уже целое море, в котором сливаются голоса Гомера и Мандельштама, «с тяжким грохотом подходит к изголовью» [5].

5. Симбиоз

Если мы присваиваем своему подсознанию или полусознанию чужую музыку или стихи — а ведь 99,9% музыкальных и поэтических натур испытывают потребность именно в творчестве чужого, — то в точно таком виде, под знаком двойного авторства, это и нужно записывать-зачитывать, как сочинение Пушкина-Иванова [6]. Деление человечества на сочинителей и читателей не учитывает третьей, самой обширной категории — тех, которые хотят не просто читать, но сочинять чужие произведения. И порою им кажется, что они в самом деле это сочинили: «Я помню чудное мгновенье», или «Явление Христа народу», или «Лебединое озеро». И это самые счастливые мгновенья их жизни — когда они вдруг слышат в себе эти стихи или музыку, или видят внутренним взором свое гениальное полотно, когда все это, многократно виденное и слышанное, заново рождается в них. И ведь действительно рождается, иногда с трудом и мукой.

Это великая, неутоленная культурная потребность — сочинять чужое, причем, упаси бог, не в виде плагиата, а так, скромного соавторства, где мне, может быть, принадлежит одна строчка из десяти, какая-нибудь «Галина» вместо «Леилы», но уж я этой вставки даже Пушкину не уступлю, настолько она моя, ведь это мою жену, а не его возлюбленную, зовут Галина.

От меня вечер Леила
Равнодушно уходила.
Пушкин

От меня вечер Галина
Уходила не без сплина.
Пушкин-Соловьев

Или:

| | |
|---------------------------|--------------------------------|
| Я помню чудное мгновенье: | Я помню светлый день в апреле: |
| Передо мной явилась ты, | Передо мной явилась ты, |
| Как мимолетное виденье, | Под нежный звон лесной капли, |
| Как гений чистой красоты. | Вся в облаке душистой прели, |
| | Как гений чистой красоты. |

Пушкин

Пушкин-Соловьев

Стендаль сравнивает образование любви с погружением голый ветки в насыщенный соляной раствор, где она обрастает ослепительными кристаллами [7]. Так простое событие, встреча с женщиной обрастает в нашей душе надеждами, тревогами, желаниями, сомнениями и кристаллизуется в любовь. Собственно, любовь — это и есть кристаллизация, «особая деятельность ума, который из всего, с чем он сталкивается, извлекает открытие, что любимый предмет обладает новыми совершенствами». Сейчас я говорю не о пушкинской любви к Анне Керн, а о нашей любви к Пушкину. Встреча с его стихами обрастает в нашей душе кристаллами нежности, надежды, сомнения, мы строим догадки, мы ревнуем, недоумеваем, мы бродим с его строками по лесу и бормочем их при встрече с друзьями и любимыми, мы наполняем их своим опытом, своим волнением, мы вкладываем свое значение в каждое сказанное им слово. Так дайте же состояться этой любви, дайте обрасти стихотворению кристаллами новых мыслей и слов. Пусть, как веточка живого коралла, каждое стихотворение обрастает своей колонией полипов, льнущих к нему слов, пояснений, договариваний, переформатываний, вступает в симбиоз с этими паразитами, которые без него не могут жить, — и само разветвляется в многоцветный коралловый лес! Это и есть наша главная культурная потребность — нестесненно преобразовать предмет своих желаний, бредить им, додумывать его, договаривать, подглядывать за ним, отображаться в нем, украшать его

цветочками и виньетками своего воображения. Александр Пушкин начал писать «Я помню чудное мгновение...» под своим именем, а кончает под тысячью имен, к нему примкнувших, вместе с ним расписавшихся, включая и мое.

И вот на эту культурную потребность никто еще не ответил, никто не объяснил ее насущность для подавляющего большинства культурных людей. Им ведь хочется не просто читать-почитывать, но любить то, что они читают, а значит, кристаллизовать свои чувства в тексте, давать волю своему воображению. Недостаточно им быть просто читателями, хотя и в сочинители, конечно, они тоже не набиваются, все-таки порядочные, скромные люди. Но читать, читать, читать, только читать — невыносимо, да и за тысячи лет столько понаписано, каждый год прирастает неведомыми шедеврами, всего не перечитаешь. А вот если бы найти такой удобный, смешанный сочинительско-читательский жанр, чтобы самому сочинять прочитанное, преисполняться соавторской гордостью?

Необходимо этот жанр узаконить в культуре, чтобы из-за гордыни сочинителей читатели от них не отвернулись. Перестанут читать — тогда и писать будет не для кого. А вот если позволить такое соавторство, хоть на одну сотую прибавленного труда, тогда сколько же читателей заново перечитали бы и «Капитанскую дочку», и «Войну и мир». Ведь все-таки свое произведение, нужно исправить эти вечные толстовские громоздкости, шероховатости, да и свои любимые имена, блюда, пейзажи вставить, тогда под таким сочинением и рядом с Толстым подписаться будет не стыдно. Пусть и читает исправленное издание «Войны и мира» Толстого-Иванова вся ивановская семья и дружеский круг, вплоть до дальних родственников, и пусть пишут в литературных журналах аналитические статьи: «Какой соавтор лучше? Сопоставительный анализ „Войны и мира“ Толстого-Иванова и Толстого-Сидорова».

6. Андрей Пушкин, Петр Эйнштейн и другие

Двойное авторство может быть не только вдохновенным присвоением чужого, но и не менее счастливой задачей своего. Собственно, «сочинять чужое» можно в двух смыслах: ставя под чужим свою подпись или ставя под своим чужую подпись. Не знаю, какая потребность сильнее. Я, во всяком случае, чувствую в себе несколько нерожденных авторов, с которыми охотно поделился бы рядом своих опытов. Не потому, что они уступают моим («на тебе, друже, чего похуже»), а потому, что по замыслу и слогу они принадлежат не мне, хотя никому другому не довелось их сочинить. По той же самой причине, по какой мне хочется сочинить некоторые стихи Пушкина, мне хочется, чтобы Пушкин сочинил некоторые отрывки моей критической прозы. Ну, пусть не Александр Пушкин, это уж слишком большая честь, — так пусть Андрей или Иван. Я чувствую в себе утробное шевеление этого Андрея Пушкина, который вот-вот напишет научный, слегка структуралистский комментарий на сочинения своего великого пращура... нет, однофамильца. Или, не так давно, среди размышлений о физике эфирных тел, мне послышался голос моего современника и, кажется, даже однокашника по начальной школе Петра Эйнштейна.

Не то, чтобы я хочу о них написать, сделать из них персонажей, — нет, я хочу их сделать авторами, чтобы они писали со мной, а иногда и вместо меня. «Андрей Пушкин и Иван Соловьев. Сравнительный анализ стихотворений Пушкина „Пророк“ и „Подражание Корану“». Или, самоустраняясь: «Петр Эйнштейн. Космология эфирных тел и физика сновидений». Разве это мое дело — писать об эфирных телах? Но уж если мне так пишется, то нужно отдавать себе отчет, что в этом состоянии я не одинок, а именно со-стою в отношениях с кем-то. Это может быть Петр Эйнштейн, а если дело

повернет к теории сингулярностей, к квантовой метафизике, то уж скорее Игорь Гейзенберг.

Из того, что я пишу, мне самому, Ивану Соловьеву, принадлежит меньшая часть. А большая — тем, чьи эфирные тела уже отделяются от меня, чьи голоса я слышу в некотором отдалении, хотя они и связаны для меня с воспоминаниями детства или юности. Все мы, Пушкин, Соловьев, Эйнштейн, — бывшие одноклассники или сокурсники, т. е. частицы одного поколения, какой-то уходящей исторической формации, распадающейся на врозь звучащие, но родные друг другу голоса. Я бы даже сказал, что начинаю я писать всегда как Иван Соловьев, но потом написанное от меня отделяется, хочется его закавычить, как будто это не я, а цитата из меня. А потом хочется, наоборот, раскавычить написанное, но так, чтобы оно досталось уже кому-то другому — и почти всегда находится автор, который с бóльшим правом мог бы написать то, что у меня написалось. Такая тонкая, постепенная смена авторства. Сначала я пишу, потом цитирую себя, потом цитирую кого-то, может быть, и себя, потом цитирую кого-то, может быть, и не себя, потом кто-то другой уже сам от себя и пишет. Чужое во мне делает полный круг — и возвращается уже в виде соавтора. Начинает писаться от имени И. Соловьева, а заканчивается под именем А. Пушкина или П. Эйнштейна.

Не только в писании, но и в чтении делается этот круг, так что конфигурацию состояний, передающихся через литературу, можно обозначить двукружием, или восьмеркой. Я пишу — и обретаю чужого, соавтора в самом себе. Я читаю — и сам становлюсь чьим-то соавтором. Эти два круга соприкасаются во мне, как и в каждом пишущем и читающем: круг, через который я ухожу от себя и возвращаюсь к себе в чтении, и круг, которым я выражаю себя и от себя удаляюсь в писании.

Такая передача авторства по ходу создания и восприятия текста происходит постоянно, как круги восьмерки плавно переходят друг в друга через центральную

точку «писателя-читателя». Моя инаковость себе и мое единение с иным. То к моему имени добавляется имя Андрея П. То я прибавляю свое имя к имени Александра П. И все получается поровну, справедливо, потому что нас много, а поэзия одна, и она пользуется всеми нашими именами, чтобы выразить свою безымянность и бесконечность.

7. Ворованное и дарованное

Самому Пушкину уже не чужды были жесты как ворованного, так и дарованного авторства. Он умел полной пригоршней зачерпнуть чужое — и отчерпнуть свое. Предприимчивость его дара уравнивалась только переимчивостью. Даже многие, казалось бы, оригинальные пьесы — и те оказываются заимствованиями, подражаниями, переложениями, причем без второй подписи. Чести Пушкина это, конечно, не украшает, но может быть списано на общую неразборчивость того времени, которое знало прелесть поэтических состояний и их невмещаемость в границы произведений. С авторскими гонорами можно было и не считаться, хотя с гонорарами дело всегда обстоит сложнее. Даже «Я вас любил...» — и то, выясняется, сочинение какого-то француза, с которым Пушкин не захотел разделить посмертную славу этого стихотворения, хотя при жизни и разделил поэтическое состояние безответной любви. Если вчитаться в этот поэтический перл, то ничего, кроме поэтического состояния и грамматики, в нем не найдешь, никакой силы самобытного творчества, фантазии, воображения, глубины. Пушкин был мастер таких сочинений средней руки, к которым каждый может приложить и свою руку — и расписаться, как под выражением своего состояния.

Зато Пушкин и своего не жалел. Я уж не говорю про его бесчисленных поэтических подражателей, завистников, должников, которые от его доброй воли не зависели, брали не спрашивая. Но Пушкин и сам чувствовал

в себе кого-то другого, кому хотел препоручить свои творения. Иногда камуфляж так удавался, что в литературе возник некто Гоголь, написавший пушкинских «Мертвых душ» и «Ревизора». Гоголь сам признавался, что Пушкин ему эти сюжеты подарил [8] — а ведь они не хуже сюжетов самого Пушкина, пожалуй, и лучше. Но Пушкин слышал в этих абсурдных повествованиях чей-то чужой голос, а тут и подвернулся ему этот молодой малоросс, с чувством юмора... Который ничего, кроме украинских сказок, до тех пор не писал, да и то от имени пасечника Рудого Панко, — и вдруг взялся за российскую поэму... Вместо пасечника предстал ему другой, более могучий соратник. Сам же Гоголь и признавал: «Когда я творил, я видел перед собою только Пушкина... Ничего не предпринимал, ничего не писал я без его совета. Все, что есть у меня хорошего, всем этим я обязан ему. И теперешний труд мой есть его создание» [9]. Вот так и оказался автором «Мертвых душ» Николай Гоголь, который потом всю жизнь каялся, что совсем не то написал, не свое, не то, что должен был написать. А своего, как ни бился, так и не смог написать, сжег второй том «Мертвых душ», написанный без Пушкина, оставшись в литературе подставным лицом, разработчиком пушкинских сюжетов, таким Белкиным, введенным в почетные классики.

Впрочем, возможно, что все наоборот — это Гоголь записал Пушкина в свои соавторы, почувствовав, что в «Мертвых душах» и в «Ревизоре» что-то не так, не все гоголевское, веселое, бесшабашное, народное, хохляцкое, а есть какая-то российская грусть и хандра, которых самому Гоголю и взять неоткуда — это пушкинское в нем [10]. Трудно уже разобраться, кто кому передал замысел и сюжеты: Пушкин Гоголю — завещающим и благословляющим даром, или Гоголь Пушкину — даром почтения и благоговения. Но возможно, что Пушкин был отчасти Гоголем еще до Гоголя, а Гоголь был отчасти Пушкиным уже после Пушкина, оттого и приме-

ряли они к своим сюжетам чужие имена, как счастливо найденные псевдонимы. И под «Мертвыми душами» в какой-нибудь вечной книге будет написано: сочинение Гоголя и Пушкина.

Но Гоголю не во всем можно верить, а вот Белкин, несомненно, соразделял с Пушкиным вершинные создания его прозы. Сам Пушкин ни за что не мог бы дать «Барышне-крестьянке» или «Станционному зрителю» свое авторское имя — уж слишком простоватый слог, много чувствительности, трогательного добродушия, внешней занимательности, мало аристократизма. Но и авторству Гоголя таких сюжетов не поручишь, тот больше по части гротеска, абсурда и юмора. Так в Пушкине постепенно образовался другой автор, провинциальный помещик, о котором и сказать нечего, кроме того, что он добрый малый, прилежный слушатель, добросердечный рассказчик. Пушкин признал, что повести эти принадлежат Белкину, т. е. тому Пушкину, который был Белкиным, и не нам перечить этой авторской воле, которая самоустранилась и назначила своим творениям другого автора. Поэтому обидно и за Пушкина, и за Белкина, когда их разлучают, когда в антологиях и хрестоматиях читаешь: <«Барышня-крестьянка», рассказ Пушкина>. Да не Пушкина, а Пушкина-Белкина, — дьявольская разница. И кто виноват, что Пушкину опять присвоили то, чего он не совершал? Конечно, можно возразить, что сам Пушкин подарил Белкину свои сочинения, значит, они пушкинские. Но если я кому-то дарю какую-то вещь, разве она по-прежнему моя? Сам Пушкин, сделав подарок, ни за что не стал бы отнимать его обратно, даже узнав, что безделушка-то, оказывается, дорого стоит. Нет, это не Пушкин, а мы виноваты, забирая у Белкина то, что Пушкин ему подарил.

И не потому ли так удалась Пушкину Болдинская осень 1830 года, что он обрел сразу нескольких соавторов и писал за всех, едва успевая макать перо в чернильницу? «Скупого рыцаря» с ним писал В. Шенстон, «Пир

во время чумы» — Дж. Вильсон, ну а «Повести Белкина» — И.П. Белкин. Что касается лирических стихотворений, то кто только не приложил к ним руку — от англичанина Барри Корнуола («Пью за здравие Мери...») до янычара Амин-Оглу («Стамбул гяуры нынче славят...»). Болдинская осень, которая стала символом великой творческой жатвы, обильна не просто произведениями, но авторами, которым Пушкин еле-еле успевал раздавать свое.

8.

Если я пишу что-то под чужим именем, значит, в этот самый момент (не закончено).

1. Человек. 1991. № 1. С. 195—212; Октябрь. 1998. № 7. С. 148—167.

2. Платон, Ион: В 3 т. Т. 1. М.: Мысль, 1968. С. 138. Корибанты — жрецы и спутники Великой Матери богов, славящие ее в экстатических оргиях под звуки флейт и тимпанов (там же. С. 515).

3. «Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Немолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает». Мандельштам О. Разговор о Данте // Собр. соч.: В 3 т. / Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова, — Нью-Йорк. Международное Литературное Содружество. 1971. Т. 2. С. 368.

4. На отдельном листке Иван Соловьев приводит пример «уравниения поэтических состояний», добавляя — «иногда с авторскими неизвестными»:

Я маленькая девочка,
Играю и пою.
Я Сталина не видела.
Но я его люблю.
Фольклор

Я маленькая девочка,
Играю и пою.
Лишь раз Е. О. я видела,
Но я его люблю.
«Евгений Онегин»

5. Строка из стихотворения Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...».
6. По мнению Паскаля, «лучшими книгами являются те, читая которые каждый полагает, что мог бы написать их сам». Номо Legens / Человек читающий. М.: Прогресс, 1983. С. 310.
7. *Стендаль*. О любви. Собр. соч.: В 15 т. Т. 4. М., 1959. С. 367.
8. *Гоголь Н. В.* Авторская исповедь. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Художественная литература. 1986. С. 413.
9. «Теперешний труд» — первый том «Мертвых душ». Письмо Гоголя М. П. Погодину, 30 марта 1837. Цит. изд. Т. 7. С. 156.
10. Не оттого ли так удивился Гоголь пушкинскому восприятию «Мертвых душ», замысел которых дал ему Пушкин? «Когда же чтение кончилось, он произнес голосом тоски: "Боже, как грустна наша Россия!" Меня это изумило» (Цит. изд. Т. 6. С. 248). Потому и изумило, что написалось у него произведение пушкинское, какого он сам от себя не ожидал.

МЕССИАНСКИЕ РЕЧИ

Предисловие

Публикуя этот цикл размышлений филолога и педагога Ивана Соловьева (1944—1990?), я испытываю некоторую неловкость, потому что боюсь уронить его образ в памяти тех, кто его знал, — и вызвать насмешку у тех, кто не знал его. Дело в том, что у Ивана Соловьева были некоторые предчувствия своей особой роли в религиозной истории человечества — предчувствия, которые вряд ли оправдались, да ни на чем особенно и не основывались. Впрочем, рано еще судить об этом.

В разговорах Иван никогда не затрагивал этой личной религиозной темы. Помню только, на одной вечеринке, за бутылкой вина — кажется, это был его день рождения — мы спорили о том, всякая ли слабость является грехом, или есть безгрешная и даже святая слабость, как, например, в гефсиманском томлении Христа, в его молении о чаше. Иван вдруг как-то пристально на меня посмотрел и сказал: «А ведь я даже гораздо слабее его», удивив меня совершенно неуместным употреблением слов «ведь» и «даже».

Но вообще-то он был человеком более чем скромным, любил уходить в тень, держался незаметно, причем это не была нарочитая, выпячивающая себя незаметность, а вполне естественная для такого не красавца, не героя,

не златоуста, каким он был и сам по себе, и в восприятии окружающих. Он с восхищением следил за пируэтами ума даже совсем недалеких и вялых людей, которые в его присутствии вдруг необычайно воодушевлялись. Иван всегда умел на какую-то долю градуса быть менее значительным, чем его собеседник, — и этим располагал к себе. В него, как в зеркало, хотелось смотреться, — и видеть самого себя. Причем в зависимости от уровня собеседника Иван мог вырасти очень высоко — но всегда оставался на полголовы ниже, как бы заведомо потупив голову, не смея равняться. Такова была его внутренняя установка, удивительно соразмерная каждому — но не соревновательная. Наши разговоры часто походили на интеллектуальные турниры, состязания в остроумии, эрудиции, красноречии, — и Иван с самого начала каким-нибудь словесным жестом, промашкой, невнятистью, неуклюжестью обрекал себя на проигрыш, давал собеседнику знать, что ему не соперник, своей покорностью сбивал воинственный пыл — и тогда разговор сразу принимал более сердечную, иногда исповедальную ноту. Рассказчик он был никудышный, спорщик слабый. Даже на вопрос «как дела?», на который люди в России с удовольствием отвечают минут пятнадцать, Иван не знал, как отвечать, и поскорее перебивал встречным вопросом: «да ничего, расскажи лучше о себе».

* * *

Между тем, как видно по многочисленным заметкам, чувство миссии его не оставляло, и не просто миссии, а какого-то чуть ли не мессианского назначения. Даже Ницше с его претензией на роль сверхчеловека, Заратустры, Антихриста, — и тот уступает в основательности своих мессианских упований Ивану Соловьеву, у которого все гораздо тише, спокойнее и серьезнее. Ницше, размахивая молотом, крушит кумиров, противопоставляет Водителю бедных, слабых, больных — свою силу, красоту,

отвагу. Иван никогда не превозносит себя — он умаляет себя до такого состояния, когда мог бы принять на себя роль Мессии, «последнего из последних».

Иван видит перед собой не того Христа, который царит над всем христианским миром, над всей историей западного человечества, чье имя ежечасно возглашается с церковных амвонов, — а того невзрачного Христа, каким он впервые явился иудеям, ожидавшим Мессию в образе всемогущего Царя. Христа, который, по предсказанию пророка Исаяи, был «как отпрыск и как росток из сухой земли; нет в Нем ни вида, ни величия; и мы видели Его, и не было в Нем вида, который привлекал бы нас к нему. Он был презрен и умален пред людьми... и мы ни во что ставили Его» (Исайя, 53:2—3). Иван не противопоставляет себя, а наследует Христу, т. е. выстраивает вектор религиозной истории через Христа к нынешнему, «постхристианскому» состоянию мира. Как Христос, в своей немощи, в своем крестном страдании, относится к образу величественного и победительного Мессии-Царя, каким он сложился в сознании иудейства, — так сейчас сам Иван Соловьев относится к тому образу Христа-Победителя, который сложился в самом христианстве, ждущем второго и окончательного пришествия Спасителя.

Иван Соловьев вводит понятие «эсхатологической иронии», которое совершенно неожиданно приоткрывает возможность «постмодерной» интерпретации эсхатологической темы — ничуть не снижая ее глубочайшей серьезности и достоинства. Если первое пришествие Спасителя столь разнилось с ожидаемым иудеями, то следующее будет еще более разниться с ожидаемым христианами. Это несовпадение ожидания и свершения и составляет пружину истории, ее «упругость». История движется не по прямой, но и не по кругу, а по некоей параболе, отклоняющейся от всех теорий и предсказаний, как «прямолинейных», так и «круговоротных». Спаситель нового пришествия — еще более умален, чем

Спаситель первого пришествия, умален до такой степени, что перестает быть заметным.

Чтобы разрешить противоречие между предсказанным триумфом и неожиданной простотой, даже тривиальностью нового явления Спасителя, Иван Соловьев вводит понятие полуторного пришествия [1]. Ирония этого среднего пришествия состоит в том, что в облике Спасителя как бы сглажены и опосредованы крайности его первого и второго пришествия. В нем нет ни жертвенности, ни победительности, он «никакой», но перед ним каждый чувствует себя единственно важным и услышанным. «Между жертвой первого пришествия и славой второго лежит момент полного уравнивания Спасителя с миром». Спаситель среднего пришествия настолько затерян в миру, что лишь наше собственное внезапное и чудесное возрастание перед ним открывает его природу. Спаситель является в этот мир «Великой Тенью» — чтобы оттенять тот свет, который люди несут в себе.

* * *

Я заметил, что подобную же методику Иван Соловьев, проработавший много лет учителем средней школы, применял и на своих уроках. «Применял» — не то слово: он не мог учить иначе. Дети во время этих занятий выглядели чуть ли не умнее своего учителя, и уж во всяком случае говорили больше его. Мне случайно довелось побывать на двух-трех его занятиях, когда я приходил за ним в школу, а он просил меня подождать, вернее, я просил разрешения посидеть в классе, пока он закончит урок. На уроке Иван предполагал — а ученики утверждали. Он робко догадывался — они с жаром доказывали. Он смущенно кашлял — они говорили без запинки. Он умел так сосредоточить в себе слабость ситуации, что вся сила доставалась другим — тем, кого он слушал, кого просил высказываться.

Так бывает в любви: непонятно, за что красивый, умный человек любит какую-нибудь малоприметную особу, почти дурнушку, почти пустышку, и лишь постепенно понимаешь, что он оттого так красив и умен, что она рядом с ним, он заряжается от нее, черпает в ее слабости свою силу. Вот и Иван Соловьев умел бывать среди людей такой дурнушкой и пустышкой, отчего они становились больше и лучше себя. Причем, повторяю, это не было позой, игрой, сознательной иронией, — робость перед духовным и умственным превосходством другого человека была у него в крови. Однажды он признался мне: «В каждом человеке, с которым мне приходится общаться, я чувствую такую силу ума и характера, что моментально пасую, даже помимо собственной воли, но если бы у меня и была эта воля, я бы тоже пасовал, потому что мне нравится, когда люди в моем присутствии делаются великими».

Действительно, в его присутствии легко было почувствовать себя великим — достаточно было соответствовать тому образу, который создавался его заинтересованным взглядом и манерой слушать. Он бывал абсолютно поглощен и даже заворочен чужой индивидуальностью. Люди, которых я вообще-то знал за вполне заурядных, в его присутствии превосходили самих себя — и я думаю о загадке, которую заключало в себе его молчание. Чьи это были мысли, которые его собеседники вдруг начинали высказывать неожиданно для себя?

* * *

Иван Соловьев закончил филологический факультет Московского университета и по смыслу всех своих занятий и увлечений оставался филологом. Но при этом он постоянно пытался раздвинуть пределы филологии и включить в них биологию, психологию, теологию, другие дисциплины, поскольку они имеют дело с природой Слова, или Логоса, который Соловьев понимал в самом

расширительном смысле. В биологии таким Логосом для него был генетический код, в психологии — внутренняя речь, в теологии — сам Творец, о котором в Евангелии от Иоанна сказано: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Для Ивана все эти бесконечные проявления слова на разных уровнях бытия и были предметом «большой филологии», или, как он ее иногда обозначал, филоЛогии, имея в виду, что эта дисциплина воодушевляется любовью не просто к слову, но к Логосу. Когда я однажды спросил по поводу его увлечения психологией, что вот, не хочет ли он переменить профессию, он ответил достаточно строго: «Это не психология, это филология человеческой души, толкование ее слова».

Такая преданность каким-то начальным обязательствам и заданиям жизни, в сочетании с предельным расширением смысла этих обязательств, вообще была характерна для Ивана. Он, родившийся в Измайлове, пытался осмыслить феномен *измайловства*, найти какие-то черты «метагеографии» в этом старинном районе Москвы, создать нечто вроде шуточного обряда поклонения родному «гению места». Имя няни Ирины, опекавшей его в детстве, становилось для него нарицательным, и он иногда использовал его, в сопровождении различных приставок и суффиксов, для обозначения тех явлений и действий, которые чем-то напоминали ее [2].

Вообще все, что окружало Ивана, так или иначе приобретало для него свойства безначального и бесконечного. Ему принадлежит такой афоризм: «С каждой вещью нужно быть готовым к вечности». Он имел в виду, что каждая вещь и тем более каждая личность, поскольку они даны нашему опыту, уже неустранимы из этого опыта, навсегда остаются в нем. Тот, кто не готов к этому, будет испытывать ад вечности, пребывая среди личностей и вещей, несовместимых с его душой. В этом же, по Ивану, состоит и сущность этики, которая не признает «временных» отношений и обязательств. Этика охватывает

весь круг человеческих дел, даже самых будничных, прибавляя к ним слово «всегда»; именно это испытание на «всегда» делает их этическими поступками.

* * *

Редко бывает так, что по каким-то письменным свидетельствам удастся проследить сам процесс рождения мессианского сознания. Мессии прошлого, считать ли их истинными или ложными, почти не оставили следов осознания своего избранничества. Мы знаем о них только то, что они сами дали знать миру о своей вере в себя. Да и современные претенденты на это звание отмечают лишь результат своего избранничества и не делятся своими сомнениями, отступлениями, колебаниями (если только эти колебания еще больше не возвышают их и не идут им на пользу).

Соловьевское мессианство умнее известных нам современных образцов, от Ницше до Муна и Раджнеша, причем как-то по-русски умнее — по-достоевски, по-розановски — т. е. включает в себя сарказм по поводу собственной миссии и неизбежность такой миссии, которая несла бы в себе этот сарказм, это самоумаление и самоосмеяние пророка. Но Иван знал, как легко эта самоирония расшатывает основания личности и превращает ее внутреннее слово в пустословие. Иван хотел чего-то большего, чем ирония, — он хотел серьезного сомнения в своей миссии. Он хотел не множить слова оттенками их отрицания, а обратить их в какое-то последнее молчание, которое научилось бы говорить в отсутствие слов.

Уникальность материалов, оставшихся от Ивана Соловьева, в том, что здесь мы имеем дело с поиском и истолкованием знаков, интимной герменевтикой избранничества, не предназначенной для последователей, для формирования школы, секты, церкви. Да у Соловьева, согласно его собственному определению современного мессианства, и не может быть последователей — он ни к кому не

взывает, никого не учит, он Мессия слуха, Мессия молчания. Его избранничество — это только факт его самосознания, и здесь он предельно откровенен сам с собой.

Как ни странно, именно эта откровенность снимает сам вопрос, истинным или ложным Мессией был Иван Соловьев. После всех колебаний в определении собственного статуса у него возникает самосознание возможного Мессии. Если возможность не осуществляется, это вовсе не значит, что она отсутствовала в качестве возможности, наоборот, возможность подлинна как возможность именно тогда, когда она может осуществиться, а может и не осуществиться. Как писал Аристотель, «не необходимо, чтобы из всякого утверждения и отрицания, противлежащих друг другу, одно было истинным, а другое ложным, ибо с тем, что не есть, но может быть и не быть, дело обстоит не так, как с тем, что есть...» [3]. Иными словами, категории истинного и ложного действуют лишь в отношении сущего и бывшего, но не в отношении возможного [4].

В результате долгих колебаний Ивану Соловьеву удалось прийти к такому решению относительно себя, которое не просто ставит его фактически в круг искателей-мессий прошлого, но и ставит его логически над ними, поскольку истинность их положительных утверждений о себе всегда может быть оспорена, тогда как его предположения о своем мессианском статусе не подлежат ни верификации, ни фальсификации. Двойственность мессианской возможности тем самым подтверждается в любом случае: до прихода истинного Мессии — как то, что может быть, а после — как то, чего все-таки не было. В каком-то смысле Иван Соловьев всегда останется именно тем Мессией, за какого себя принимал, — в той мере, в какой он сам считал себя всего лишь «гипотезой», проверку которой возлагал на Бога [5].

Больше того, герменевтика избранничества, разработанная Иваном Соловьевым, позволяет каждому из нас становиться в этот круг потенциально избранных и вести себя в нем достойно своему призванию. Не все ли мы

дети Божьи, не на каждом ли из нас лежит печать возможного избранничества? Предоставим Богу решать о действительной нашей предназначенности, но будем достойными хотя бы ее возможности.

Я бы не хотел, чтобы читатель видел в Иване Соловьеве «претендента» и тем более самозванца. Останемся при его собственном определении — это был человек-«гипотеза». Нам не дано ни подтвердить ее, ни опровергнуть.

* * *

За семь лет, что прошли после исчезновения Ивана Соловьева, его записи как-то заново связались во мне с нашими давними разговорами. Я впервые стал ясно понимать, что заключалось в его молчании, в его слушании — то, что таилось за всеми написанными им работами и было больше их.

Собственно, в каком-то смысле Иван Соловьев остается моим собеседником. Его слух «звучит» во мне. Когда я мысленно продолжаю с ним разговаривать, мне легче понять самого себя. Порою мне кажется, я слышу его голос, но, пытаясь восстановить в памяти его образ, всегда вижу его молчащим.

Заглавие «Мессианские речи» взято из записей самого Ивана Соловьева: так озаглавлена последняя из них. Насколько мне известно, «мессианские речи» никогда не произносились, т. е. их название можно считать условным. Большинство записей относится к 1984—85 годам [6]. Названия фрагментов даны составителем с целью облегчить читательское восприятие. Все примечания, за исключением нескольких ссылок на источники цитат, также принадлежат составителю. В конце подборки приводятся сведения о последних известных днях жизни Ивана Соловьева и некоторые материалы, позволяющие судить о судьбе и отзвуках его идей.

(Атланта, 1997)

Записи Ивана Соловьева

1. Ничтожество спасителя

Кажется, все нам дано. Бог стал человеком, освятил в сыне своем все человеческое. Но каждый из нас знает, не только по красочным зверствам прошедших лет, но и по тусклой обыденности наших дней, что света в нас еще нет, что он еще только светит нам, а не в нас, не из нас.

Отчего же человек сам себе неинтересен, тем более неинтересен другим? Вот перед нами образцы доблести, гения, предприимчивости — великие духовидцы, пророки, ученые, мыслители, художники, исторические деятели. А мы ковыряем пальцем в носу, пьем чай, о чем-то медленно думаем, с превеликим трудом терпим ближних, и лишь под тяжестью грехов, скучные, кислые, усталые, приходим в церковь, чтобы облегчить душу и расчистить ее для новых грехов. Хочется плакать и выть, сознавая свою принадлежность к этому гиблому человеческому роду, которому все дано — а приумножить дар он не в силах. Единицы возвращают дар, но в их свете глубже видится беспросветный мрак большинства.

Почему же все пророки, гении, учителя человечества не смогли разжечь искру Божию в душах людей? Сами пламенели — а вокруг оставался мрак и пенел. Почему они говорили — а вокруг стояли молчащие, едва понимающие, готовые одинаково слушать и тех и других? Ведь слух их уже забит речами и проповедями нескольких тысячелетий.

Должен кто-то молчать и слушать, чтобы люди заговорили. В мир должна явиться тень, чтобы оттенить тот свет, который слабо брезжит в людях. Этот кто-то не будет учить, а будет учиться, потому что у большинства людей есть Учителя, но нет учеников. Поэтому они не знают себя, не знают, что они знают. Им некому передавать знания, потому что каждый считает себя уже

знающим. Кто-то должен умалиться перед такими малыми, чтобы и они почувствовали себя больше себя.

Это и будет спасение, приходящее к людям от них самих, потому что их спаситель оказался меньше, ничтожнее их. Только ничтожество и пустота могут открыть людям, кто они есть на самом деле, какие дары им даны. Им некому передать своих даров, поэтому они не знают, чем владеют.

Это ничтожество должно быть знающим себя как ничтожество, ничтожеством по собственной воле, а значит — приемлющей, ждущей, внимающей пустотой. Этот последний и наименьший позволит нам слышать самих себя, потому что станет слушать нас, как царей слова. Он подарит нам интерес к нам самим, удивление перед собственной мудростью. Я не пишу «Кто-то», потому что он должен быть не больше, а меньше других, перед кем другие возрастают на величину его самоумаления.

Этот кто-то буду я.

2. Я всегда был пуст

С детских лет у меня не было иных желаний, кроме тех, которые имели другие. Если кто-то высказывал мнение, что стоит открыть окно — душно! — я и сам начинал чувствовать духоту. Если кто-то хотел закрыть окно — дует! — я и с ним немедленно соглашался: как бы не простудиться. Помню в каком-то из начальных классов ссору между мальчиком и девочкой: они по очереди то захлопывали, то распахивали окно. Я стоял рядом, и девочка спросила меня, не хочу ли я, чтобы окно было открыто. Помню свое замешательство. Мне хотелось сказать: да, я хочу, чтобы окно было открыто, потому что на улице такой приятный запах ранней весны. И вместе с тем мне хотелось сказать: хорошо бы все-таки закрыть окно, потому что оттуда несет стужей. Не помню, что я сказал на самом деле, — скорее всего, ничего не сказал, а просто покраснел и отошел от окна.

Уже лет с 13 я даже не задумывался над тем, чего же я, собственно, хочу, потому что мне стало окончательно ясно, что я ничего не хочу, что Господь не дал мне такого дара — что-то чему-то предпочитать. Т. е. я, конечно, желал всего того, чего обычно желают люди, — счастья, любви, веселья, хороших оценок, верных друзей, — но я желал этого ровно настолько, чтобы понимать, насколько этого желают другие. А вот спроси меня, чего ты, Иван, хочешь, — я бы не нашелся, что сказать. Я любил сладкое, но мне было все равно, какие конфеты есть — «Мишку косолапого», или «Белочку», или «ириску». Я любил бывать на природе, но мне было все равно, разжигать костер или кататься на лодке.

Я удивлялся, с какой точностью другие люди знают, чего они хотят, а чего не хотят. Откуда они это знают? Кто подсказывает им все эти бесчисленные предпочтения, с точностью до определенной марки вина или сигареты? Ведь это просто чудо — чтобы вот именно сейчас, в данную минуту, хотеть чаю, а не кофе, сухого вина, а не полусухого. В ресторанах я всегда выбираю те блюда, которые были заказаны передо мной, — «пожалуйста, то же самое». Когда заходит разговор о том, что делать, во что играть, куда ехать, я всегда отмалчиваюсь до последнего. Мне хочется того же, что и всем, а «все» — они такие разные. Сушая пытка, когда друзья начинают допытываться: «А вот Ваня еще ничего не сказал, куда хочешь ехать, Ваня?»

Уже в школе я был никакой... Никогда моя воля не шла кому-либо поперек, даже тишайшим и слабейшим. Я был первым учеником в классе, потому что все предметы давались мне одинаково хорошо, и я не понимал, как можно, например, любить физику и не любить химии или любить историю и не любить литературу. И я был последним членом коллектива, ведь для того, чтобы как-то выдаваться, нужно иметь какие-то желания... Я хотел со всеми соглашаться — лишь бы они соглашались между собой.

Когда я впервые прочитал «Записки из подполья» Достоевского, то удивился и немножко приуныл. Вот он даже лентяя не может из себя сделать — остается никем. Не имеет, кажется, даже имени, не то что характера — одно сплошное «я», воющая пустота. Но отчего же он тогда свое желание ставит поперек всех чувств и отношений, поперек возможной дружбы и любви? Откуда берется в нем эта поперечность, эта невероятная готовность на всех наплевать, со всеми расплеваться? Значит, не такой уж он пустой, если в нем кипит эта отчаянная злоба. У него хватает воли и желаний, чтобы самого себя растоптать — так для этого надо быть каким триумфатором! Это же Калигула своего внутреннего Рима!

Никак не выходит у Достоевского, что подпольный — никакой, он очень даже какой, просто царь подполья, или, как сейчас говорят, крыса-мутант, в которой активизировался ген голода и злобы. И это не промашка Достоевского, а просто еще XIX век, вполне материальный и позитивный, когда даже человеческая пустота еще принимала очертания какого-то морального падения. Мир эсхатологически еще не созрел, не почувствовал своего конца. Все точки отсчета еще находились в прошлом, в первом пришествии... И потому пустота казалась злом, внедрившимся между людьми.

Я-то знаю, что такое человек, не имеющий в себе ничего своего. Он и злобы не имеет, и поперек ничему стать не может. Я — человек-пустота. Я никому языка не высушу — наоборот, подставлю ухо, чтобы лучше слышать. Во мне нет желаний, зато есть тяга, как вот в нашей деревенской печи: поднес спичку — и она вспыхивает, как полено, и через минуту уже все дрова начинают полыхать, гул стоит, изба подрагивает. А всего-навсего — воздух, правильно завитый через трубу в направлении к небесам. И во мне, я чувствую, завивается эта небесная пустота, гудит и воет, превращая поднесенную ко мне спичку в пламя.

Поймаю одно только слово — и сразу во мне десятое слово уже проговаривается, и фраза вылепляется

в такой ясности, что я не могу не удивляться своему собеседнику, как новому Сократу. Он мне — одну фразу, а я ему — целую философию. И это не моя философия, а его собственная, только, может быть, чуть-чуть недосказанная.

Больше всего я благодарен за это вот чудо, когда человек вдруг вырастает у меня на глазах. Он сам себе удивляется, он еще не знал себя таким. Он не понимает, почему каждое его слово звучит так ясно и веско, а каждая запинка выдает внезапное озарение... Человек открывает себя в себе. Шутник, который всем уже надоел своими анекдотами, вдруг обнаруживает в себе Гамлета, который скорбно отщучивается от пошлостей мира... Пожилая женщина, которая напряженно молчит и смущается в молодой интеллектуальной компании, вдруг оказывается свидетельницей великой войны, и ее молчание полно отголосков той страшной эпохи, которая наверняка раздавила бы нас... Она молчит, и я молчу. И вдруг она начинает говорить...

3. О чтении

Поначалу, пока мне было еще тяжело выносить на люди свое молчание, я воспитывал свой слух чтением. Чтение — это самая тяжелая и вместе с тем легкая разновидность слуха. Тяжелая — потому что собеседника нет рядом, приходится восстанавливать его голос в себе гадательно. Но этой дальностью говорящего и облегчается слушание — не нужно краснеть, стыдиться своего молчания. Книга — это такой высокий и чистый голос, которому ничего от тебя не надо, только слушай его. Если писательство есть речь, погруженная в молчание, то чтение есть слух, погруженный в зрение. Читать — значит слушать глазами. Легкость чтения для меня пересиливала его тяжесть...

Так я начал с большего, чтобы потом отдаться меньшему. Читал Толстого и Шекспира, чтобы потом слушать

приятелей по школе и университету. Чтение есть слушание на расстоянии, оно преодолевает физическую тесноту слуха, это Слух вездесущий, всепроникающий. «Читать» в русском языке — слово того же корня и исконного значения, что и «читать», «почитать». Чтение, к какому бы набору знаков оно ни относилось, пусть к самому пошлому чтиву, есть акт благоговейный, религиозный. Чтение есть почитание замолкнувшего или скончавшегося голоса и готовность воскрешать его в себе.

Когда я читаю, то чувствую поразительную оправданность самых ничтожных своих усилий. Сколь многое делается благодаря столь немногому во мне — способности читать! Сколько сил было затрачено человечеством, чтобы создать Ветхий и Новый Заветы, поучения Будды и Конфуция, поэмы Гомера, диалоги Платона, трагедии Шекспира, романы Достоевского! И вот силы эти лежат мертвыми. Чтобы привести их в движение, нужен всего лишь труд читателя, готовность отдать свой слух погибающим голосам, вызволить их из-под могильных плит, из-под тяжести переплетов.

Чтение — наименьшая затрата с наибольшей прибылью. Представьте себе кладовую с несметными сокровищами. А от нас всего-то и требуется приоткрыть дверь. Читатель своим малым трудом оказывается равновелик Шекспиру, потому что Шекспир без читателя — такое же ничто, как и читатель без Шекспира. Каков же замысел Бога о нас, если таким маленьким людям поручено отвечать за смысл жизни столь великих людей? Каков замысел Его о чтении, если оно уравнивает призвания величайшего из писателей и обыкновеннейшего читателя? Бог соткал сети из букв и слов и сделал их, читателей, ловцами великих душ, попадающих в эти сети.

...И все-таки хороших читателей в этом мире больше, чем слушателей. Ведь насколько интереснее читать Достоевского, чем слушать Ивана Ивановича, чье внутреннее слово еще сплошной черновик, а может быть, и белеющая страница, слегка замаранная несколькими кляксами

и пробами пера. Иван Иванович готов читать книгу Достоевского, но кто будет читать в душе Ивана Ивановича?

А ведь каждый человек несет в себе непрочитанное слово, без этой филологической надежды и жить незачем. Но таких филологов, которые вышли бы за переплет книги и занялись бы словом не то что неписьменным, устным, но словом, даже еще и не достигшим уст, погибающим в невысказанности, — таких филологов, имеющих дело с душой как самовозрастающим Логосом, я еще не встречал. Я говорю не о психологах, которые ищут общие законы внутренней жизни. Я хотел бы стать филологом человеческой души, читателем ее ненаписанного и произнесенного слова.

И если я получил образование филолога, «любящего слово», то мое дело раздвигать рамки этой профессии до встречи с Логосом, живущим в каждой необразованной душе, в труднейшем переходе от молчания к слову. Дело филолога — двигаться дальше, от книги к голосу и от голоса к безмолвию. Это как раз и значит — от большего к меньшему, от бессмертного слова, распечатанного в миллионах страниц, к гибнущему, не воплощенному слову, к логосу, который умалил себя до междометий в душе Ивана Ивановича, до клякс и росчерков под его пером. Если чтение — это слушание неслышных голосов, то слушание — это чтение вслепую, по белой бумаге, на которой письма проступают лишь по мере того, как мы до боли в глазах вчитываемся в них.

4. Периоды слушания

У меня было три периода слушания. Наверно, больше, но сейчас вспоминаются три. Сначала мне было все равно, кого и в какой обстановке слушать, и это всякий раз происходило как чудо, которому предшествовало смущение, запинка, чувство вины. Со мной заговаривали, по-приятельски или по-светски, оставляя мне маленькие

паузы в разговоре, чтобы я мог вставить свою речь. Но я этими паузами не пользовался — не только не вклинивался в них, не раздвигал, а наоборот, оставлял за собой такие провисающие пакетики молчания. Хорошо помню толкотню интонаций, когда собеседник уже выходил из разговора, а я все никак не мог войти, и мы сталкивались в дверях. Он замолкал, а я продолжал слушать — и, спохватившись, как-то озвучивал свое молчание, междометиями, повторами, тепленьким косноязычием, или туповато и раздумчиво, со знаком многоточия в конце, повторял услышанное...

Но видимо, и не было в этом нужды, мое молчание не воспринималось как вызов. Я ведь не замыкался, не отводил взгляда, а наоборот, как-то сразу и плотно останавливался возле человека, едва он заговаривал со мной. Это были такие «прилипания», когда гладкость одного предмета вдруг идеально сходится с гладкостью другого, но потом инерция движения разводит их. Больше всего я любил тогда разговоры со случайными попутчиками, особенно в поездах, когда делать нечего, и человек вдруг начинает вспоминать и проборматывать свою жизнь, как во время бессонницы. Слух мой тогда еще не вошел в силу, и потому меня устраивала случайность собеседника, однократность его присутствия в моей жизни. Да и его устраивала моя однократность, и он поспешно сваливал в меня разные признания, как в походный чемодан. И в приятельских компаниях я любил атмосферу поезда, эти проносящиеся мимо быстрые разговоры, в которых вдруг звучали слова, будто лично ко мне обращенные. Я начинал слушать, и уже речь, словно повинувшись слуху, все больше поворачивалась ко мне... Все расходились, я оставался, речь продолжалась.

Потом наступил период, когда я почти перестал бывать в компаниях. Мне стало невыносимо слушать столько врозь звучащих голосов, хотелось каждому из них отдать себя, выращивать его в себе. В этот период, тянувшийся года три-четыре, я встречался с друзьями уже, как прави-

ло, поодиночке. Они приходили ко мне, или я приходил к ним, когда никого не было дома, и мы запирались в своей беседе. Было удивительно, как много людей заключал в себе один и тот же человек, когда вокруг него не было других людей. Он даже говорил разными голосами, он как бы пробовал быть тем, кем еще никогда не был, искал и не находил себя среди многих «я». Эти беседы научили меня слушать по-настоящему, проникать слухом в такие области тишины, что я бы не удивился, услышав голоса ангелов, хотя они почему-то избегали меня.

Третий период не отменил первых двух. Я все еще люблю случайные разговоры со случайными людьми; еще больше люблю говорить наедине с друзьями, и разговор с некоторыми продолжается уже много лет. Но возникло третье: я ищу речь, которой мог бы понадобиться мой слух. Меня опять стали привлекать шумные сборища. Я вхожу — и стараюсь понять... И приношу первую «жертву» — сам заговариваю. Как ни странно, но люди, мало говорящие, больше нуждаются в слухе, чем те, которые говорят много. Говорливые нуждаются скорее в слушателях — верных подданных своего государства речи. Они и рассказывают то, что интересно всем и никому в особенности, — новости, слухи, анекдоты. А молчание обычно потому и молчат, что их речи нужен особый слух, только им предназначенный, как невесте — жених. Сократ называл себя акушеркой, но прежде чем речь разродится мудростью, она должна повстречать своего суженого. Есть и такая профессия — сваха. Кажется, это мое дело — сватать слух к речи.

Как-то мне удалось заговорить с пожилой женщиной, сидевшей рядом со мной в гостях за длинным столом, и на какое-то повышение ее голоса выпала случайная секунда всеобщей тишины в промежутке между двумя новостями и раскатами смеха. И вдруг оказалось, что она одна говорит, а ее все слушают — так же, как и я. Она смутилась и еще больше повернула свое лицо ко мне, чтобы не мешать говорить другим, не заслонять

собой застольного пространства. Но ее продолжали слушать, и уже через минуту она освоилась и повернулась ко всем сидящим за столом — ее и слушали минут пять и еще полминуты молчали.

Я, к сожалению, забыл, о чем она говорила. Это всеобщее внимание к ней как будто оцепенило меня, я весь сосредоточился на том, чтобы не прервалась тишина вокруг такой робкой, замирающей речи. Я изо всех сил старался слушать эту женщину, потому что мне вдруг показалось, что ее слушают вместе со мной, через меня, и если мое внимание хоть на секунду ослабнет, все тотчас отвлекутся и займутся чем-то другим. Когда так напряженно слушаешь, теряешь способность слышать. Поэтому я не запомнил ничего в той речи, но запомнил саму эту удивительную возможность — выращивать ее своим слухом. Слушать так, что речь крепнет и другие начинают слушать вместе с тобой. И потом уже неоднократно я испытывал то же состояние, когда твой слух идет первым в прорыв, на окружение чужой речи, а потом уже за тобой идут и другие...

Для большинства людей молчание — это крест, на котором распинается их внутреннее слово. За несколько лет я нашел несколько тяжело молчавших людей, с которыми продолжал говорить и потом.

5. Кто пишет?

В пору юношеских огорчений, когда моя немота переживалась особенно остро, единственным, чем я утешался, так это своим писательством. Пусть мне нечего сказать, зато пишется. Бывают такие пустые люди, ненужные в общении, но что-то с ними происходит за пределом слышимости, что-то они там кропают — и потом вдруг эти вялые молчуны оказываются нелишними для рода человеческого.

И дважды, ровно дважды я оказался неправ. С одной стороны, не так уж угнетало людей мое молчание, наобо-

рот, меня приглашали, со мной общались, как будто не замечая, что я ничего не могу предложить в обмен. Тогда-то и стал я догадываться, что через меня люди каким-то образом общаются сами с собою, и моя бессловесность им не противна. Ведь люди общаются по трем причинам: чтобы что-то узнать о других, чтобы что-то дать знать о себе и чтобы самим узнать о себе что-то новое, неведомое раньше. Вторая причина важнее первой, а третья важнее второй.

С другой стороны, мое сочинительство, которым я обольщался, как залогом оригинальной складки ума, постепенно разоблачало свою вторичность. Печататься я, конечно, нигде не мог, а всегда воображал тех друзей и знакомых, которым было бы любопытно прочесть ту или другую страницу. И вдруг я с ужасом обнаружил, что именно то лицо, которому я мысленно предназначал читать свое сочинение, оно-то, по сути, и диктовало его мне.

Первым был, кажется, Саша Ш., почти всегда молчаливый и уступавший в этом только мне. Во всяком случае, в общих компаниях мы всегда молчали вместе (и уже чересчур много было нас, двоих), а когда мы встречались наедине, он говорил, а я слушал. Именно для Саши Ш. написались мои первые настоящие страницы, те, под которыми я мог бы подписаться. Но перечитав через месяц, я понял, что именно под ними и не могу подписываться: слова были мои, а голос — не мой. Я воображал Сашу идеальным читателем своих страниц, а он оказался их косвенным автором, тем голосом, который мне их нашептывал, хотя наяву он, может быть, произносил лишь одно слово из сотен, написанных мною. Но ведь дело не в словах, которые для всех общие, а в голосе, который у каждого свой.

У меня же, — я вдруг почувствовал с ужасом и некоторым облегчением, потому что всегда любил акт безоговорочной капитуляции, — у меня нет своего голоса. Только молчание у меня свое, а голоса все чужие. Мысли, которыми я якобы делюсь с читателями, — это их мысли,

которые им почему-то не довелось высказать или записать. Я как был, так и есть только слух, в который вложен чей-то голос.

6. Кто думает?

Так оно, в общем, и должно быть. Важно не только, что ты думаешь, но и кто в тебе думает, кем ты думаешь. Раньше мышление двигалось среди расширяющихся предметов, вовлекая в свой круг новые и новые «что». Сидел такой Гегель в каком-нибудь Гейдельберге и измышлял из себя то философию истории, то историю философии, все время оставаясь самим собой — Г. В. Ф. Гегелем, ну в крайнем случае — мировым духом, себя в нем сознающим, но уж, упаси бог, не каким-нибудь соседом или одноклассником. В таком тождестве пишущего с самим собой происходит что-то вроде короткого замыкания, — и вот оказывается, что дальше двигаться некуда, в философии Гегеля абсолютный дух познал самого себя. Из Гегеля получился Мармеладов: «Знаете ли вы, господа, что это такое, когда мышлению некуда больше идти?» Через Гегеля произошло короткое замыкание в цепи мирового сознания, оно соединилось само с собой: вспышка, конец. Философия погрузилась во мрак, ибо стало не о чем мыслить, всякое «что» уже было испробовано и введено в систему самопознающего духа.

Как исправить эту аварию? — изолировать мышление от самого себя, от субъекта мышления; ввести в процесс мышления несколько слоев авторства, несколько мыслящих субъектов, несводимых друг к другу.

Эту работу изоляции мышления от самого себя произвели Кьеркегор, Маркс и Ницше, которые научились мыслить «не от себя», поставили между собой и мышлением ряд чужих инстанций. Философски наиболее счастливым, хотя и человечески самым несчастным, оказался Кьеркегор, который расположил между собой и своим мышлением серию вымышленных авторов и публиковал

свои труды под псевдонимами *Виктор Эремит*, *Иоганнес де Силенцион*, *Констанцион Константин*, *Иоганнес Климакус*, *Антиклимакус* и т. д. «Другой» выступает как мыслящий индивид, соразмерный самому автору, и между ними возможны личные отношения, хотя бы даже и не обозначенные в самом тексте: знакомство, дружба, переписка — или отсутствие таковых. Псевдонимы не спасли Кьеркегора от насмешек его соотечественников, зато спасли честь мысли, которая нашла в себе силы подняться над собственным триумфом, над гегелевским «абсолютным» мышлением — и вновь затеряться среди тех же соотечественников и современников, в их многоголосии.

Маркс взял себе в соавторы целый класс — пролетариат, поставив между собой и своим мышлением голос исторического субъекта, волю которого он якобы выражал. Опасность состояла в том, что мышление, порученное такому коллективному субъекту, могло вырваться из-под воли автора, его пережить и стать материальной силой, верящей только в собственный безликий разум. Так и случилось. Нельзя придавать чужому голосу в себе исторический или метафизический статус более высокий, чем тот, которым в своем одиночестве наделен сам пишущий. Нельзя брать в соавторы Бога, или народ, или класс. Нельзя подписывать свои труды: «Я и Россия», или «Я и пролетариат», или «Я и бессознательное».

Если с мыслью Маркса случилось несчастье уже после его смерти, то в случае с Ницше несчастье обрушилось на него самого, причем именно как на мыслителя. «Кем» его мышления оказались не индивиды и не коллективы, а боги или антибоги: Дионис, Заратустра, Антихрист. Ницше прекрасно понимал условия игры, по которым мышление, чтобы освободиться от груза неподвижной истины, должно менять голоса и облики, переходить от автора к автору. Но он настолько увлекся игрой, что забыл о ее условиях. Безумие подстерегало Ницше в той точке, где он попытался полностью слиться

со своими «другими» — его последние письма, вести из царства безумия, подписаны «Дионис», «Антихрист», «Распятый».

Два правила «чужеголосия» вытекают из опытов Ницше и Маркса: не отождествлять себя с другим и не сотрудничать с этим другим как с коллективным субъектом. Обнаруживая другого в себе, следует ставить его наравне с собой, как отдельно стоящего индивида, а не как «оно» божества или «мы» общества, в котором теряется мой ум и начинается царство коллективного сверхума или моего собственного безумия. Другой во мне несводим к моему «я», но и мое «я» несводимо к этому другому.

Можно считать, что Кьеркегор, Маркс и Ницше, как отважные электрики высшей квалификации, погибли, исправляя гегелевскую аварию в проводке всемирного духа, когда он приходит к полному совпадению с собой. Но именно с Кьеркегора, Маркса и Ницше забрезжил новый свет в философии: возникла изоляционная прослойка между мыслящим и мыслимым, подстановка другого голоса. Скажи мне, кем ты мыслишь... Мышление начинает прирастать не новыми объектами, а новыми позициями, множимостью тех, с кем или за кого мы пишем [7].

...Впрочем, все это — плохая попытка самооправдания, мне дано оправдать кого угодно, только не себя. Ведь у Кьеркегора, и у Маркса, и у Ницше все-таки была своя философия, хотя и разыгранная на чужие голоса. У меня же нет своей философии. Я живу в России, где философия возможна либо как слух о чужеземных философиях — либо как вслушивание в них. Здесь место чистой пустоты, которую можно обводить сияющим нимбом.

7. Россия: слух или голос?

Почему Господу было так угодно, чтобы все это произошло именно здесь и сейчас, в стране, которая так громко возвестила «истину» окончательно-справедливого устро-

ения народов? Россия всегда была страной отчаянной пустоты, завывающей в подворотнях всемирной истории. Кто мы, откуда пришли, куда идем?

Первое, что Россия сказала о себе устами своего первого самобытного мыслителя, было слово «не» — самое частое в философском словаре Петра Чаадаева: «...Мы не принадлежим ни к одному из известных семейств человеческого рода, ни к Западу, ни к Востоку и не имеем традиций ни того, ни другого. Мы стоим как бы вне времени, всемирное воспитание человеческого рода на нас не распространилось. (...) Опыт времени для нас не существует. Века и поколения протекли для нас бесплодно. (...) Одинокие в мире, мы миру ничего не дали, ничего у мира не взяли, мы не внесли в массу человеческих идей ни одной мысли, мы ни в чем не содействовали движению вперед человеческого разума... ..От нас не вышло ничего пригодного для общего блага людей, ни одна полезная мысль не дала ростка на бесплодной почве нашей родины, ни одна великая истина не была выдвинута из нашей среды...» [8].

«Не принадлежим», «не имеем», «ничего не дали», «не внесли», «не содействовали», «ни одна полезная мысль», «ни одна великая истина»... Именно то, что я мог бы сказать о себе: не потому, что я русский, — мало ли русских совсем других, и внесших, и содействовавших, — а потому что я сам как эта чаадаевская Россия. Я так хорошо понимаю эту страну, когда она жадно ждет вестей со всего мира, а самой ей нечего сказать; если же заговорит, то ей стыдно себя слушать. Зато как глубока и чиста в своем искусстве воспринимать!

Какие у России желания? Какие предпочтения? Не все ли ей равно, такой пустой и огромной, чему в ней быть. Города, деревни, пустыри, пахоты — пусть будет, как будет. Все ветшает, запускается, небрежется. Ей не до себя, ей до других есть дело. Ей желается только одного — желать чужими желаниями, думать чужими мыслями и придавать величие и размах чужим величинам.

Где еще так раздавались ввысь и вширь личности других стран? Где еще их голоса разносились таким гулким эхом? Кто такие Байрон, Бальзак, Диккенс, Гегель, Шеллинг, Фейербах, Маркс, Ницше, Хемингуэй для своих стран? Полузабытые имена, известные только профессионалам, да и при жизни-то — профессора своих наук или мастера своих искусств, не более того. Каждый в своей узкой ячейке. Впрочем, и Марат, Робеспьер — кто во Франции помнит эти имена памятью сердца, чтобы сердце обливалось кровью при мысли о таком величии, о таком злодействе, о таком сверхчеловечестве? Никто и не помнит, кроме историков и школьников, забывающих сразу после экзамена. А Россия приняла их в свое сердце и столько построила в себе на этих именах, столько развела в себе *маратства* и *робеспьеризма*, удобрила их своею кровью... Здесь, в этом пространстве слуха, они выросли несравненно с тем местом, где были изречены.

Ведь у нас что ни зарубежное имя, то гром небесный, и какая-то в нем есть интригующая тайна, недоговоренность, которую хочется за него договорить. Как они перерастают сами себя, попадая в Россию! Как звучат на русском языке имена Хайдеггера и Сартра, Фолкнера и Сэлинджера, Кортасара и Акутагавы, Модильяни и Пикассо! Волшебно звучат, как загадки и заклинания, приобретающие власть над душой. И хочется бесконечно их разгадывать и додумывать, — не просто писать на них комментарии, но в них исповедоваться, их проповедовать, возглашать эти имена как лозунги, клясться ими, писать на стягах новых движений, с этими именами на устах умирать или спасать мир. Такой долгий, сказочный отзвук они рождают в нашем слухе. Россия не знает, как богата она чужими именами, — но и те не знают, насколько богаче становятся, западая в сердце России. Ведь у себя на родине они всего-навсего личности, со своими частными мнениями, — зато у нас они говорят от имени Цивилизации, Философии, Свободы. Там их

слабые голоса перебиваются другими голосами, и значения их речей, сухие и точные, равны самим себе. А здесь они удлиняются тенью, лежащей на восток от солнца, садящегося на западе. У России есть тот долгий, терпеливый слух, погружаясь в который голос обретает сочность, богатство переливов, игру умолчаний и проговариваний.

И вот за эту глубину и настойчивость слуха, за это нежелание прерывать мелодию чужой речи Чаадаев вынес приговор России, как досадному курьезу, как «пробелу в порядке разумного существования» [9]. А что если эта пустота послана в мир, чтобы в ней, как в пусто сквозящем зеркале, мир увидел себя, возрос, оправдался, умножил свои дары и сторицей вернул их Господу?

Но поскольку Чаадаев скорбит о таком убожестве своей страны, то в следующем своем сочинении он делает еще более пагубный шаг: провозглашает веру, что в этом убожестве России скрыт залог ее грядущего величия и верховенства над миром. Переход от «Философических писем» к «Апологии сумасшедшего»: унижение оказывается паче гордости. «...Мы призваны решить большую часть проблем социального порядка, завершить большую часть идей, возникших в старых обществах, ответить на важнейшие вопросы, какие занимают человечество..., быть настоящим совестным судом по многим тяжбам, которые ведутся перед великими трибуналами человеческого духа и человеческого общества» [10].

Этот ошибочный шаг повторила за Чаадаевым вся русская мысль, а затем и история, попытавшись свое ничто превратить во все и поучительным словом вознестись над остальным миром. Вот Достоевский — никто лучше его не выразил чуткость русского слуха, явленную в Пушкине. «...Не было поэта с такою всемирною отзывчивостью, как Пушкин, и не в одной только отзывчивости тут дело, а в изумляющей глубине ее, а в перевоплощении своего духа в дух чужих народов... Мы... дружелюбно,

с полной любовью приняли в душу нашу гении чужих наций, всех вместе...» [11]. Замечательно, тут бы и остановиться, ведь это и есть наша миссия — «принимать в свою душу»! Европа бурлит гениями крика, возгласа, увещевания, а тут вдруг, на окраине цивилизации, тихо вызрел гений слуха, способный вобрать в себя эти голоса, выслушать их до конца, до полной силы проникновения, тогда как раньше они обрывали друг друга на полуслове. Что толку в семенах, в этих могучих незримых дубах, если нет плодovitой почвы, готовой их принять и вырастить в себе?

Но даже Достоевскому мало этой всеотзывчивости — и вот она переходит у него в оглушительный возглас: «...указать исход европейской тоске в своей русской душе... а в конце концов, может быть, и изречь окончательное слово великой, общей гармонии...» [12]. Зачем это вырвалось у него? Вот так и пошла Россия изрекать окончательное слово и биться на весь мир в иступленном пророчестве... И случилось с Россией именно то, чего Достоевский так не хотел, а все-таки предрек и накликать.

8. Молчание Бога. Теология слуха

Затихает уже раба Божья от своего кликушеского приступа, и снова воцаряется тишина, залог великого слуха, обращенного с этой земли ко всему миру. Теперь-то и может обнаружиться в нашем замолкании то, что было правдой и в Пушкине, и в Достоевском, — уже не просто тишина, а покаяние слуха. Служение слуха, искупающего недержание речи. «...Перевоплощение своего духа в дух чужих народов... Это только у Пушкина, и в этом смысле, повторяю, он явление невиданное и неслыханное, а по-нашему и пророческое...» Тут Достоевский подходит к чему-то главному, к образу пророка, который пророчествует не речами, а слухом, ибо сам Бог, который уже две тысячи лет молчит с нами, есть великий слух. И у этого слуха должен быть свой пророк.

В Священном Писании особое внимание привлекают те места, где говорится о Божьем слухе, который не оставляет неслышанным ни один вопль, ни даже шепот человеческий. Господь выдвигает пророков своих не только для того, чтобы говорить народу, но и чтобы слушать народ, — и Сам слушает пророков, говорящих от имени народа. «И выслушал Самуил все слова народа, и пересказал их в слух Господа. И сказал Господь Самуилу: послушай голоса их...» (1 Царств, 8:21—22). Первое, что мы узнаем об Иисусе Христе в годы его возрастания, — это об его умении слушать. Таков самый ранний эпизод в Евангелии, где Иисус выступает как действующее лицо, — и это действие есть слушание. «...Нашли Его в храме, сидящего посреди учителей, слушающего их и спрашивающего их» (Лука, 2:46).

Но сколь многое ни было бы прообразно запечатлено в обоих Заветах, слух Божий — это тема, подступающая к сердцу нашего времени, когда молчание Бога становится камнем преткновения для веры.

Однажды верующие окружили мать Терезу и спрашивали, как она общается с Богом.

— Что ты говоришь Богу во время молитвы?

— Ничего, — ответила мать Тереза. — Я просто слушаю Бога.

— И что же Он говорит тебе?

— Ничего, — ответила мать Тереза. — Он просто слушает меня.

Такова современная святость. Общение человека с Богом — это два слуха, взаимно проникающие друг в друга.

Отчего Бог молчит? Нам дан житейский опыт, чтобы отвечать на такие вопросы, запредельные разуму. Во всякой живой беседе для каждого собеседника есть время говорить и время слушать.

Есть только два объяснения долгому молчанию Бога — молчанию сквозь человеческие вопли и моления, сквозь войны и революции, сквозь слезы младенцев, сквозь Освенцим и Колыму. Одно объяснение состоит в том, что Бога нет, молчание — знак его отсутствия. Второе объяснение состоит в том, что Бог молчит, потому что слушает нас. Он изрек свое первое слово через ветхозаветных пророков, второе — через своего Сына. После того, как само Слово обрело плоть, и жило среди людей, и было распято, и воскресло, — какое еще слово мог обратиться Бог к людям? Какие еще слова нужны? Теперь слово — за человеком. И Бог молчит, слушает нас. А мы воспринимаем это слушание как безучастное молчание, а для иных оно становится еще и соблазном...

И вот, как последнюю милость, Бог посылает свой слух в мир, чтобы сделать явным, что каждое слово будет услышано и каждая речь записана. Божий слух объемлет теперь всю землю, и только слабый человеческий слух не услышит в этом молчании той глубины, куда уходят все наши слова, ибо это молчание самого Слуха. В этом молчании готовится Его последнее слово, которое явится во славе, чтобы судить мир. Но прежде суда над человечеством Он хочет внять оправданиям человеческим, Он хочет увидеть в каждом человеке образ и подобие Свое, способность сказать нечто единственное, подобное откровению. Ведь каждая личность, посланная Создателем в мир, сама по себе уже является откровением. После Богочеловеческой жертвы благой вестью становится человек — уже одним тем, что он дорого искуплен, он смысл и оправдание самой страшной жертвы. Не больше ли Христа тот, ради кого сам Христос претерпел смерть? [13]

Но кто услышит благую весть в глубине нашего косноязычия? Бог слышит все, но слышат ли люди этот Слух Господень, слышат ли они в молчании Бога глубину его напрягшегося слуха? И как Господь, чтобы донести до людей свое Слово (но не оглушить их мощью

своего голоса), поставляет из их среды Сына человеческого, так теперь он поставляет сына человеческого, который учился бы у людей, чтобы они сами стали учителями, чтобы в их устах раскрылся запечатанный сосуд Слова. «И будет после того, излию от Духа Моего на всякую плоть, и будут пророчествовать сыны ваши и дочери ваши...» (Иоиль, 2:28). В каждом пробудится дар пророчества, каждая плоть станет себя произносящим словом, ибо появится для этого слух, способный вместить слово каждой плоти, смыслоносный и членораздельный вздох каждого духа.

И слух этот, готовый слушать до конца, не только возвышается над людьми, как ушная раковина неба, но странствует среди них, чтобы в образе человека они узнавали открытость Божьего слуха. Посылается в мир молчащий пророк, которому уже нечего сказать, ибо все нужное для увещевания людей было сказано Словом распятым, а все нужное для приговора будет сказано Словом грядущим. Между этими двумя явлениями Слова помещается в истории явление Слуха. В слухе своем умалется Господь даже более, чем в образе нищего, бездомного, предвечного Слова, учителя человеческого. Ибо в слухе своем Господь пребывает безгласным среди людей, пустым, как соты улея, чтобы быть наполненным премудростью из человеческих уст. Этому вестнику, оставшемуся без вести, назначено быть ухом Божиим, приклоненным к каждому слову человеческому.

9. Не Завет, а Ответ

Нужно привлечь внимание к одной прерванной традиции русской мысли — к идее Третьего Завета. Эта идея была высказана впервые Иоахимом Флорским [14], который утверждал, что после Ветхого Завета — завета Отца и Нового Завета — завета Сына, должна наступить эпоха Третьего Завета — Святого Духа. Эта последовательность вытекает из христианского догмата Троицы.

Если есть три ипостаси у Единого Бога и две из них выступали уже в истории человечества в форме Заветов, данных человечеству Отцом и Сыном, то неизбежно, как историческое развертывание этого догмата, должен явиться Третий Завет, данный Духом Святым.

Русские мыслители предреволюционной поры, особенно Бердяев и Мережковский, развили идею о Третьем Завете, когда над человечеством уже не будет тяготеть грех, искупленный Христом, и человечество от переживания своего отпадения от Бога устремится к тому, чтобы творить, как Бог. Это будет завет свободного творчества, которое выйдет из условно-символической сферы искусства и культуры и широко разольется по всей жизни. Однако этому пророчеству, высказанному Бердяевым в книге «Смысл творчества» в 1916 году, уже следующий год нанес сокрушительный удар. Человечество должно было вновь впасть в состояние греха, тяжелейшего, чем все предыдущие грехи, — грех богоборчества, безбожия, истребления всего творческого и живого. И только пройдя через эти бездны греха, можно будет открыть новое, «третье» измерение святости.

Пережитый нами исторический опыт в корне меняет само представление о том, чем должна и может быть современная религиозная надежда. Как можно говорить о Третьем Завете, когда и первые два не были исполнены, и XX век, когда грех достиг небывалых глубин и размеров, является лучшим тому подтверждением. Не форма завета должна троекратно повториться, но должна радикально измениться сама форма связи человека с Богом. В завете Бог предстает как действующее лицо, Он заключает союз с человеком в форме откровения. Можем ли мы ждать новых откровений, пока не выполнили старых обетов? Можем ли требовать новых слов, пока не ответили на Слово Божие? Не Завет, но Ответ — вот единственная отмеренная и предназначенная нам форма религиозного поведения в послезаветную эпоху. Все, что сделано человеком за его жизнь, и все, что сделано чело-

вечеством за его историю, — все это сейчас осмысливается как ответ человечества Богу. Сама возможность рукотворной гибели всего человеческого рода, возникшая впервые в опыте нашего поколения, выдвигает перед ним необходимость такого отчета перед Божьим судом.

Естественно, что религия ответа не может воплотиться в форму откровения, подобную книгам Ветхого и Нового Заветов. Открывает — Бог, а отвечает — человек. Не потому ли молчит так долго Господь, что он напряженно вслушивается и ждет ответа? Сорок два поколения, две тысячи лет отделяли Христа от Авраама, с которым Бог заключил Первый Завет. Те же две тысячи лет отделяют нас теперь от Христа. Первый Завет был от Бога, во Втором божественное уже встретилось и соединилось с человеческим. Третий Завет должен исходить от самого человека, а такой завет, данный не в форме божественного откровения, может быть только ответом.

Бердяев предсказывал: «Третье, творческое откровение в Духе не будет иметь Священного Писания, не будет голосом свыше: оно совершится в человеке и человечестве... Антропологического откровения Бог ждет от человека, и человек не может его ждать от Бога» [15]. И все-таки была роковая ошибка в русском серебряном веке: пророки Третьего Завета, люди исключительно тонких духовных соблазнов, — Бердяев, Мережковский, Розанов, Вяч. Иванов — искали своего особого слова, чтобы пророчествовать, а Господь им не давал, и оттого запах тления лежит на их страницах, как будто листы коробятся в невидимом огне. Как они, любимые, заблуждались, желая высказать от себя то, что можно услышать только в душе другого, который всегда больше того, что сам может сказать о себе.

Да, человек не может ждать «антропологического откровения» от Бога, но он не может ждать его и от самого себя, а только от другого человека. Душа другого человека и есть откровение Бога о нем, и нам поручено это откровение услышать и передать другим.

Есть и еще одно знамение XX века. Любое слово можно перетолковать, извратить, опредметить — но нельзя опредметить слух. Тайное сильнее явного, слух сильнее голоса. Образ Бога, данный откровением, оказался гуманистически «превзойденным» и даже атеистически «отброшенным», включенным в культуру как ее «религиозная», бесконечно умаляемая часть. На самом деле тайное сохраняет свою силу, лишь оставаясь нераскрытым, хотя бы даже в форме откровения. Вот почему то, к чему относит себя религия после атеизма, уже не есть некий обнаруживающий себя голос, но есть все вбирающий слух. Безбожие борется со словом Божиим, а Бог побеждает его своим слухом. Мы в нем, он же больше нас.

Церковь доносит до нас слово Божье. Но как донести глубину Его слуха? Можно ли воздвигнуть храм Слуху? У него нет проявлений, очертаний, нет слов, но всем словам он дает тот последний смысл, ради которого они звучат. Религия Слова сейчас переживает огромное потрясение: падение и новый подъем — превращаясь в религию Слуха.

Религия Слова богата модуляциями, тональностями, знаками и значениями, словами и условностями, теологическими интерпретациями и историческими традициями. Религия Слуха всего этого лишена, у нее нет никакого наследия. Это бедная религия, у которой нет пророка и провозвестника, потому что она живет и движется не Словом, которое было в начале, а Слухом, которому мы отвечаем в конце. Это прозрачный тупик истории — «стало вдруг слышно далеко во все стороны света». Слово уже было сказано в начале, чтобы вести и направлять человека, в конце же говорит сам человек, отвечая за свои пути перед Богом. Вот почему у бедной религии нет пророков, говорящих от Бога. А если и есть пророк, то на нем замолкает слышимое пророчество. Начинается пророчество без речи, пророчество слуха.

10. Моление об имени

Есть время говорить и время слушать. И есть еще одно, совсем особое, краткое время, когда два молчания, встречаясь, проникают в глубины друг друга, испытывают слухом тайну слуха. Наступает такая тишина, что кажется, я слышу, как слушает меня Господь.

Как это чудесно и непостижимо — знать, что Господь может призвать тебя, и не знать, в который день и час ты войдешь в силу, и сбудется ли вообще твое призвание. Я знаю только, что здесь и сейчас есть место и время для такого служения — служения Слуха. У людей открываются сердца, чтобы говорить, но еще закрыты сердца, чтобы слышать.

Господи, позволь мне узнать волю Твою в имени моем, в рождении моем.

Господи, весь мир наполняет воля Твоя, как тлеющий уголь наполнен огнем. Не могу я постичь Твоей воли: призван, а не служу.

Мысли мои — как облака, рассеянные Твоим ветром: бегут — и не знают куда.

Господи, отчего томишь меня тайной моих начальных дней?

Как назвать мне себя перед Твоим лицом? Как сказать о себе ближним?

Далеко я от Твоего дома, в великой стране — как исполнить мне Твою волю? Множествами людей смущена моя душа.

Возвысь свой голос в моей душе, подай мне знак, чтобы я узнал свое имя.

Господи, завет ли хочешь заключить со мной — я Твой от рождения.

Барух ата, Адонай Элогейну, Элогим авитейну, Элоах Авраам, Элоах Ицхак, Элоах Иаков.

Ата гу Адонай Элогейну башамаим уваарец увишмей гашамаим га эльоним.

Эмет ата гу ришон в эата гу ахарон умибаладейха
эйн Элохим [16].

Ничем был, ничем стал, ничем пройду перед лицом
Твоим.

Господи, открой мне имя мое.

Я последний, кто достоин исполнять Твою волю, душа
моя бежит к Тебе — и не приближается.

Буду следовать за Тобой, как пес, не понимая движе-
ний Твоих.

Но и последним из последних не достоин я назы-
ваться у Тебя, потому что не знаю имени своего.

Илия? Но глухи мои уста, и не могу я превознести
имя Господа перед народом.

Самуил? Но как доверить праведный суд малодуш-
ному и пугливому?

Михаил? Но где оружие мое, воля моя, меч мой, по-
вергающий сатану и его воинство?

Как червь извиваюсь я в потугах своей безымянной
гордости. Неужели сойду в ад, изглаженный из твоей
книги?

Господи, тебе угодно разделять веры, чтобы ни одна из
них не заняла Твоего места на земле. Ни одна не одолеет
другую — но каждая умалится перед другой и в скорби
своей склонится перед Господом, когда придет Его день.

Кто верует, хранит границы своей веры — в этом свя-
тыня.

Кто верует, не впустит в храм иноверного и сам по-
боится вступить в чужой храм — в этом заповеданная
малость человека перед Господом.

Я же скитаюсь между храмами Твоими, Господи, ни-
где не находя себе места.

Господь превыше любой веры и свершает над мно-
жеством их свой обход.

Господи, утомляется душа моя близостью Твоею, не
выносит своей радости.

Поставь сильного надо мной, чтобы могла его слу-
шаться моя душа.

Если изберешь меня тенью для света, чтобы ярче блистать ему, — буду покорно служить притчей в поучениях Твоих.

Пусть в молчании Твоем сгинет мое имя — насытится моя душа и молчанием Твоим.

Господь ответил мне молчанием: назначен ты быть Никем, такое будет и имя твое передо Мною. А перед людьми имя твое Иван, потому что благовествовал Иоанн о Слове Моем, а ты будешь вестью о Слухе Моем, чтобы знало слово человеческое, какими путями идти и приближаться ко Мне.

11. Среди молчальников

В своих летних странствиях я неожиданно набрел на общество «молчальников», или «молчунов», как их звали в окрестном народе. Анна Тимофеевна Брюханова, из баптистов, посоветовала мне, вдруг понизив голос: «А вы к старику Полянкину сходите, Григорию Ивановичу. К нему никого не посылают, потому что рассказать-то он ничего не расскажет. А вы сходите. Он послушает вас, может быть, что и ответит. Пользу получите». — «А почему он не рассказывает?» — «Закон такой на себя принял. О Боге не говорить. Это дело духовное».

Кое-что старик Полянкин мне все-таки рассказал. Это была община баптистов, которая по субботам и воскресеньям собиралась для долгих беседований, чтений и братских поучений о Боге. Несколько лет назад из нее выделилась община «молчальников». Вот как это произошло. Однажды горячий и страстный религиозный разговор продолжался много часов подряд и зашел за полночь. Один из братьев сидел в углу и говорил меньше других. Вдруг он поднялся и стал повторять с мученическим видом: «Не говорите мне про Бога! Я не могу больше слушать! Еще слово — и я сойду с ума или выброшусь из окна». Все затихли, и в молчании этот брат выбежал

из комнаты, после чего долго не появлялся на собраниях. (Но и собрания постепенно стали другими.)

На этот счет сложилось два мнения. Одни утверждали, что брат не вынес разговора о Боге, потому что мало участвовал в нем, его душа, не умея соединиться с именем Господа, изболелась от непрерывного напоминания о своей непричастности. Другие полагали, что брат был прав — разговор о Боге угнетает душу, чувствительную к Его молчанию. Раздражение именем Божиим, которое постоянно на слуху, было одной из причин возникновения богохульства и безбожия. Нетерпение часто произносимого имени Божия — свойство верующей души, тогда как бесчувственная душа легко слышит и повторяет это имя.

Из тех, кто придерживался второго мнения, и составила маленькая община молчальников. Их символом веры стало «не-говорите-мне-про-Бога» — невозможность для души терпеть произносимое вслух и всуе имя Божье. Поначалу в этой общине, которая формально так и остается при баптистской церкви, собирались для чтения вслух священных книг и совместного молчания о них. Такими я их и застал, когда впервые оказался в тех местах летом 1985 года, — удивительно, что они вообще согласились впустить меня и позволили задать несколько вопросов. Но уже следующим летом что-то переменялось. Может быть, страха стало меньше в стране, и люди уже не так боялись быть услышанными; а может быть, само молчание, настоявшись в себе, приобрело зрелость слуха. Но постепенно, помимо тихих собраний, возникла у них и новая потребность — приглашать к себе людей и выслушивать их.

Теперь они, по их собственным словам, уже не просто молчальники, а «послушники» (в смысле не «монахи», а «слушающие», хотя в таком слушании уже есть и начало послушания) [17]. К ним приходит тот, кто хочет раскрыться, выговориться, и они готовы внимательно слушать его, не прерывая, хоть всю ночь напролет.

Как ни странно, среди молчаливиков много пишущих, больше, чем среди других верующих, с которыми мне приходилось общаться. Письменность позволяет говорить и молчать одновременно.

В одной из рукописей я прочитал: «Нужен чей-то слух, чтобы узнать, где в твоих словах истина, а где ложь. И слушая себя слухом кого-то другого, человек понимает истину того, что он хотел и не мог сказать... Может быть, тайна грядущего Слова — Его беззвучность. Это и страшно в Страшном суде, что он происходит в полном молчании... Сильный слух идет в мир — мы слабые предтечи его» [18].

12. Мессианские речи

В срединном своем пришествии Мессия будет молчать. В первом пришествии он увещевает, во втором — судит. А в своем срединном, «полуторном» пришествии он молчит. Уже у Достоевского в легенде о Великом Инквизиторе он молчит — чтобы в самом Инквизиторе заговорило то, что Инквизитор замучил и подавил в себе. Христос молчит — и в Инквизиторе заговорило.

Так что «мессианская речь» — не такой уж пустой парадокс. Это речь, которая звучит в нас, когда Мессия молчит с нами. Он разделяет с нами свое молчание, чтобы мы могли разделить с ним свою речь. Чтобы мы впервые могли услышать себя, воспринять себя как Слово. Мессия молчит, чтобы каждый из нас стал Мессией. Мессия молчит, потому что две тысячи лет Его не было с нами, но Слово его оставалось в нас, и среди одних — прорастало, среди других — глохло на каменной почве.

Мы в христианстве воспитаны, мы о Христе слышаны, но что нам делать с нашей внутренней немотой? Как оправдаться? Душа молчит и не может стать словом, пока не найдет слуха, которому могла бы доверить это слово. Да, есть высоко над нами Божий слух — но ведь и слово Божие было над нами, и однако мы были

глухи к нему, пока оно не пришло к нам в образе Человеческом. Так и сейчас мы немые, пока не явится нам слух в образе человеческого и не будет слушать нас.

Господь посылает нам слух свой — чтобы Слово, которое было среди нас, теперь говорило из нас. Первое пришествие было посев Слова среди людей, а теперь наступает время жатвы. Слухом своим, как серпом, движется Господь среди всходов своего Слова. Между проповедью любви и судом справедливости есть еще один, тайный приход. Между двумя Божьими изречениями — время Его слушания, когда Он приходит в молчании.

Мы затеряны в сердцевине времен, между первым и вторым пришествием, когда совершается тайное и неузнанное посещение земли, чтобы люди, не узнавая Слова в лицо, слышали в себе его голос.

Кто же этот человек, которого избрал на этот раз Господь, чтобы не слово Свое изречь, а слух Свой наполнить речью человеческой? Кто этот, тишайший из тишайших, который «не возопиет и не возвысит голоса Своего, и не даст услышать его на улицах?» (Исайя, 42, 2).

В каждом из нас, приходящих на землю после Христа, завершается эпоха первого пришествия — и начинается эпоха второго. Я и в себе — страшно сказать, но нельзя не сказать — чувствую мессианское призвание, какое-то начало Мессии, первые три буквы Его священного имени [19].

Мое призвание может свершиться завтра, а может не свершиться никогда, но я создан таким, что мог бы его свершить, если бы Господь захотел. Я чувствую, что время для этого придет очень скоро, но так же скоро оно и пройдет, причем так, что если оно не свершится во мне, то и ни в ком другом не свершится, и это краткое время возможного свершения передвинется на другую эпоху, до которой я не доживу. Возможно, что у каждого человека есть такой период времени, когда Господь мог бы его избрать — его, и никого другого, — но этот период проходит, оставляя место для новых возможностей избрания.

От составителя

Я уехал из России в январе 1990 года и забрал с собой копии всех текстов Ивана Соловьева, которые он передал мне перед отъездом. Мы обещали писать друг другу, но тогда это означало — подолгу ждать okazji между Америкой и Россией, чтобы лично передать письмо. И потому так потрясло меня сообщение, полученное осенью 1990 года из России от нашей общей знакомой.

Она писала:

«Я боюсь, что случилось самое ужасное. Дело в том, что Иван исчез. Он не подает о себе никаких вестей, и мы не знаем, что думать. Не помню, писала ли я тебе, что со времени твоего отъезда мы виделись всего раза три-четыре, не больше. В Москве сейчас такая тоска и усталость, словно вот-вот наступит конец света, и все уже постепенно привыкли к этой мысли. Иногда как-то неловко смотреть в глаза близким людям. Все наши кухонные посиделки почти прекратились — не до этого. Не хочется никуда выходить из дому, и даже противно смотреть в окно — пустынные улицы, по которым посятся клочья мусора, и каждый прохожий кажется привидением. Как у Экклезиаста: «И помрачатся смотрящие в окно, и запираются будут двери на улицу, и на дороге ужасы».

Но возвращаюсь к главному. В конце июня Иван опять уехал исследовать свои секты — на Юг, в Краснодарский край, где уже бывал раньше и где его ждали какие-то не то свидетели Иеговы, не то молчальники, не то молокане. Он ведь не очень распространялся об этих делах, как ты помнишь. Все в один голос уговаривали его не ехать, повременить, потому что там сейчас такая обстановка, что не дай бог! Кавказ рядом. Уговаривали его поехать на Север или в Прибалтику, к поморам, к старообрядцам. Он — ни в какую. Уехал, и долго от него ничего не было. Наконец, пришла открытка Илье

из Эссентуков, где он пишет, как много узнал нового и как ему хорошо. Кроме того, обмолвился, что сейчас двинется в другую сторону, где его давно ждут.

И все. Прошло полтора месяца, на посу учебный год, а от него — ни слуху ни духу. Начали розыск — ничего. Из краснодарского отделения милиции пришла бумага, в которой советуют не поднимать панику, по при этом сообщают, что в связи с напряженностью межнациональных отношений имеются отдельные случаи исчезновения людей. Страшно. Илья разыскал какого-то свидетеля Иговы с немецкой фамилией, и тот на письмо ответил, что Иван у них еще не был, но собирался быть, и они его по-прежнему ждут, очень беспокоятся.

Вот и все, что я знаю. Спрашивать некого, обращаться не к кому. Понимаешь, в нашей теперешней жизни может быть все что угодно. Не дай бог, если он попал в рабство к чеченцам. Мы живем прямо в какое-то апокалиптическое время, и поэтому в голову приходит все самое дикое и непредставимое. Молюсь за него каждый день, и все мы надеемся, что еще обойдется, но страшно, страшно, страшно. Прости, может быть, зря написала тебе об этой тревоге — но так хочется поделиться».

Он так и не нашелся, пошел уже шестой год его исчезновения. Добавилось несколько отписок от того же ведомства внутренних дел. Им было не до Ивана, тем более что он поехал туда частным лицом, безо всякого «отношения» к официальным инстанциям, просто как отдыхающий. Осенью 1990 года Илья и Игорь съездили туда, поговорили с милицией, попытались восстановить его маршрут и выяснить, в каком месте он оборвался. Последний раз его видели в большой станице, километрах в 40 от Майкопа, где он побывал в нескольких домах, и у пятидесятников, и у адвентистов, и у каких-то единичников... Всех слушал, за всеми записывал. По его приглашению в одном доме сошлись два пятидесятника давно враждующих толков — и неожиданно

поняли друг друга, помирились. Вечер прошел тепло, радостно. Утром собрался поехать дальше, пошел с рюкзаком на автобусную остановку. Больше его не видели.

Он мог резко менять маршрут, если встречался с неожиданным собеседником, узнавал о встречах, молитвенных собраниях. Он хотел всюду побывать, все веры связать собой, чтобы через него они узнавали друг о друге. Он придумал для этих своих занятий такое название — «собиратель вер». Как бывают собиратели песен и сказок.

А потом, когда в этих местах и в самом деле народ пошел на народ и все смешалось в ненависти: чеченцы, русские, казаки, ингуши, осетины, грузины, абхазы — даже и отписки от милиции прекратилось, стало не до того, потому что счет жертв пошел на десятки. В Москве постепенно все выправилось, полегчало, конец света был отложен. А Иван отправился туда, где в самом деле начался конец света, и уже не вернулся.

Приложение

1. Тихое пришествие

Из Москвы пришла рукопись, автор которой укрылся, видимо, под псевдонимом Тихон Кротов. Статья называется «Тихое Пришествие». Я помещаю здесь из нее несколько отрывков, исключив уже известные сведения об Иване Соловьеве и общие рассуждения о роли мессианских идей в еврейской и русской истории:

«Тихо, неслышно грядет Мессия, не оставляя отдельного следа в мире. Если видите что-то особое, это не Мессия, ибо Он больше вашего зрения. Но каждый вслушайся и всмотрись в себя — не Ты ли? Просчитай указанные сроки, сверь имена, вспомни о роде своем! Не о Тебе ли сказано: «и невзрачен вид его»?

Иудеи ждали царственного Мессию — а явился друг рыбаков и мытарей, не имеющий где преклонить голову. Человечество поверило в Иисуса, поверило, что именно таким и должен быть Христос. Почему же теперь оно ждет Второго Пришествия точь-в-точь по иудейскому образцу, уже один раз не исполненному? Ждет Царя в блеске силы и славы. Это значит, что христианство не проникло еще в глубины человеческого сердца. Второе Пришествие еще больше, чем Первое, должно отклоняться от ожидаемых торжеств, — не вернуться к иудейским надеждам на Царство, а развить уже имеющийся опыт „снижения“ Мессии. Сила придет от слабости, от последнего из людей, от воистину малого и бессильного.

Мессия приходит невидимо, тайно, как будто Никто не пришел. Не о нем ли сказано:

Вот Отрок Мой, Которого Я держу за руку,
избранный Мой, к Которому благоволит душа Моя...
Не возопиет и не возвысит голоса Своего,
и не даст услышать его на улицах;
Трости надломленной не переломит,
и льна курящегося не угасит...

(Исайя, 42, 1-3)

Мессия не преобразует мира, но опрозрачивает. “Ныне мы знаем гадательно, сквозь тусклое стекло, а тогда увидим воочию”. Мессия подобен чистому стеклу, которого не видно, потому что все видно сквозь него. “Нет в Нем ни вида, ни величия”. Мессия стоит рядом с вами — и не видите Его, говорит с вами — и не слышите Его. “Не возвысит голоса Своего, и не даст услышать его на улицах”. Но вы слышите Его голос в себе, и знаете, что это Его голос».

Было бы безумием верить в то, что Иван Соловьев, гражданин советской державы, так и не доживший до ее краха, и в самом деле есть «тот самый», которым запол-

нено наше ожидание. Но еще большим безумием было бы считать, что Бог не может сотворить невероятного.

«Призвание того, кто может быть призван здесь и сейчас, в этой стране, уже раздавленной грехом своей мессианской гордыни, — не изменить, а принять. Победить мир принятием. Мессия — не вождь, а тварь дрожащая, вся состоящая из слуха и воздуха, вся резонирующая на чужой голос. Мессия — наименьший из всех, кто способен менять, и наибольший из тех, кто способен принять. Обычно эти дары уравновешены в людях, и кто имеет разум говорить, тот имеет и разум слышать; кто имеет силу действовать, тот и восприимчив к воздействиям. В нашей стране первое страшно усилилось за счет второго. Теперь Бог переворачивает соотношение этих даров. Но где найти такого, что был бы обратен своему веку, слухом больше, чем речью?

Я не верю земному величию. Величие — все, какое есть на свете, — принадлежит Творцу. Я верю только человеческой слабости. Верю тому, о кого никто не преткнется, кто остается в памяти как светлое отсутствие, как прозрачная тень...

Он исчезнет — и о нем забудут. Если в Первом Пришествии Он стал жертвой злобы, то в следующем — жертвой забвения. Его трудно отличить от мира, который останется после него. Там, где он побывал, мир становится больше похожим на себя, лица отчетливее, голоса слышнее, и трудно уже отличить тишину от слуха».

2. «Святое письмо»

Осенью 1995 года, примерно пять лет спустя после исчезновения Ивана Соловьева, один из его московских друзей получил письмо из Краснодарского края. По всей видимости, это было одно из тех «святых писем», которые время от времени начинали вдруг циркулировать по стране, с рассказом о некоем чудесном и поучительном

происшествии, с непременным требованием размножить письмо и разослать знакомым, с обещанием наград или кар от Всевышнего за выполнение или невыполнение этого условия.

В конверт был вложен двойной клетчатый листок из школьной тетради, загнутый по краям. На нем крупным, ясным, ученическим почерком было написано:

**ТЕМ, КТО ЗНАЛ ИВАНА СОЛОВЬЕВА, И ТЕМ,
КТО ЕЩЕ УЗНАЕТ ЕГО**

Знаете ли Вы, кем был Иван Игоревич Соловьев, житель Москвы, учитель, писатель? Некоторые мудрые люди имеют догадку и разъяснение о нем.

Все говорят вокруг него — а он слушает.

Все показывают себя — а он видит.

Рядом с ним мир становится открытым, как вопрос, и полным, как ответ.

Кто избежит его поучений, если он молчит?

Разве не научит себя тот, у кого даже он учится?

Кто ты? — Я с малым из малых и с меньшим из меньших. Кто принял мир, того я приму. Я ваша малость, я ваше молчание, ваше ничто.

Он Ваше молчание и Ваша тень. Когда сравняетесь головами со Светом, не увидите его у своих ног.

Если даст вам силы Господь, перепишите это письмо своей рукой и пошлите его самому близкому другу, чтобы и он послал это письмо своему близкому другу.

Друзья Ивана Соловьева

Это было самое краткое из всех «святых писем», что мне доводилось читать.

1. См. последний фрагмент «Мессианские речи».
2. У Ивана Соловьева есть работа, специально посвященная «всеобщности личных имен», их превращению в имена нарицательные.

3. *Аристотель*. Об истолковании // Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1978. С. 102.

4. Иван Соловьев считал, что противоположность истинного и ложного сама по себе является ложной, о чем свидетельствует, в частности, тот факт, что «ложность» вписана в само слово «противоположность» («Постдиалектическая логика»). Иван любил такие каламбуры, хотя и не придавал им особенно серьезного значения.

5. О трезвости самосознания Ивана Соловьева можно судить хотя бы по такой заметке, не требующей комментария:

«Вопросы:

Почему Он может прийти сейчас? — 1984 год.

Почему Он сейчас не придет?

Что произойдет вместо Его прихода?»

6. О религиозных воззрениях Ивана Соловьева можно судить также по его позже написанному трактату «Троеверие и горчичное зерно» (1987-88): рукопись подготовлена к печати и ждет выхода.

7. Бердяев где-то заметил, что мыслители прежних времен создавали «что» (идеи, мифы, системы), а в новое время остается мыслить лишь «о чем» (об идеях и системах, созданных другими). В этом случае повейшее время может быть описано словами Ивана Соловьева как следующий виток — смена неодушевленного местоимения одушевленным, мышление не «о чем», а «кем».

8. *Чаадаев П. Я.* Сочинения. М.: Правда. 1989. С. 18, 25.

9. Там же. С. 26.

10. Там же. С. 150.

11. *Достоевский Ф. М.* Об искусстве. М.: Искусство. 1973. С. 366, 368.

12. Там же. 368—369.

13. В одной из набросков Ивана Соловьева находим разъяснение этой дерзновенной мысли: «Сам Христос поставил себя ниже людей не для того, чтобы мы возносились

пад Христом, но чтобы, следуя Его примеру, ставили бы себя ниже тех, кого вознес Христос».

14. Иоахим Флорский (Joachimus Florensis, Gioacchino da Fiore) (ок. 1130—1202) — итальянский мистик, автор «Введения в Апокалипсис». Создал учение о трех духовных эпохах в истории человечества, соответствующих лицам Троицы. Оказал влияние на народные сектантские движения позднего средневековья (Дольчино, апостолики).

15. Иван Соловьев читал «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» Н. Бердяева по первоизданию 1916 года, хранящемуся в Ленинской библиотеке. Эта книга была одной из самых любимых в его круге чтения. Цитата сверена и исправлена по изданию: Бердяев Николай. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. М.: Искусство, 1994. С. 120.

16. Молитва на иврите: «Благословен Ты, Господь Бог, Бог отцов наших, Бог Авраама, Исаака, Иакова. Ты еси, Господи, Боже наш, и на небе, и на земле, и на горних небесах небес. Воистину, Ты первый, Ты и последний: кроме Тебя нет Бога». Иван Соловьев изучал иврит в конце 1970-х годов и некоторое время преподавал своим друзьям Тору.

17. Среди записей Ивана Соловьева можно прочесть такую: «Замечательно, что в нашем языке “послушание” происходит от “слушания”. Собственно, открытость слуха — и есть начало послушания. Слушание — это послушничество в миру».

18. Сравни с заметкой Ивана Соловьева из дневника его экспедиции 1985 года: «А. Н. говорит: “Что же, даром все эти страдания? Я в Бога не верю. Но Бог все знает. Он видит, как мне досталось это терпение. Я вся-вся им очищенная”. Неверующей она входит в свою речь; верующей выходит из нее».

19. Инициалы Ивана Игоревича Соловьева слагаются в начальные три буквы имени Иисуса.

Приложения

КАТАЛОГИ

Предисловие

У жанра эссе есть две линии наследования. Одна ведет от Плутарха, Цицерона и других моральных философов античности прямо к Монтеню, основателю жанра в европейской литературе. Другая линия — дальневосточная.

В средние века в Японии существовал своеобразный жанр словесности, в котором перечислялись разные свойства одного предмета — или разные предметы, обладающие одним свойством. Классические образцы этого жанра, «дзуйхицу» (буквально — «вслед за кистью»), можно найти в «Записках у изголовья» японской писательницы X века Сэй Сёнагон. Перечисляются, например, вещи, которые вызывают у автора наибольшее притяжение или отталкивание, самые радостные или горестные события в человеческой жизни и т. д.

Этот жанр, который я условно называю каталогом, лежит, как и эссе, на перекрестке образного и понятийного мышления. Образы, данные в перечислении, создают предметное разнообразие, но через них проходит один неизменный мотив, исходное понятие, которое варьируется во всех возможных разновидностях: красота луны и красота снега, красота жемчужного отблеска и красота застенчивой улыбки... Такое скрещение понятийного («красота») и образного рядов, обобщенного и единичного,

обнажает самую структуру мышления, в котором пересекаются эти координатные оси мироздания. По вертикали движется понятие, по горизонтали — образ. Каталог — множество всех пересечений между вертикалью и горизонталями.

Жанр каталога представляется очень современным по способу соединения подвижных и неподвижных элементов. Такого рода построения используются в современных структурных исследованиях, где четко фиксируемый предмет последовательно рассматривается в разных своих аспектах. Постепенно из многого выступает единое, но при этом само единое вновь и вновь подтверждает свое присутствие во многом.

Предлагаемые ниже каталоги — опыт возрождения этого старинного жанра, с учетом его современных возможностей. «Каталог» буквально означает сверху-вниз-слово. В данном случае каталог представляет собой последовательность самых различных мнений, суждений, высказываний, относящихся к простому, повседневному явлению, такому, как веснушки и родинки, дым, пустяки. Через эту последовательность простой предмет неожиданно обнаруживает свою сложность, структурную многосоставность, а главное — множественность возможных истолкований и символических связей в современной культуре. Мнения в каталоге не спорят — для разбега и сшибки им не хватает места в сжатом горизонтальном измерении — а существуют независимо, по вертикали сменяя и дополняя друг друга. Как мне представляется, смысл подобной каталогизации состоит в том, чтобы в конкретной вещи выявить бесконечность ее граней, пересекающихся с разными гранями мироздания.

Если аналитически подойти к конкретному эссе, выявить в нем основные линии мысли, структурное соотношение идей, то получится схема, похожая на каталог. Каталог — это свертка эссе, его миниатюрная версия, в стиле восточного минимализма. А эссе — это развертка каталога в стиле западного повествовательного

искусства, пространных лирических признаний и философских обобщений.

Все нижеследующие каталоги написаны в июле 1982 года. Они исполнялись устно на литературных вечерах в Москве. В заключение подборки следует Каталог каталога, где делается попытка описать форму и значение этого жанра его собственными средствами.

Каталог дыма

0.0. От сгоревшего вещества остаются: уголь, пепел и дым.

0.1. Уголь и пепел — прах вещества: отдаются земле.

0.2. Дым — душа вещества: уходит к небу.

1.0. Дым валит клубами, т. е. кругловидными сгустками, которые обходят себя по кругу и постепенно растягиваются и редуют.

1.1. Клуб — это шар, раскрученный по спирали.

1.2. Шар — форма совершенства, а спираль — форма развития. Клуб есть соединение того и другого — форма, идеально упраздняющая саму себя.

1.3. Легчайшее в легчайшем, невесомое в невесомом — дым в воздухе естественно принимает форму клуба, поскольку ничто не мешает его плавному самоустранению.

1.4. Сказанное может отчасти объяснить, как эфирная душа движется в небесном эфире, — разница, однако, в том, что она не рассеивается.

2.0. Дым противоположен стеклу. Стекло прозрачно, но непрзрачно. Дым прзрачен, но непрозрачен.

2.1. Дым сходен с тенью: они подтверждают прзрачность вещей.

2.2. Тень — зыбкое пятно от вещи на свету. Дым — летучий остаток от вещи на огне.

2.3. Тень существует только рядом с вещью, а дым — после вещи, как следствие ее исчезновения. Тень — темный двойник вещи, а дым — ее горький потомок.

2.4. Тень — это призрачность вещей в пространстве, а дым — это призрачность вещей во времени.

2.5. Тень, бегущая от дыма, — это призрачность жизни как таковой, поскольку в ней призраки пространства сквозят призраками времени.

3.0. Дым замутняет воздух, и в этом сходен с туманом.

3.1. Дым и туман вызывают смутные чувства и мысли: о жизни и о смерти, о мгновенном и непреходящем.

3.2. Смутность тумана — от воды. Смутность дыма — от огня.

3.3. Смутность тумана окутывает и умиротворяет, а смутность дыма вызывает тревогу.

3.4. Туман лишен вкуса и запаха, он везде и ниоткуда, а дым указывает направление, откуда исходит запах.

3.5. Туман — отсутствие всякой определенности, а дым — присутствие чего-то неопределенного. Туман — неведение, а дым — весть о неведомом. Туман пробуждает фантазию, а дым — эмоции. Туман все позволяет, а дым чего-то требует.

3.6. В юности смутность случается как туман, а в зрелости — как дым.

4.0. Дымом трудно дышать, ибо это воздух, уже выдохнутый огнем, перегар бурного окисления-сгорания.

4.1. Бывает, что дымом приятно дышать, как приятно дышать дыханием любимого человека.

4.2. Родина и печаль пахнут дымом.

4.3. После вольного, холодного воздуха разлуки приятно уткнуться в затхлый, надышанный воздух родных уголков, ноздрей и подмышек родины.

4.4. Дым оседает в носоглотке частицами несгоревшей пыли, как прошлое оседает в памяти частицами несвершенной жизни. Поэтому дым и память имеют горьковатый привкус.

4.5. Все цветущее похоже на дым. Над всем цветущим — яблоней, тополем, клумбой, младенцем — поднимается еле видный дымок от быстро перегорающей жизни.

5.0. Одни вещи исходят дымом, другие — чадом.

5.1. Дым — выдох вещей, чад — удушье. Чад исходит от вещей плохо горящих, несгорающих, мучительно борющихся с огнем: Дым — слияние воздуха с вещью, чад — взаимная пытка и истязанье.

5.2. Душа, неспособная отделиться от праха и слиться с воздухом, издает запах гари и чада.

5.3. Дым — плавный переход к смерти, чад — агония и адская мука.

5.4. Дым рождает ощущение простора, а чад — чувство спертости. От машин на городских улицах — чад, от деревенских пожаров — дым.

5.5. Чем больше воздуха, тем легче в нем раствориться, чище сгореть, слаще умереть.

6.0. Дымом воссылается мольба небу, жертва сжигается и воскуряется Богу.

6.1. Жертва прокладывает путь молитве. Прежде чем слово дойдет до Слышащего, дым должен дойти до Обоняющего.

6.2. Чистый дух, который только дышит, может принять человеческий дар только дыханием, т. е. через дым.

6.3. Дым — верный способ общения с невидимым, ибо он сам, как вера, постепенно возвышаясь и истончаясь, переходит границу видимого.

6.4. Не пламя веры, а дым веры: исходит от внутреннего огня, восходит через воздушный простор и растворяется в небесной чистоте.

6.5. В храмах воскуряют самые тонкие и благородные дымы — ладан и фимиам, быстрые в распространении, сладкие при вдыхании.

6.6. Дым — зримое богословие.

7.0. Курение — воскурение дыма самому себе.

7.1. Курильщик табака или опиума воссылает к своему небу тот волшебный дым, который курильщик ладана воссылает небу и богу.

7.2. Курение есть самообожествление и самоублажение дымом. Курящий — идол самому себе.

8.0. Дым — судьба единичного, растворенного в едином.

8.1. Дым — образ воздушных путей. Все, что уже тронулось по восходящим путям, овеяно дымом.

8.2. Дым — это только переход, и ничто кроме перехода.

8.3. Дым — такой переход, который нельзя потопить или удержать. Он сам себя обгоняет и теряет в пути.

8.4. Каждый клуб расклубится, и каждый виток разовьется.

8.5. Борьба с превращением — все равно что разводить руками дым.

Каталог пустяков

0.0. О пустяках говорить трудно, потому что о них нечего сказать.

0.1. То, о чем нечего сказать, то и пустяк.

0.2. Что такое пустяк для человека, и не скажешь, потому что пустяк для него — ничего. Как говорить ни о чем?

1.0. Ничего, однако, бывает разное, в зависимости от того, вместо чего оно, ничего.

1.1. Есть такие пустяки, которые всю жизнь замещают главное. И только перед тем, как уйти в ничто, понимаешь, что и они — ничто.

1.2. Пустота смерти задает меру того, что считать пустяком.

1.3. Самоубийцы — настолько серьезные люди, что для них вся жизнь — пустяк. Пустяк — то, чем не дорожат.

1.4. Самоубийцы — настолько отважные люди, что для них и смерть — пустяк. Пустяк — то, чего не боятся.

1.5. Но если для самоубийцы жизнь — пустяк, и смерть — пустяк, то зачем один пустяк менять на другой?

1.6. Меняя пустяк на пустяк, мы устанавливаем, что они для нас пустяки, ибо то, что не пустяк, не подлежит обмену.

1.7. Обмен — это жизнь и движение пустяков. Люди пустые только и занимаются обменом, а люди вконец опустошенные совершают последний обмен.

2.0. Что для одного человека пустяк, может быть главным для другого. Этим объясняется непонятная щедрость и скупость людей.

2.1. Скряга, тратящий все свое время на приобретение денег, не скупее красавицы, тратящей все деньги на сохранение молодости. Скряга — транжира своего времени, а красавица — скряга своей красоты.

2.2. Чем расточительнее человек в одном, тем скупее в другом, потому что окончательно уравнивать главное и пустяки может только смерть.

3.0. Пустяки бывают милые и раздражающие. Первые милы тем, что не требуют внимания, поскольку они всего лишь пустяки; вторые раздражают тем, что требуют внимания, хотя они всего лишь пустяки.

3.1. Пустяки делятся на вздор, мелочь, каприз, чушь, чепуху, ерунду, бестолочь, суету, тщету, мелюзгу, шелуху, сор и ряд еще более пустячных, т. е. вовсе уже не имеющих разновидностей.

3.2. Мелочь — это пустяк размера, каприз — пустяк желанья, чепуха — пустяк свершения, тщета — пустяк цели, суета — пустяк движения, вздор — пустяк мысли, чушь — пустяк слова, бестолочь — пустяк порядка, мелюзга — пустяк роста, шелуха — пустяк живой материи, сор — пустяк мертвой материи, ерунда — пустяк внимания, т. е. такой пустяк, который заслуживает внимания даже меньше других пустяков.

4.0. Чуткий человек, отделяя пустяки от главного, скорбит о том, что вынужден это делать.

4.1. Ибо он понимает, что в таком разделении сказывается его собственная малость, а не малость тех пустяков, которые он вынужден считать таковыми.

4.2. Пустяк — то, чего человек не успел полюбить, о чем не захотел подумать, чему не смог отдать жизнь.

4.3. Думать о пустяках как о пустяках почти невыносимо. Сердце разрывется на части от желания отдать им жизнь, от сознания собственной малости.

4.4. Человек потому вынужден отделять пустяки от главного, что он не Бог и не природа. Для Бога нет пустяков. Природа не терпит пустоты.

4.5. Пустяки напоминают человеку о себе самом, поэтому он не любит замечать пустяков, поэтому пустяки — именно то, чего он не замечает.

5.0. Пустяк — это маленькая пустота, которую человек старается не впустить в свою жизнь, чтобы не быть поглощенным большой пустотой.

5.1. Точнее, пустяк — это маленькая пустота, которую человек снисходительно называет пустяком, чтобы не признать своей слабости перед большой пустотой.

5.2. Отделяя главное от пустяков, человек делает вид, что нашел нечто противостоящее пустоте, более важное, чем пустота.

5.3. Словом «пустяк» человек говорит «чур», «отпусти» той пустоте, которая больше его.

5.4. Если слово «пустяк» произносится часто-часто, значит, эту скороговорку произносит сама пустота, поглощая часть за частью всю человеческую жизнь.

5.5. Чтобы победить пустоту, человек разбивает ее на множество пустяков, следуя правилу «разделяй и властвуй».

5.6. Среди множества пустяков, опустошающих жизнь, но по видимости спасающих ее от пустоты, человек представляется себе властителем жизни.

6.0. Пустяки, которые человек, сознавая их пустячность, считает спасительными для себя, именуется забавами.

6.1. Каталог забав не совпадает с Каталогом пустяков, потому что забавы — это пустяки, которые не принято отличать от главного и о которых главным образом и говорится то, о чем вообще принято говорить, так что сказать о них можно чрезвычайно много.

Каталог веснушек и родинок

0.0. Человек — сокращенный образ мироздания.

0.1. Человек существует во времени и пространстве, чтобы время и пространство могли существовать в человеке.

0.2. Самое прекрасное во времени — это весна.

0.3. Самое прекрасное в пространстве — это родина.

0.4. Знак весны в человеке — веснушки.

0.5. Знак родины в человеке — родинки.

1.0. Веснушки выступают на лице весной. Родинки пожизненно врождены телу.

1.1. Веснушки светлы, золотисты, как солнце, к которому тянется все живое.

1.2. Родинки темны, как земля, из которой рождается все живое.

1.3. Согласно одним мифам, хтоническим, человек произошел от земли.

1.4. Согласно другим мифам, солярным, человек произошел от солнца.

1.5. От земли в человеке остались родинки, а от солнца — веснушки.

1.6. Пятна на человеческом теле выдают его двойное происхождение: от земли-матери и солнца-отца.

2.0. Родинки — то, что на роду написано, природный паспорт и карта судьбы.

2.1. Родинки — излюбленный мотив в античных драмах и полицейских рапортах. По ним мать узнает пропавшего сына, а отчизна — бежавшего преступника.

2.2. Веснушки лишены опознавательной ценности, ибо зависят от сезона и климата. Как сын солнца, человек принадлежит всему свету и вторит ему солнцеликими крапинками на лице.

3.0. Веснушки мельче, родинки крупнее. Веснушки общественны, сбиваются в стайки. Каждая родинка предпочитает расти отдельно, сама по себе.

3.1. Веснушки почитаются простоватыми, а родинки — благородными.

3.2. Благородно то, что верно самому себе и родовой основе. Простонародно то, что зависит от внешних условий и времени года.

3.3. Родинки означают породу. Дворяне, чтущие родословное древо, гордятся тем, что на их телах цветут благородные родинки.

3.4. Веснушки означают простонародность. Жизнь крестьянина каждый год начинается заново — с весеннего солнцеворота, усыпавшего лицо веснушками.

4.0. Среди дам благородного сословия принято налепливать на лицо искусственную родинку — мушку.

4.1. Искусственные веснушки налепливают на себя только представители низкой профессии, предназначенной для позорища, — скоморохи.

4.2. Космическая иерархия опрокидывается в социальной. Общество — не продолженный, а перевернутый космос.

4.3. Веснушки приобщают человека к космическому верху и социальному низу.

4.4. Родинки приобщают человека к космическому низу и социальному верху.

4.5. Так унижены на земле дети солнца.

4.6. Так возвышены под солнцем дети земли.

Каталог каталога

0.0. Все может быть описано в каталоге, даже сам каталог.

0.1. Каталог пишется и читается не слева направо и не справа налево, а сверху вниз.

0.2. Такой порядок означает, что вещи не следуют одна за другой, а даны одновременно.

0.3. Каталог просто перечисляет все, что имеется в наличии.

1.0. Каталог хорошо описывает вещи, но еще лучше — мысли о вещах.

1.1. Вещи исчезают и появляются, поэтому о них приходится повествовать в том порядке, в каком они следуют одна за другой.

1.2. Идеи всегда имеются в наличии, как если бы хранились на идеальном складе, где не теряются и не портятся.

1.3. Каталог — это перечень идей, одновременно хранящихся в мироздании.

2.0. Сущность предмета — совокупность всех идей, к нему относящихся, или всех суждений, которые могут быть высказаны о нем.

2.1. Каталог позволяет высказать о предмете все суждения, какие можно высказать о нем.

2.2. Каталог включает как истинные, так и ложные суждения.

2.3. Суждение становится истинным или ложным в своем отношении к внешней действительности, а само по себе оно просто есть, имеет место.

2.4. Каталог включает как серьезные, так и иронические суждения.

2.5. Суждение становится серьезным или ироническим в своем отношении к человеку, который его высказывает, а само по себе оно просто есть, имеет место.

2.6. Каталог включает суждения как самого автора, так и других людей.

2.7. Суждение становится оригинальным или банальным по отношению к предшествующим суждениям, а само по себе оно просто есть, имеет место.

2.8. Каталог — это общее место всех возможных суждений о предмете.

2.9. Истинные суждения в каталоге отличаются от ложных не больше, чем от самих себя, и это же относится ко всем остальным суждениям.

2.10. Достоинство каталога не в том, что он включает в себе истинные, серьезные и оригинальные

суждения, а в том, что он является по возможности полным.

3.0. Каталог не является литературным или философским жанром. Между песней и диссертацией больше сходства, чем между каталогом и всеми другими жанрами.

3.1. Каталог не удовлетворяет ни научным критериям истины, ни художественным критериям образности, но лишь формальным критериям порядка.

3.2. Каталог — это форма, которая сама заботится о своем содержании.

3.3. Каталог ни о чем не повествует, ничего не выражает и ни в чем не убеждает. Он перечисляет, как словарь.

3.2. В отличие от словаря слов, каталог — это словарь суждений.

3.3. Как слова в словаре, так и предложения в каталоге никем не произносятся. У них нет автора. Они не выражают ничьих мнений.

3.4. Словарь и каталог содержат все, что говорится и думается, но говорит в них сам язык и думает само мышление.

4.0. Каталог — антипод текста.

4.1. Текст движется во времени, а каталог существует в пространстве.

4.2. Текст всегда полон, даже если состоит из одного слова. Каталог никогда не полон, даже если состоит из сочетаний всех существующих слов.

4.3. Текст всегда полон, потому что говорит лишь сам за себя. Каталог никогда не полон, потому что говорит за все написанные и ненаписанные тексты.

4.4. Критика текста составляет иной текст, чем тот, который она критикует. Критика каталога составляет часть его самого.

4.5. Нет такого каталога, который нельзя было бы дополнить. Нет такого каталога, который не нуждался бы в дополнении.

4.6. Мечты прежних авторов, чтобы народ дописывал их тексты, не могли осуществиться. Только каталог можно дописывать, потому что у него нет автора.

4.7. У текста есть автор, а у каталога — составитель. Автор отвечает за правильность собственных суждений, а составитель — за наибольшее разнообразие представленных суждений.

4.8. Составитель — это человек, которому мысли приходят, когда он не думает, поэтому он не считает их своими.

4.9. Мысль всегда приходит в форме двух или трех мыслей. Автор записывает только одну из них. Составитель записывает сразу все мысли, поскольку каждая из двух-трех мыслей тоже рождается в форме двух или трех.

4.10. Например, мысль о том, что нужно любить родину, рождается в форме мыслей: «у меня нет родины», «я не умею любить», «родина недолюбливает меня».

4.11. Когда текст перешагивает границу своего содержания, рождается инакомыслие. Когда текст перешагивает границу своей формы, рождается всемыслие, или каталог.

5.0. Каталог — это фольклор новейшего времени, т. е. времени после времени.

5.1. Время после времени есть пространство, в котором все тексты становятся строчками растущего каталога.

5.2. В фольклоре есть исполнители, у каталогов есть составители; те и другие — распределители материала, а не его творцы.

5.3. Доисторическое время порождает фольклор, постисторическое время порождает каталог.

5.4. Фольклор соединяет схожие, тождественные представления, присущие древнему обществу, а каталог соединяет разнородные и противоположные представления, присущие современному обществу.

5.5. Фольклор производится в форме текста, выражающего одно, общее для всех суждение, а каталог производится в форме словаря, соединяющего множество разнообразных суждений.

5.6. Каталог — это возвращение к фольклору на той стадии развития культуры, когда сводом всех суждений может служить не одно безличное суждение, а собрание всех личных суждений.

6.0. Прочитав каталог, невозможно понять, что думает его составитель. Но можно понять, что вообще думается, что вообще можно думать.

6.1. Мысль в каталоге существует вне отношения к чему бы то ни было. Она не исходит ни от какого субъекта, не описывает никакого объекта, не обращена ни к какому адресату. Мысль существует только потому, что она возможна как мысль.

6.2. Мысль в каталоге существует как свидетельство того, что она может существовать. Ее существование есть лишь доказательство ее возможности.

6.3. Мысль в каталоге не объясняет мир и не изменяет мира, но свидетельствует о множестве возможных миров.

6.4. Каталог очерчивает границы возможного, того, что можно помыслить.

6.5. О невозможном и немислимом говорится в продолжении каталога.

7.0. Каждый каталог может завершиться лишь относительно, причем его конец составляет начало следующего каталога. Так, Каталог пустяков переходит в Каталог забав, Каталог дыма переходит в Каталог неба, Каталог Вселенной переходит в Каталог каталога, а Каталог каталога переходит в Каталог молчания о каталоге.

7.1. Каждый из существующих каталогов есть отрывок из всемирного Каталога, а всемирный Каталог есть отрывок из Каталога, у которого нет названия.

7.2. Каталог выдвигает перед собой столь необъятные задачи, что неминуемо обречен на поражение.

7.3. Поскольку каталог никогда не кончается, он может быть закончен чем угодно.

7.4. Каждая фраза в каталоге может быть последней, поэтому она обязана быть завершающей.

ЗАКОНЫ СВОБОДНОГО ЖАНРА

Эссеистика и эссеизм в культуре нового времени

Несмотря на то что эссеистический жанр отпраздновал недавно свое четырехсотлетие [1], он остается одной из наименее теоретически изученных областей словесности. Непрестанно обновляясь и видоизменяясь от автора к автору, эссеистика упорно противится сколь-нибудь четкому обозначению своей специфики, выступая скорее как некая наджанровая система, включающая самые разнообразные философские, исторические, критические, биографические, автобиографические, публицистические, моральные, научно-популярные сочинения. «Что такое эссе, никогда в точности не было определено», — утверждает один литературоведческий словарь [2], а другой добавляет еще более категорично: «Эссе не может быть приведено к какой-либо дефиниции» [3]. Эта «неопределенность», «неуловимость», как мы дальше попытаемся показать, входит в самое природу эссе и обусловлено той миросозерцательной установкой, которая заставляет этот жанр постоянно перерастать свои жанровые границы. В глубине эссе заложена определенная концепция человека, которая и придает связанное единство всем тем внешним признакам жанра, которые обычно перечисляются в энциклопедиях и словарях: небольшой объем, конкретная тема и подчеркнута субъективная ее

трактовка, свободная композиция, склонность к парадоксам; ориентация на разговорную речь и т. д.

1. Самообоснование индивидуальности

Редко бывает, чтобы произведение одного автора создало целый жанр, поступательно развивающийся на протяжении веков. В том, что у эссе оказался индивидуальный творец, Монтень, выразилось существенное свойство данного жанра, направленного на самораскрытие и самоопределение индивидуальности. «...Так как у меня не было никакой другой темы, я обратился к себе и избрал предметом своих писаний самого себя. Это, вероятно, единственная в своем роде книга с таким странным и несуразным замыслом» [4].

Действительно, у Монтеня впервые человеческое «я» выявляется в своей несводимости ни к чему общему, объективному, заданному нормой и образцом. Направленность слова на самого говорящего, сопребывание личности со становящимся словом — один из определяющих признаков эссеистического жанра, обусловивший его возникновение именно в эпоху Возрождения. Все те сочинения, которые обычно причисляются к античным предварениям эссеистической традиции: «Диалоги» Платона и «Характеры» Теофраста, «Письма к Луцилию» Сенеки и «К самому себе» Марка Аврелия, — все-таки не являются эссеистическими в собственном смысле слова. Здесь нет непосредственного, опытного соотнесения «я» с самим собой — оно соотносится с неким представлением о человеке вообще, о должном, принятом, желательном. «Живи так, чтобы и себе самому не приходилось признаваться в чем-либо, чего нельзя доверить даже врагу», — это превосходное нравственное предписание Сенеки («Письма к Луцилию». 3, 3) и по форме своей (глагол в повелительном наклонении), и по содержанию (не отличать себя от врага) ярко изображает нормативность античного мышления о человеке.

Парадокс эссеистического мышления состоит в одном: подлежащая обоснованию индивидуальность обосновывается тем, что как раз и должно быть обосновано — самою собой [5]. Человек определяется лишь в ходе самоопределения, и его писательство, творчество есть способ воплощения этого подвижного равновесия «я» и «я», определяемого и определяющего. «Моя книга в такой же степени создана мной, в какой я сам создан моей книгой. Это — книга, неотделимая от своего автора, книга, составляющая мое основное занятие, неотъемлемую часть моей жизни, а не занятие, имевшее какие-то особые, посторонние цели, как бывают обычно с другими книгами» («Опыты», II, XVIII. 593). Эссе — это путь, не имеющий конца, ибо его конец совпадает с началом, индивидуальность исходит из себя и приходит к себе.

Это вращательное движение мысли ощущается в каждом монтеневском опыте, который развивается отнюдь не линейно, не поступательно, как в трактате, где автор всеми силами ума устремляется к чему-то единому и общезначимому, к мысли, выходящей за пределы частного опыта. Монтень рассказывает о нравах и обычаях разных народов, о содержании прочитанных книг, но все это превратилось бы в обрывочный комментарий, в сумму выписок и цитат (каким и было на черновой стадии «Опытов»), если бы не возвращалось каждый раз к истоку — к образу личности, многое понимающей и приемлющей, но ни к чему не сводимой, не равной даже самой себе. «...Напрасно даже лучшие авторы упорствуют, стараясь представить нас постоянными и устойчивыми. Они создают некий обобщенный образ и, исходя затем из него, подгоняют под него и истолковывают все поступки данного лица... В разные моменты мы не меньше отличаемся от себя самих, чем от других» (II, I, 293, 298). Именно потому, что личность у Монтеня сама определяет себя, она никогда не может быть до конца определима: как субъект она всякий раз оказывается больше себя как объекта и в следующий миг заново объективирует свое

возросшее бытие, опять-таки не исчерпываясь им. (Забега-
гая вперед, заметим, что это исконное свойство эссе сде-
лало его особенно популярным в романтических и экзистен-
циальных системах мировоззрения, продолживших
и углубивших движение индивидуальности к самообосо-
нованию.) Оттого что личность, лишенная всяких общих
и вечных оснований, стала обретать их отныне в опыте
самообоснования, она не превратилась в нечто самоуспо-
коенное, самотождественное, напротив, в ее глубине рас-
крылся новый источник саморазвития.

Этим объясняется такой признак эссе, как тяга к па-
радоксальности. Из логики известно, что парадокс воз-
никает тогда, когда смешиваются разные порядки (типы)
суждения, когда субъект высказывания оказывается
в числе его объектов (вспомним известный парадокс
о лжеце: утверждение «я лгу» оказывается ложным, если
является истинным). Поскольку эссе во многом состоит
из таких суждений, где одно и то же лицо выступает
в качестве мыслящего и мыслимого, парадоксы тут воз-
никают на каждом шагу. Характеризуя, например, себя
как человека, склонного к неусмотрительной щедрости,
автор тут же ловит себя на том, что такой взгляд и оцен-
ка могут принадлежать, скорее, человеку скуповатому.
«Тут словно бы чередуются все заключенные во мне про-
тивоположные начала. В зависимости от того, как я смот-
рю на себя, я нахожу в себе и стыдливость, и наглость;
и целомудрие, и распутство; и болтливость, и молчали-
вость... и щедрость, и скупость, и расточительность»
(II, I, 296).

Еще более существенный, всеми энциклопедиями
и словарями отмечаемый признак эссе, — наличие кон-
кретной темы, объем которой гораздо уже, чем, например,
в трактате. Однако если мы обратимся к заглавиям мон-
теновских опытов, то обнаружим среди них и такие «об-
щие», «отвлеченные», как «О совести», «О добродете-
ли», «Об именах», «Об уединении», «О суетности», —
ими не пренебрег бы самый абстрактный моралист

и систематизатор. В контексте же монтеневских сочинений эти темы, действительно, воспринимаются как частные, предметно очерченные, потому что и добродетель, и совесть выступают не как самосущие и очень широкие понятия, к которым сводятся остальные, а как отдельные моменты в самоопределении той целостности, которую представляет собой сам автор. В принципе эссе может быть посвящено Вселенной, истине, красоте, субстанции, силлогизму — все равно эти темы утратят всеобщность, приобретут конкретность самую волею жанра, которая сделает их частностями на фоне того всеобъемлющего «я», которое образует бесконечно раздвигающийся горизонт эссеистического мышления.

Не случайно многие произведения эссеистики — у Монтеня 87 из 107 его «опытов» — носят названия с предлогом «о»: «О запахах», «О боевых конях», «О большом пальце руки» и т. п. «О» — это своеобразная формула жанра, предлагаемый им угол зрения, всегда несколько скошенный, выставляющий тему как нечто побочное. Предмет эссе предстает не в именительном, а в предложном падеже, рассматривается не в упор, как в научном сочинении, а сбоку, служит предлогом для разворачивания мысли, которая, описав полный круг, возвращается к самой себе, к автору как точке отбытия и прибытия. «О» придает всему жанру некую необязательность и незавершенность — тут мысли, по словам Монтеня, следуют «не в затылок друг другу», они видят друг друга «краешком глаза» (III, IX, 200). Заглавие эссе часто и на четверть не передает его многообразного содержания. Так, в главе «О хромых» Монтень рассуждает о календаре и движении светил, о разуме и воображении, о чудесах и сверхъестественном, о ведьмах и колдунах, об амазонках и ткачихах... Автор не движется прямо к предмету, а, так сказать, прохаживается вокруг да около, описывает то расширяющиеся, то сужающиеся круги, ища все новых подходов, но при этом проходя мимо самого предмета или по касательной к нему. Эссе —

всегда «о», потому что подлинный, хотя не всегда явленный его предмет, стоящий в «именительном» падеже, — это сам автор, который в принципе не может раскрыть себя совершенно, ибо по авторской сути своей незавершим; и потому он выбирает частную тему, чтобы, размывая ее пределы, обнаружить то беспредельное, что стоит за ней, точнее, переступает ее.

То, что «я» в эссе всегда уходит от определения и не задается прямо в качестве предмета описания, отличает этот жанр от таких, казалось бы, близких, тоже направленных к самопознанию жанров, как автобиография, дневник, исповедь. Эти три жанра имеют определенные различия: автобиография раскрывает «я» в аспекте прошлого, ставшего; дневник — в процессе становящегося, настоящего; исповедь — в направлении будущего, перед которым отчитывается человек, чтобы стать самим собой, удостоиться прощения и благодати. Элементы всех трех жанров могут присутствовать в эссе, но своеобразие этого последнего состоит в том, что «я» здесь берется не как сплошная, непрерывная, целиком вмещенная в повествование тема, а как обрывы в повествовании: «я» настолько отличается от себя самого, что вообще может выступать как «не-я», как «все на свете», — его присутствие обнаруживается «за кадром», в прихотливой смене точек зрения, во внезапных скачках от предмета к предмету. «Первое лицо» здесь порою вовсе отсутствует: «я» не является темой, подобной всем остальным, оно не может быть охвачено как целое именно потому, что само все охватывает и приобщает к себе. Когда Монтень утверждает, что пишет только о себе, он хорошо отдает себе отчет в разнице между этой «темой» и всеми остальными, он далек от автобиографизма. «Я не в силах закрепить изображаемый мною предмет. Он бредет наугад и пошатываясь, хмельной от рождения, ибо таким он создан природою» (III, II, 19). Сама природа «я» такова, что не может быть выделена в чистом виде из всех других вещей и понятий, воспринимаемых и осмысляе-

мых «мною», но есть лишь некий скользящий предел той предметности, которая вступает в описание, — не случайно рассуждения о «я» как таковом носят в композиции «Опытов» маргинальный характер, оттесняясь либо к самому началу, либо к концу глав, а в масштабе всей книги — в последнюю главу «Об опыте», где автор повествует уже исключительно о себе. В «я» — все начала и концы, но середина — это целый мир, посредством которого «я» (как рычагом) приподнимается над собою, высвобождается от равенства себе. То «я», к которому возвращается эссеист, пройдя через круг вещей, уже не то, каким оно было в точке отправления — непрозрачная среда предметности, через которую преломляется «я», создает необходимую прерывность в его самовыявлении.

Любой порядок в эссе сломан, одно перебивает другое, создавая некую зигзагообразность мыслительного рисунка и сбивчивость речевой интонации. Содержательным эквивалентом и «оправданием» этих формальных свойств жанра выступают постоянные ссылки Монтеня на свою некомпетентность, забывчивость, «слабость ума» (II, X, 356), быструю утомляемость, недостаток последовательного образования, неспособность подолгу сосредоточиваться на одних и тех же вещах и т. п. Все эти слабости и несовершенства, которые Монтень приписывает лично себе, на самом деле являются свойствами возникающего жанра, психологической подоплекой новой формы, которая контрастно выступает на фоне предшествующих, канонизированных жанров как некая «минус-форма», лишенная общезначимого содержания, логической последовательности, всеобъемлющей эрудиции, состоящая из одних «изъянов».

Все сказанное об эссе сближает его с другим жанром — романом, который своим возникновением в современной форме тоже обязан новым творческим ориентациям ренессансной личности. Эссе и роман — не только жанры-сверстники, родившиеся в эпоху Возрождения,

в XVI веке, но и жанры-соратники, утвердившие право настоящего и преходящего вторгаться в мир установленных ценностей и показывать их соотносительность с индивидуальностью автора и героя. «Изображать событие на одном ценностно-временном уровне с самим собою и со своими современниками (а следовательно, и на основе личного опыта и вымысла) — значит совершить радикальный переворот, переступить из эпического мира в романский... Самая зона контакта с незавершенным настоящим и, следовательно, с будущим создает необходимость такого несовпадения человека с самим собою. В нем всегда остаются нереализованные потенции и неосуществленные требования... нереализованный избыток человечности...» [6] — такова общая установка ренессансного гуманизма, воплотившаяся и в романе, и в эссе, и потому характеристика, данная М. Бахтиным одному жанру, может быть отнесена и к другому.

Добавим, что ориентация на разговорную речь, непринужденный и фамильярный тон, свойственные роману, также находят соответствие в эссе; так, рассуждая о творческом процессе, Монтень сравнивает его с ежедневными физиологическими отправлениями, не останавливаясь перед употреблением самых «низких» слов. Все, что ни существует в сфере умопостигаемого, возвышенного, обобщенного, вовлекается эссеистом, как и романистом, в зону «фамильярного контакта» с настоящим. Вот как начинаются некоторые «очерки Элии», принадлежащие перу английского эссеиста Ч. Лэма: «Люблю встречать на улице трубочиста...»; «Старая театральная афиша, на которую я на днях случайно наткнулся...»; «Уже несколько недель меня одолевает изрядно суровый приступ недуга, именуемого нервной горячкой...» — размышления о природе человека, об искусстве, о болезни и т. п. включены в поток живой, непринужденной речи, которая не скрывает своего источника в настоящем, в бытии человека, «говорящего» речь. Предметы мышления и воображения включаются в поток омываю-

щего их бытия, лишаются самозначимости, самодовления, как в дороманную и доэссеистическую эпоху, обнаруживают свою причастность к человеческой деятельности, которая свободно их творит, выражается в них и в то же время «краешком» показывает и свою в них невыразимость, подлинность неотчуждаемого, здесь и сейчас протекающего существования.

2. Интегральная словесность

Однако в своем утверждении настоящего как временно-го и ценностного ориентира, в своем отрицании «абсолютного прошлого» эссе не просто сопутствовало роману, но шло дальше, за пределы любой условности, отделяющей созданный мир от подлинного. Роман все-таки уводит в некую отдаленную от автора, идеально преобразованную действительность, особое пространство и время, и в этом смысле развивает тенденцию к «иллюзионизму», вообще присущую искусству, хотя и дополняет ее — в противоположность эпосу — иллюзией настоящего, непосредственного авторского присутствия. Эссе же доподлинно, всерьез, до конца стоит на почве настоящей действительности, к которой роман приближается лишь до той степени, до какой позволяет ему художественная условность. Эссе никуда не уводит, а, напротив, приводит любой самый смелый вымысел, головокружительную фантазию, ошеломительную гипотезу, далеко идущую концепцию — внутрь той действительности, откуда они изошли, в подлинное время и незавершенную ситуацию авторской жизни.

И потому всякая спецификация, отделяющая созданное, как заверченный продукт, от его создателя, чужда эссеистике. Эссе может быть философским, беллетристическим, критическим, историческим, автобиографическим... — но суть в том, что оно, как правило, бывает всем сразу. Указанные свойства могут по-разному соотноситься в нем, что-то преобладать, что-то отступать

в сторону, но в принципе все существующие области сознания способны превращаться в составляющие эссеистического произведения.

Обычно тот или иной жанр принадлежит одной определенной сфере освоения действительности. Статья, монография, реферат, комментарий — жанры научные; роман, эпопея, трагедия, рассказ — жанры художественные; дневник, хроника, отчет, протокол — жанры документальные. Эссе же включает все эти разнообразные способы постижения мира в число своих возможностей, не ограничиваясь одной из них, но постоянно переступая их границы и в этом движении обретая свою жанровую или, точнее, сверхжанровую природу. «Опыты» Монтеня в равной степени принадлежат и истории литературы, и истории философии, и истории нравов, чего, разумеется, нельзя сказать о «Гаргантюа и Пантагрюэле» Рабле или «Дон Кихоте» Сервантеса, занимающих великое и почетное место в собственно литературном ряду.

Конечно, и роман, по словам М. Бахтина, «широко и существенно пользовался формами писем, дневников, исповедей, формами и методами новой судебной риторики и т. п. Строясь в зоне контакта с незавершенным событием современности, роман часто переступает границы художественно-литературной специфики, превращаясь то в моральную проповедь, то в философский трактат, то в прямое политическое выступление, то вырождается в сырую, не просветленную формой душевность исповеди, в “крик души” и т. д.» [7]. Все это верно — но роман именно что «пользуется» всеми этими нехудожественными формами, подчиняя их своей художественной специфике, — разумеется, в той степени, насколько он удастся как роман, сохраняет свою жанровую природу, которая обязывает его замыкать все свои события и смыслы в условно вымышленной действительности, куда подлинная, внеположная действительность включается на правах одного из образов (как образ автора в «Евгении

Онегине»). Сама «подлинность» в романе приобретает характер художественного приема, который приобщает ее к замкнутому миру вымысла. Оттого что «Новая Элоиза» написана в форме переписки, «Герой нашего времени» — в форме дневника, а «Бесы» — в форме хроники, они не перестают быть чисто художественными произведениями. Роман отличается от эпопеи своей ориентацией на «незавершенное настоящее», в противоположность «законченному прошедшему», но это есть лишь смена внутривидовых установок, и «настоящее» попадает в роман на тех же условиях «завершения незавершенного», на каких «прошедшее» попадало в эпопею. Устремленность за грани чистой художественности придавала роману на протяжении веков редкостный динамизм, богатство жанровых оттенков и вариаций, но внутри, а не вовне художественной специфики; все, к чему ни прикасался роман, превращалось в «золото», даже сырая душевность и крик души, — если же превращения не происходило, значит, сырым (несделанным, незавершенным) оставался сам роман.

Что же касается эссе, то оно не «пользуется» указанными формами, а существует в них как в проявлениях собственной сути. «Моральная проповедь» и «философский трактат», интимное признание и вымышленная сценка, умозрительное построение и бытовая зарисовка — все это входит в возможности эссеистического жанра, единственная «обязанность» которого состоит в том, чтобы одновременно и попеременно пользоваться всеми этими возможностями, не абсолютизируя одну из них — потому что тогда эссе превратится в статью или дневник, рассказ или проповедь. Многожанровость и даже междисциплинарность — не только право, но и долг эссеистического творчества. Ибо оно как раз целиком исходит из того незавершенного настоящего, куда, как в чуждую область, устремляется роман, обреченный «завершать».

Эссе именно «положено» внутри становящейся реальности, куда оно стягивает все возможные формы ее

осознания и освоения. Художественное, философское, нравственное, историческое — эссеистика как бы выворачивает наизнанку содержание всех этих сфер общественного сознания, выводит их из самодовлеющей замкнутости в тот мир человеческого опыта, который их производит. Художественные образы и философские понятия, исторические факты и нравственные императивы — все то, что порознь охватывается разными формами сознания, здесь обращается «вспять», на свои первичные предпосылки, на действительность авторского присутствия в мире, на всеобъемлющую ситуацию человеческого бытия, которая порождает все эти формы, не сводясь ни к одной из них. Парадокс эссеистического жанра в том, что он не включается в какую-либо из глобальных систем, или «дисциплин», человеческого духа, как роман включается в художественную, трактат — в философскую и т. п., а, напротив, включает способы и орудия этих дисциплин в качестве своих составляющих. Роман — один из способов организации художественных образов, тогда как образность — лишь определенная возможность эссеистики. То, что «превышение» составляет сразу два порядка, вовсе не означает, что эссеистика превышает романистику по уровню творческих достижений — напротив, определенная жанровая узость способствует концентрации творческих усилий. Можно сказать, что роман настолько же превышает эссе по уровню развития (имеются ли эссе столь значительные, как «Дон Кихот» или «Братья Карамазовы»?) [8], насколько уступает ему по типу развития. Эссе — жанр не внутри-, а сверхдисциплинарный, интегрирующий свойства таких систем, куда другие жанры входят в качестве элементов.

В эссеистике раскрылась некая бесспорная самоподвижная основа, на которой могут объединяться и взаимопревращаться все способы человеческого освоения мира, потому что тут осваивается сама способность этого бесконечно многообразного освоения. Эссе есть не что

иное, как «опыт», куда все виды познания и деятельности включаются в момент своей существенной незавершенности, тогда как завершенные их результаты глубоко различны и принадлежат сферам, имеющим как будто мало общего. Общее обнаруживается в начале, в той становящейся реальности личного опыта, откуда исходит всякое дальнейшее освоение и которая постигается эссеистом как нечто целостное, как возможность всех других возможностей, как начало начал. Само понятие «опыта» предполагает расширенное настоящее, которое вовлекает в поток становления и ставшее прошлое, и наступающее будущее. Ведь «опыт» — это одновременно и «попытка», эксперимент, результаты которого принадлежат будущему, и «пережитое», которое хранит и запечатлевает результаты прошедшего; но в «опыте» как таковом нет ни тех, ни других «результатов», а только сам процесс, «вечное настоящее», которое открыто во всех направлениях. В эссе человек предстает как испытанный своим прошлым и испытующий свое будущее, на переходе возможности и действительности, в точке предельного совпадения «я» с настоящим. «Нужно помнить о том, что мое повествование относится к определенному часу. Я могу вскоре перемениться, и не только произвольно, но и намеренно», — предупреждает Монтень (III, II, 19).

Разделение на образ и понятие, факт и гипотезу, «протокол» и «фантазию», эмоциональный выкрик и нравственный императив, исповедь и проповедь — происходит потом, в области результатов, тогда как внутри опыта, в процессе своего порождения, они почти нерасчленимы, как некая живая протоплазма, духовное первовещество. Чтобы передать эту целостность опыта, эссеист должен прибегать и к философским, и к художественным, и к историческим, и ко всем другим возможным способам воплощения. Метафора и понятие, факт и вымысел, гипотеза и аксиома, гипербола и парадокс — именно на границах и стыках этих разнородных приемов выявляется то,

что не вмещается ни в один из них: растущий опыт, который имеет обоснование в самом себе и потому должен ставиться и переживаться вновь и вновь — «ибо всякое доказательство не имеет других оснований, кроме опыта» (II, XVII, 584). Все способы, какими человек осваивает мир, привлекаются к освоению самого человека и все-таки не равны ему. Какая бы сумма определений ни прилагалась к самому определяющему, он обречен оставаться неопределимым.

Таким образом, неопределимость входит в самое существо эссеистического жанра (если не называть его чересчур высокопарно — «сверхжанром», «синтетической формой сознания» и т. п.), который ближе и непосредственнее всего раскрывает самоопределяющую активность человеческого духа. Однако эта неопределимость вовсе не означает отсутствия у эссе какой-либо специфики — напротив, специфика легко узнается, интуитивно угадывается в большинстве образцов этого жанра. Сущность ее — именно в динамичном чередовании и парадоксальном совмещении разных способов миропостижения. Если какой-то из них: образный или понятийный, сюжетный или аналитический, исповедальный или нраво-описательный — начнет резко преобладать, то эссе сразу разрушится как жанр, превратится в одну из своих составляющих: в беллетристическое повествование или философское рассуждение, в интимный дневник или исторический очерк. Эссе держится как целое именно энергией взаимных переходов, мгновенных переключений из образного ряда в понятийный, из отвлеченного — в бытовой. Вот несколько фраз, взятых с одной страницы монте-невского заключительного эссе «Об опыте», — они принадлежат как бы разным типам словесности:

Философское умозрение: «Мы слишком много требуем от природы, надоедая ей так долго, что она вынуждена лишать нас своей поддержки... устав от наших домогательств, природа препоручает нас искусству».

Заметка из дневника: «Я не очень большой любитель овощей и фруктов, за исключением дынь. Мой отец терпеть не мог соусов, я же люблю соусы всякого рода».

Художественный образ: «Мне особенно противно недостойное совокупление богини столь бодрой и веселой с этим божком плохого пищеварения и отрыжки, раздувшимся от винных паров».

Практический совет: «Я полагаю, что правильнее есть за раз меньше, но вкуснее, и чаще принимать пищу».

Физиологическое наблюдение: «Я согласен с теми, кто считает, что рыба переваривается легче мяса».

Нравоучение: «Самый ценный плод здоровья — возможность получать удовольствие: будем же пользоваться первым попавшимся удовольствием».

Воспоминания: «С юных лет я порою нарочно лишал себя какой-либо трапезы...»

Комментарий к сочинениям других авторов: «Я согласен с тем же Эпикуром, что важно не столько то, какую пищу ты вкушаешь, сколько то, с кем ты ее вкушаешь».

Афористическое обобщение: «Приятное общество для меня — самое вкусное блюдо и самый аппетитный соус» (III, XIII, 299).

Все приведенные отрывки объединяются темой еды, а главное — присутствием в них личного отношения к данной теме, что почти в каждой фразе выражено соответствующими вводными оборотами и местоимениями первого лица («я полагаю», «я согласен», «мне», «для меня» и т. п.). Перед нами в жанре «опыта» — целостный опыт отношения данного субъекта к данному объекту, в данном случае — Монтеня к еде; и поскольку этот опыт целостен, он пользуется всеми возможными способами выражения, — теми, что присущи и высокой философии, и кулинарной книге, и аллегорической поэзии, и записной книжке. Тут есть и практические рекомендации, и теоретические умозаключения; общее и единичное;

абстрактное и конкретное; воспоминание о прошлом и наставление на будущее. Кое-чего здесь нет, например, политических мнений, или физиогномических характеристик, или психологических самонаблюдений, которыми изобилуют «Опыты», но — повторяем — мы выбрали всего лишь одну страницу, чтобы в укрупненном виде продемонстрировать, как соседствуют и стыкуются у Монтеня элементы самых различных культурных подсистем.

Эссеисту совсем не обязательно быть хорошим рассказчиком, глубоким философом, чистосердечным собеседником, нравственным учителем — и одновременно все эти способности недостаточны для него. Силой мысли он уступает профессиональным философам, блеском воображения — романистам и художникам, откровенностью признаний — авторам исповедей и дневников... Главное для эссеиста — органическая связь всех этих способностей, та культурная многосторонность, которая позволяла бы ему центрировать в своем личном опыте все разнообразные сферы знания, выводить их из профессионально завершенных и замкнутых миров в непосредственно переживаемую и наблюдаемую реальность. По оценке английского эссеиста-романтика У. Хэзлитта, заслуга Монтеня состояла в том, что он первый имел смелость как автор говорить то, что чувствовал как человек.

Художник живет в мире вымышленных образов, философ — в мире отвлеченных понятий, публицист — в мире общественно-политических идей, автор дневника — в мире каждодневных событий и переживаний. Эссеист чужд подобным спецификациям, даже если они относятся к ближайшему и насущному. В эссе ближе — быт, окружение — рассматривается с философской дистанции, а дальнее — прошедшие эпохи, художественные стили, философские идеи — с позиции житейской. Одно примеривается к другому — оттого эссе так богаты примерами, в которых раскрывается параллелизм

разных уровней бытия, его аналогическая структура. Причем, в отличие от притчи, которая разворачивается в некоем абсолютном времени и пространстве, пример (как элемент эссеистического жанра) вписан в контекст конкретного опыта, это чье-либо суждение или случай из чьей-то жизни. Все сущее в эссе предстает как присущее человеку; сущность всех вещей раскрывается лишь в чем-то присутствии. Эссеисту поистине не чуждо ничто человеческое, это своего рода правило жанра — разворачивать тему максимально широко, не упуская ни одной из возможных точек зрения. Поскольку автор здесь — не теолог и не политик, не психолог и не историк, вообще не специалист, достигший определенных знаний и умений, а просто человек, пробующий себя во всем, то именно «все» или «нечто», всеобщность или неопределенность, могут служить наилучшими определениями этого жанра: «нечто обо всем».

Однако сама эта специфика эссе, состоящая в последовательном стирании всякой специфики, предъявляет автору не менее, а даже более жесткие требования, чем рассказ или статья, роман или трактат. Там автор вверяет себя законам определенного жанра, который становится его помощником и наставником. Встроившись в некую сюжетную последовательность образов или логическую последовательность идей, художник или философ уже следуют критериям выработанной ими системы, тогда как у эссеиста с каждым пассажем заново создаются сами критерии, любая система, едва проявившись, должна разрушить себя — иначе разрушится само эссе. Нет ничего тяжелее и требовательнее жанровой свободы, сполна предоставленной эссеисту, — за нее придется платить непрерывными поисками жанра для каждого очередного абзаца и чуть ли не строки, потому что предыдущие находки убеждают лишь в том, что они должны быть отброшены. На всем протяжении эссе идет непрерывный процесс жанрообразования — рождается не только высказывание, но и самый тип его: научный

или художественный, дневниковый или проповеднический. За каждой мыслью или образом — обрыв, и все начинается сначала. Любая остановка в пределах одного жанра, попытка «перевести дух» противопоказана эссеисту, избравшему самый суровый и беспощадный «закон свободы», неутомимое странничество по разным областям духа. Эссеист — ничем не обеспеченный и потому достаточно беспечный автор, который каждый фрагмент своей работы начинает с абсолютного нуля, как человек, только что к ней приступивший.

В сущности, эссе — это как бы чистая словесность, сочинение как таковое, в самом широком и неопределенном значении этого слова, жанр для начинающих и неискушенных. В младших и средних классах школы ученики пишут сочинения на тему: «Как я провел лето», или «Собака — мой верный друг», или «Самый интересный день в моей жизни», — это и есть, по сути, «опыты», как недифференцированные осмысления-описания определенных сторон жизни со «своей» точки зрения. Впоследствии, в старших классах, жанр сочинения уже начинает дифференцироваться. В сочинениях по литературе на первый план выступает критическое, осмысляющее, понятийное начало; в этом же возрасте нередко развивается страсть к собственно художественному сочинительству, к писанию стихов и рассказов; некоторые ведут дневники, где вникают в события и ощущения подлинной жизни. То, что нераздельно сочеталось в сочинении третьеклассника или пятиклассника, постепенно распадается на самостоятельные жанровые компоненты, знаменующие начало специализации. Эссеист же — это, так сказать, профессионал дилетантского жанра. Он становится мастером «сочинений на свободную тему», представителем словесности как таковой. Дилетантизм тут носит не случайный или приготовительный, а вполне сознательный и принципиальный характер — эссеист старается удержаться в границах целостного мышления, которое еще присуще подростку, но уже утрачивается

в юности. Эссе — первая проба пера, которое еще не знает, что напишет, но хочет выразить сразу «все-все»; и в самых зрелых образцах этого жанра сохраняется тот же дух «пробности», одновременно всезнающей и несведущей.

3. Эссе и миф

Если эссе сформировалось только в Новое время, благодаря тому перевороту, который поставил человеческую индивидуальность в центр мироздания, то что же было его аналогом в предшествующей культуре?

Выскажем сразу предположение, которое затем постараемся обосновать. Эссеистическое стремление к целостности, к объединению и соположению разных культурных рядов возникло на месте той централизующей тенденции, которая раньше принадлежала мифологическому сознанию. Синтетизм эссе — это возрождение на гуманистической и личностной основе того синкретизма, который в древности опирался на нерасчлененность первобытного коллектива и имел внеличностную, космическую или теистическую ориентацию. Парадокс эссе в том, что оно своей рефлектирующей и индивидуалистической природой противостоит мифу и всяческому мифологизму, но не так, как обособившаяся часть противостоит целому, а как новообразованное целое противостоит первоначальному. Философия, искусство, история, разнообразные науки тоже противостоят мифу, из которого они изошли, — как специальное противостоит синкретическому, самостоятельно развившиеся компоненты — начальной неразвитой цельности. Эссеистика же пытается осуществить эту цельность внутри расчлененной, развитой культуры, что, с одной стороны, резко противопоставляет ее мифу, с другой — ставит на аналогичное место в системе дифференцированной духовной деятельности. Эссеистика — отрицание сверхличной и нормативной мифологии и вместе с тем — наследование ее

централизирующих и синтезирующих возможностей, которые теперь надлежит осуществлять сознанию индивида.

О мифологизме в культуре XX века существует огромное количество исследований, в которых выделяются преимущественно три основные его разновидности. Во-первых, это авторитарный мифологизм, присущий некоторым тоталитарным идеологиям (нацистской, фашистской и т. п.) и ознаменованный образами вождей, мифологемами почвы и крови, пропагандистскими эмблемами и т. д. Во-вторых, это вульгарный мифологизм, присущий многим отраслям массовой культуры и выраженный в образах кинозвезд, детективных героев, рекламных клише, штампах тривиальной словесности. В-третьих, это авангардный мифологизм, присущий многим значительным художникам XX века, таким, как Ф. Кафка, Д. Джойс, А. Арто, С. Дали, С. Беккет, Э. Ионеско и др., и выражающий бессилие и ничтожность личности перед натиском отчужденных, сверхличных структур окружающего общества или собственного подсознания.

Как ни разнятся эти «мифологизмы», их роднит друг с другом и с древней мифологией самодовление таких идейно-фигуративных схем, которые безразличны к индивиду или прямо ему противостоят, персонифицируя власть над ним космических стихий, или социальных законов, или психологических инстинктов. Везде тут на первый план выступает власть «коллективного бессознательного» — антииндивидуальное и антирефлексивное начало мифологизма, которое в «авторитарной» и «вульгарной» его разновидностях воспринимается позитивно, как героическое или идиллическое, возвышенное или прекрасное, а в «авангардной» разновидности — негативно, как ужасное, гротескно-чудовищное, вызывающее маниакальный страх, или истерический смех, или полное оцепенение перед лицом неумолимого абсурда.

Однако ни один из этих «мифологизмов» не выполняет основной функции, принадлежащей собственно мифологии, которая, по точным словам Е. М. Мелетинского,

«ориентирована на преодоление фундаментальных антиномий человеческого существования, на гармонизацию личности, общества и природы» [9]. Внеличностный характер древней мифологии обеспечивал ей гармоническое соответствие культурному состоянию первобытного коллектива. Но в Новое время любые попытки воспроизвести или заново создать деперсонализированную, массовую мифологию лишают ее основного свойства и ценности — целостного характера, способности всесторонне воплощать духовную жизнь нового культурного субъекта, которым взамен человеческой массы становится индивид.

Замечательная особенность эссеистики в том, что целостность создается не исключением и отчуждением личности, как в неомифологических формах, а поступательным ее самораскрытием, освоением всех способов миропостижения как возможностей ее собственного растущего бытия. Будучи по видимости антимифологичной, отправляясь от индивидуальной рефлексии, эссеистика по сути берет на себя в Новое время ту функцию объединения, консолидации разных областей культуры, какую в древности исполняла мифология.

Эта функциональная общность эссе и мифа опирается на их глубокое структурное сходство, несущее, конечно, и отпечаток огромных эпохальных различий. Одно из главных свойств мифа, на которое указывают практически все исследователи, — совпадение в нем общей идеи и чувственного образа. Эти же начала сопрягаются и в эссе, но уже как самостоятельные, выделившиеся из первичного неразличимого тождества — идея не персонифицируется в образе, а свободно сочетается с ним, как сентенция и пример, факт и обобщение.

Так, в опыте «Об отвлечении» Монтень рассуждает о том, что отвлечением и рассеянием мы скорей избавляемся от горя, преодолеваем препятствие, чем прямым сопротивлением и борьбой. Эта мысль неоднократно формулируется в общем виде — и одновременно проводится

через ряд конкретных примеров. Рассказывается, как посредством отвлечения Монтею удалось утешить одну даму; о французском полководце, который мнимыми предложениями усыпил бдительность противников; о Плутархе, который, оплакивая умершую дочь, отвлекает себя воспоминаниями о ее детских проказах, и т. д. Каждый образ не только подтверждает прежде высказанную мысль, но в своей конкретности содержит что-то еще, за что цепляется следующая мысль, приводя для своего подкрепления новый образ, который опять-таки слегка меняет ход рассуждения. Образ и мысль не столько совпадают, сколько сцепляются своими частями, оставаясь открытыми для новых и новых сцеплений. Так создается непрерывность движения, перетекания содержания из абстрактности в конкретность: образ и понятие открываются друг другу неизвестными, неосвоенными сторонами, возрастая благодаря этой взаимной несводимости.

В мифе те же составляющие соединены более жестко, не разделяясь и не вступая в новые сочетания. Например, Иппомен, состязаясь в беге с быстроногой Аталантой, одержал победу, роняя поочередно три яблока, врученные ему Венерой, чтобы рассеивать внимание соперницы... Этот древнегреческий миф, приведенный Монтемом, воплощает уже знакомую нам идею: «отвлечение как путь к победе». Но эта идея целиком растворена в образности мифа, в его сюжете и персонажах, и лишь эссеистический подход извлекает ее оттуда в более или менее обобщенном виде.

В эссе мысль преломляется через несколько образов, а образ толкуется через ряд понятий, и в этой их подвижности друг относительно друга заключено новое качество рефлексивности, релятивности, которым эссеистический мыслеобраз отличается от мифологического. Сколько бы ни привлекалось образов для подтверждения мысли, они не могут вполне быть равны ей; сколько бы понятий ни привлекалось для истолкования образа, они тоже не могут до конца исчерпать его. Отсюда энер-

гичное саморазвитие эссеистического мислеобраза: он каждый миг неполон, несамодостаточен, требует все новых «показаний» со стороны образа и все новых «доказательств» со стороны понятия. Образ и понятие уже вышли из мифосинкретического тождества, развились в самостоятельные сущности, которые теперь могут сколько угодно объяснять друг друга, но не сливаться окончательно.

Такой мислеобраз, составляющие которого находятся в подвижном равновесии, частью принадлежат друг другу, частью же открыты для новых сцеплений, входят в самостоятельные мыслительные и образные ряды, можно было бы назвать «эссемой», по аналогии с «мифологемой», составляющие которой связаны синкретически, нерасчлененно. Как единица эссеистического мышления, эссема представляет собой свободное сочетание конкретного образа и обобщающей его идеи. При этом факт остается фактом, идея — идеей, они скреплены не обязательным, не единственным образом, но через личность того, кто соединяет их в опыте самосознания.

И тут выступает еще одно важнейшее свойство эссе, уподобляющее его мифу, — «правдивость». «Содержание мифа мыслится первобытным сознанием вполне реальным... Для тех, среди кого миф возникал и бытовал, миф — «правда», потому что он — осмысление реально данной и «сейчас» длящейся действительности...» [10]. Эссе, в противоположность художественным фантазиям и философским абстракциям, выводит свои мислеобразы в сферу подлинного, непосредственно переживаемого, сейчас длящегося бытия. Эти мислеобразы истинны не в каком-то условном смысле, а постоянно подтверждаются примером авторской жизни. Эссе, подобно мифу, не только сплавляет общую идею с чувственным образом, но их вместе — с протекающей реальностью.

Но этот синтез абстрактного, конкретного и реального носит в эссе опять-таки более свободный и подвижный характер, чем в мифе. Тут имеется в виду не «высшая

реальность», к которой причастны все члены коллектива, а реальность личного опыта, который достоверен лишь постольку, поскольку сознательно подчеркивает свою ограниченность и относительность. «Я люблю слова, смягчающие смелость наших утверждений и вносящие в них некую умеренность: „может быть“, „по всей вероятности“, „отчасти“, „говорят“, „я думаю“ и тому подобные» (III, XI, 233—234). На место «знания» Монтень выдвигает гносеологическую категорию «мнения» (opinion), которая устанавливает приблизительное, колеблющееся соответствие между познающим и познаваемым. Знание утверждает, мнение допускает, оставляя место сомнению. В отличие от мифа, эссе разворачивается в ситуации культурной расчлененности, когда рядом с мнением автора существует огромное разнообразие других мнений, которые тоже вбираются в эссе в качестве сомнений или сомнений, т. е. либо излагаются как чужие, либо вносят оговорки в изложение своего. Сомнение — это как бы совесть мнения, его сознание собственной неокончателности, относительности, которое определяется новым, гораздо более подвижным, чем в мифе, соотношением субъекта и объекта. Между ними уже не тождество, а пространство предположения и возможности, в котором эссеистическая истина раскрывает себя. Объективность достигается не отказом от субъективности, а полным признанием и выявлением ее в качестве таковой. «Кто хочет знания, пусть ищет его там, где оно находится... Я стремлюсь дать представление не о вещах, а о себе самом...» (II, X, 356). Но так и достигается подлинное знание — через признание его неполноты, через мнение, к которому прибавляется сомнение.

Монтень придавал символическое значение надписи, начертанной на коромысле его весов: «Что знаю я?» (II, XII, 462). Действительно, этот вопрос — центральный в мирозерцании Монтеня, единственная неподвижная точка во всей «качающейся» системе его «Опытов». «Весь мир — это вечные качели» (III, 2, 19). Эссе — не един-

ство мысли-образа-бытия, но именно опыт их соединения, попытка уравнивания. Весы, на одну чашу которых положен факт, а на другую — идея, находятся в постоянном колебании, — устойчивым, как основание коромысла, остается лишь сомнение. Само французское слово «эссе» произошло от латинского *exagium*, что означает «взвешивание». Подвижное равновесие составляющих входит не только в существо, но и в название жанра.

Установка на мыслеобразную целостность влечет за собой еще одно существенное сходство эссе и мифа: парадигматический способ организации высказывания. Леви-Строс в своем известном анализе мифа об Эдипе показал, что миф должен читаться не только по горизонтали, как последовательность рассказанных в нем событий, но и по вертикали, где ряд событий выступает как вариация некоторого инвариантного смысла. Например, среди сюжетно отдаленных, прямо не связанных элементов фиванского цикла выделяются две группы, объединенные переоценкой или недооценкой отношений кровного родства:

переоценка / недооценка

Кадм ищет свою сестру Европу. Спарташцы убивают друг друга
 Эдип женится на своей матери. Эдип убивает своего отца
 Антигона хоронит своего брата. Этеокл убивает своего брата [11]

Парадигматическое построение мифа не осознается его носителем и вскрывается лишь исследователем. В эссе же оно вполне целенаправленно проводится автором, из объекта исследования становится сознательным методом творчества. По своей первичной структуре эссе — это, в сущности, каталог, перечень разнообразных суждений, относящихся к одному факту, или разнообразных фактов, подтверждающих одно суждение.

В обнаженном виде эта эссеистическая парадигматика, упраздняющая временную последовательность, выступает в китайских и японских образцах жанра. Приведем

отрывок из *дзуйхицу* — жанра записей в случайной последовательности — придворной дамы Сэй Сёнагон:

«То, что невыносимо: когда человек, по своей охоте нанявшийся на службу, притворяется утомленным, — чувствовать, что это надоедает; когда у приемыша неприятное лицо; против желания дочери, взяв в зятя человека, к которому она равнодушна, печалиться, что не подумали как следует».

Части текста процитированных «Записок у изголовья» (дан 79-й) не связаны временной или причинно-следственной связью, но соплагаются как варианты одного инвариантного смысла, вынесенного в заглавную строку («то, что невыносимо»). Те столбцы значимых элементов, которые исследователь выписывает из мифологического сюжета при его структурном анализе, наглядно выступают в композиционной схеме эссеистических текстов.

Поначалу и монтеневские «Опыты», как показывает история их возникновения, представляли собой выписанные из разных книг суждения на одну тему, к которым автор добавлял собственные; или почерпнутые из разных источников примеры, иллюстрирующие какую-нибудь нравственную сентенцию, афоризм. Вот по какой схеме строится эссе, открывающее «Опыты» (первая его часть):

I.0.0. «Различными средствами можно достичь одного и того же» (идея-инвариант, выраженная в заглавии).

I.1.0. Растрогать победителя можно как покорностью, вызывающей сострадание, так и твердостью, вызывающей восхищение (конкретизация инварианта).

I.2.0. Эдуард, принц Уэльсский, наткнувшись на доблестное сопротивление трех французских дворян, пощадил всех остальных горожан.

I.2.1. Скандербег, властитель Эпира, пощадил убежавшего от него солдата, потому что тот внезапно обернулся и встретил его со шпагой в руках.

1.2.2. Император Конрад III восхитился мужественным поведением женщин осажденного города и поэтому помиловал их мужей... (примеры-варианты).

В основе монтеневских опытов лежит та же структура, что и в японских дзуйхицу: идея-инвариант — и ряд ее иллюстраций или образ-инвариант — и ряд его интерпретаций. Разумеется, эта структура может бесконечно усложняться: идея-инвариант сменяется образом-инвариантом; одна из вариаций превращается в инвариант следующей парадигмы и т. п. Так, вторая часть вышеуказанного монтеневского опыта строится как симметрическое дополнение первой: «разные поступки — одно следствие» — «один поступок — разные следствия» (твердость побежденных может как растрогать, так и ожесточить победителя, чему приводятся соответствующие подтверждения). В итоге выстраиваются грандиозные иерархии примеров и обобщений, с их взаимными включениями и переключениями, громоздятся системы, в своей сложности не уступающие мифологическим. При этом неизменным остается само парадигматическое устройство эссе, к которому можно применить левистросовское определение мифа как машины по уничтожению времени. Тут господствуют не сюжетные или логические последовательности, а семантические аналогии и параллели.

Этим, кстати, объясняется существенная, жанрообразующая краткость эссе и мифа в сравнении с такими «линейными» формами, как роман и эпопея, которые развертывают действие во времени. Если для повествовательных жанров основная единица — событие, то, что случилось в определенный момент времени, то для «объяснительных», каковыми являются миф и эссе, — обычай, то, что происходит всегда, свойственно тому или иному человеку, народу, укладу жизни. Тут существенно не то, что было однажды, а то, что бывает вообще, регулятивный принцип индивидуального или коллективного поведения.

На связь мифа и обряда исследователи давно обратили внимание, порою даже толкуя первый как словесную запись и объяснение последнего. Точно так же и в эссе едва ли не ведущая роль принадлежит описанию и осмыслению обмирщенных обрядов — обычаев, привычек, склонностей, присущих разным народам и личностям. Среди них на первом месте — нрав самого автора, тоже описанный как ряд правил, причуд, обыкновений. В маленьком эссе «О запахах» — около десятка «нравоописаний»: о скифских женщинах, которые мазали и нудрили себе тело; о тунисском короле, кушанья которого начиняются душистыми пряностями; об употреблении ладана и других ароматов в церквях и т. д.; наконец, о предрасположенности самого Монтеня: «удивительно, до какой степени пристают ко мне всевозможные запахи...» Все это говорится и мыслится в настоящем «узувальном» времени («узус» — обычай, обыкновение) — любое происшествие, высказывание, хотя бы и однократные, переводятся в аспект многократности, повторяемости, выступают как проявление устойчивых качеств. Даже обращение к прошедшему служит лишь объяснению и подтверждению каких-то ныне действующих закономерностей. «...Я мало подвержен тем повальным болезням, которые передаются ...через зараженный воздух. В свое время я счастливо избег таких заболеваний, свирепствовавших в наших городах и среди войск» (I, V, 279). Если миф преимущественно оперирует *прецедентами*, которыми прошлое задает образец настоящему, то эссе — *примерами*, которыми настоящее привлекает себе на службу прошедшее. В мифе описание обряда выступает как норма, регулирующая поведение коллектива; в эссе осуществляется как бы саморегуляция авторской личности, *нрав* которой не столько описывается как образец, сколько исследует и преобразует себя посредством данного описания-размышления, самоопределяется через сравнение с нравами других людей, времен и народов, выявляется в своей несвершенности и открытости перед будущим. Но при всем

различии мифа и эссе их объединяет направленность на самое категорию обычая как наиболее целостную, объемлющую все многократные и многообразные проявления коллектива и индивида [12].

Итак, мы наметили ряд признаков, сближающих эссе с мифом: 1) гносеологический — соединение чувственно-конкретного и обобщенно-интеллектуального в мыслеобразе; 2) онтологический — предполагаемая достоверность и правдивость этих мыслеобразов, внедренность их в бытие; 3) структурный — парадигматическая организация высказывания; 4) тематический — ориентация на обряд и обычай, наиболее устойчивые и целостные формы человеческого существования.

Однако именно в моментах наибольшего сближения эссе с мифом обнаруживается их существенное различие, обусловленное синкретическим характером одного и синтетическим другого: 1) в эссеистическом мыслеобразе составляющие могут свободно замещаться, одна мысль сочетается с разными образами, тогда как в мифологеме они нерасторжимы; 2) в мифе мыслеобраз отнесен к высшей, абсолютной реальности, тогда как в эссе погружен в реальность становящуюся и обретает бытийную достоверность лишь в точке настоящего, в личном опыте автора; 3) парадигматическая структура мифа является бессознательной и скрывается под сюжетной связью рассказа, тогда как эссе вполне сознательно строится по принципу каталога, варьирования инвариантов, творчески создается по той модели, какую в мифе открывает исследователь; 4) то, что в мифе выступает как издревле заданный обряд, сакральный образец и прецедент, в эссе осмысливается как обычай (один из многих), по контрасту или аналогии с которым выявляется нрав самого автора — сравнение разных обычаев позволяет осуществлять нравственную саморегуляцию личности.

Эссе в Новое время берет на себя функцию мифа — функцию целостности, опосредования философского,

художественного и исторического, или мысли, образа и бытия; но осуществляется это именно в духе Нового времени, которому целостность дается только в опыте ее достижения, в подвижно-колебательном равновесии составляющих, как задача, а не данность.

4. Эссема и метафора

Покажем конкретно, как работает эта установка на новую целостность, специфическую для мышления Нового времени, в прозе Марины Цветаевой, одного из самых блестящих эссеистов XX века.

Известный очерк-воспоминание о М. Волошине «Живое о живом» начинается так: «Одиннадцатого августа — в Коктебеле — в двенадцать часов пополудни — скончался поэт Максимилиан Волошин». Эмпирический факт, сообщенный с предельной протокольной сухостью и строгостью, вплоть до часа смерти. И далее, не отступая ни на миг от этого факта, Цветаева придает ему такой расширительный смысл, что он одновременно становится мыслительной универсалией, которой для воплощения не требуется никакого вымысла — она живет во плоти все того же единичного и абсолютно достоверного события. «Первое, что я почувствовала, прочтя эти строки, было, после естественного удара смерти, — удовлетворенность: в полдень; в свой час». Час смерти оказывается не случайным, он — свой для Волошина, это свойство его личности, которое пока еще утверждается лишь силой любящего и понимающего чувства. А затем следуют «доказательства»: полдень из часа дня превращается в час природы, любимой Волошиным, в час места, где он жил, — мотив стремительно варьируется, укрепляясь в своем инвариантном, сверхвременном и сверхпространственном значении:

«В полдень, когда солнце в самом зените, т. е. на самом темени, в час, когда тень побеждена телом... — в свой час, в волошинский час.

И достоверно — в свой любимый час природы, ибо 11 августа (по-новому, т. е. по-старому конец июля) — явно полдень года, самое сердце лета.

И достоверно — в самый свой час Коктебеля, из всех своих бессчетных обливов запечатлевающегося в нас в облике... полднего солнца...

Итак, в свой час, в двенадцать часов пополудни, кстати, слово, которое он бы с удовольствием отметил, ибо любил архаику и весомость слов, в свой час суток, природы и Коктебеля».

Образ расширяется образом и восходит постепенно к обобщенности понятия; полдень дня и года, полдень времени и места, полдень — любимая природа и любимое слово — сквозь все эти наслоения прорастает категория «полуденного», как некоего всеобъемлющего типа существования, персонифицированного в Волошине. И наконец, Цветаева доводит это обобщающее, но сохраняющее образность ступенчатое построение до логического — «мифологического» предела:

«Остается четвертое и самое главное: в свой час сущности. Ибо сущность Волошина — полдненная, а полдень из всех часов суток — самый телесный, вещественный, с телами без теней... И, одновременно, самый магический, мифический и мистический час суток, такой же магомифомистический, как полночь. Час Великого Пана, *Demon de Midi*, и нашего скромного русского полуденного...» [13].

Полдненна уже не только природа вокруг Волошина, но он сам, весь, до глубины своей личности и творчества. Так образ постепенно раскрывает свои обобщающие свойства. Вопрос в том, что это за тип образа. Очевидно, что не чисто художественный, ибо в нем нет никакого вымысла — все такое, как есть, непреображенное, подлинное до мельчайших деталей («парусина, полынь, сандалии»), и недаром Цветаева повторяет, настаивает: «И достоверно — ... И достоверно — ...». Для мифа существеннее всего достоверность, которая в древности облакалась

в вымысел, а затем стала освобождаться от него, — вот почему сам дух мифологии переходит в документальное, подтвержденное фактами повествование (тогда как беллетристике достается в наследство от мифологии именно фантазия как условная форма достоверности). Но одновременно этот цветаевский образ, который одной своей, «свидетельской», стороной прикасается к факту, другой, мыслительной, дорастает до понятия, до чистой, абсолютной, внесобытийной сущности человека как воплощенного Полдня. Через этот образ самый достоверный факт непосредственно сочетается с самой обобщенной идеей — и при этом сохраняет все пластическое богатство и выпуклость образа, как единичной личности, в которой все — сущность, и сущности, в которой все — личность.

Казалось бы, самое верное определение, которое здесь напрашивается, — миф, тем более что Цветаева сама проводит такую параллель, говоря о древнегреческом Великом Пане, французском Демоне Полдня и русском полуденном. Но разумеется, цветаевского Волошина нельзя прямо, без кавычек, поместить в этот мифологический ряд — за его образом стоит историческая и биографическая реальность (далее раскрытая Цветаевой), которая не сводится к идее полдня, так же как идея полдня не сводится к личности одного поэта Волошина. Это «миф», опровергающий свою собственную коллективистскую и синкретическую природу, «миф», созданный одним человеком об одном человеке и показывающий процесс своего создания — воистину «живое о живом». И только такой образ, который «миф» и одновременно «не-миф», может считаться целостным и достоверным для сознания Нового времени. Если бы Цветаева отсекала в Волошине все, что не вмещается в созданный ею квазимифологический образ «человека-полдня», это было бы уже о «мертвом». Целостность живет тем, что знает и превосходит свою конечность, свое непосредственное тождество с собой, на котором застывает традиционный, древний, синкретический миф.

Такой «открытый» тип построения мыслеобраза является специфическим именно для эссеистики, поэтому мы и предложили назвать его «эссемой» (по той же словообразовательной модели, которая применяется ко многим единицам какого-либо структурного уровня, например, «мифологема», «идеологема», «фонема», «лексема»...). Этот термин может в какой-то степени восполнить недостающее нашей теории представление об особом типе квазимифологического образа, чрезвычайно распространенном в современной словесности. Обычно — и на Западе, и у нас — его так и именуют: *мифологема*. Но следует различать структурную единицу подлинной, синкретической мифологии — и структурную единицу эссеистики, где единство образа, понятия и бытия воссоздается на основе развитой и расчлененной культуры. Эссема — это мыслеобраз, который может бесконечно приближаться к мифологеме, как к своему пределу, но никогда с ней не совпадает, ибо являет собой порождение индивидуального сознания, которое прекрасно сознает себя таковым и не выдает понятие за образ, образ за действительность, не утверждает их тождества в качестве аксиомы, но допускает в качестве гипотезы. Эссеистическое сознание, оставаясь открытым и творческим, не поддается соблазнам псевдомифологизирования, оно обнажает сам процесс своей деятельности — и в то же время не впадает в бесконечную рефлекссию, а снимает ее в образах, раздвинутых до обобщений. При этом не скрываются промежуточные звенья, опосредующие предельно частное и предельно всеобщее. Эссема — это потенциальная мифологема, показанная в своем росте. В приведенном отрывке из Цветаевой развернуты все стадии восхождения от эмпирического факта — через образы разной степени обобщенности — к синтетическому мыслеобразу, и сама эта обнаженная динамика отличает эссею от готовых, свернутых, застывших мифологем древности и псевдомифологем современности.

Надо сказать, что процесс порождения эссеистического мыслеобраза во многом воспроизводит — только в обратном порядке — тот процесс расщепления мифа на образ и понятие, который начался в ранней античности и привел к возникновению наук и искусств. Кризис древнего синкретизма выразился в том, что миф постепенно метафоризировался, превращался в иносказание, его смысл отрывался от предметности и становился все более умозрительным, отвлеченно-понятийным. «Старый образ, — по словам О. Фрейденберг, — это образ мифологический, конкретный, с одномерным единичным временем, с застывшим пространством, неподвижный, бескачественный и результативный, т. е. “готовый” без причинности и становления. Вот этот самый образ начинает получать еще и второе значение, “иное”... Иносказание образа носит понятийный характер: конкретность получает отвлеченные черты, единичность — черты многократности...». Такова «гносеологическая предпосылка античной переносности»: [14] миф, превращаясь в метафору, теряет безусловную связь своих составляющих. Его прямое значение, все больше довлея себе, перерастает в констатацию факта; переносное — в формулировку понятия; сама связь двух значений, все более условная, игровая, приобретает свойство сравнения, тропа, иносказания. Так возникли и обособились три типа мышления, которые зрелая античность противопоставила мифологическому: исторический, философский, художественный.

В новых попытках обрести целостность мышления, характерных в особенности для XX века, метафора, как двуединство значений, выполняет по-прежнему важную роль — но она осваивается в противоположном направлении, в перспективе не раздвоения, а нового единства своих составляющих. Как мы видели, в цветаевском эссе метафора не отвлекает общего от единичного, а напротив, привлекает одно к другому, работает на их воссоединение. Полдень становится воплощением «волошинского», Волошин — воплощением «полднего». Можно

сказать, что эссема — это метафора, преодолевающая собственную условность и фигуральность, заново вбирающая, с одной стороны, факт, с другой — понятие, когда-то выделившиеся из мифа.

Если мифологема — это отдаленное прошлое метафоры, то эссема — ее возможное будущее. Метафора представляет исторически промежуточную познавательную ступень, на которой расторгается прежнее тождество предметности и понятийности и создается предпосылка нового, более свободного их единства. Эссема — первый намек на эту растущую постметафорическую целостность понятия-образа-бытия, в чем угадывается признак зрелых времен, движущихся к внутреннему завершению, духовной полноте — «плероме» (эсхатологический термин гностиков). В настоящее время нам дано засвидетельствовать лишь самое начало гносеологического процесса, последствия которого могут быть столь же огромны, как метафоризация мифа и рождение на этой основе истории, философии и искусства.

5. Эссеизация литературы и философии

Эссеистическое сознание не было бы целостным, если бы не вовлекало так или иначе в свою орбиту другие, более специализированные области освоения действительности. Подобно тому как в эссеме сочетаются и взаимодействуют образ и понятие, эссеистика в целом оказывается той сферой, к которой все более явственно тяготеют в своем развитии и чистое образотворчество, и понятийное мышление.

Этот процесс расшатывания традиционных жанровых и гносеологических перегородок нашел свое предварение в так называемой «романизации». По мысли М. М. Бахтина, всесторонне описавшего этот процесс, «в эпохи господства романа почти все остальные жанры в большей или меньшей степени «романизируются»... Роман вносит в них проблемность, специфическую смысловую не-

завершенность и живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим)...» [15]. С этими изменениями, во главе которых идет роман, М. Бахтин связывает и возможные передвижения в границах художественного и нехудожественного, литературы и нелитературы, вообще всяческого «спецификаума», который не установлен от века раз и навсегда.

Романизация разных жанров, действительно, широко развернулась примерно с середины XVIII века, но параллельно, а в XX веке, заговорившем о кризисе романа, даже с явным опережением происходит другой процесс — эссеизации разных литературных жанров, и прежде всего — самого романа. Причем второй из этих процессов является развитием и углублением первого. Ведь важнейшее свойство романа, которое М. Бахтин считает опорой его жанровой экспансии, — «живой контакт с неготовой, становящейся современностью» — наиболее последовательно и целеустремленно воплощается в эссе и по сути представляет внутри самого романа эссеистическую зону его контакта с внероманным миром. Все-таки главное в романе, его жанровая доминанта, — это создание особой, замкнутой в себе, вымышленной действительности, которая вбирала бы современность, но в претворенном виде, отгораживая от подлинной, внешне текущей современности. Вот почему романизация литературы, осовременивание ее художественного мира, последовательно развиваясь, переходит в эссеизацию, перешагивает сами рамки художественной условности. В своей приверженности настоящему эссе опережает роман и указывает ему творческую перспективу, поскольку не вымышляет особую действительность, не специфицирует образ как художественный, а выводит его на простор той действительности, в которой живут автор и его читатели.

Таким образом, «незавершенное настоящее» сначала вторглось внутрь эстетически завершенной реальности, чтобы потом — уже эссеистически — разомкнуть ее

и вывести в незавершаемый мир вокруг литературы. Роман эссеизировался не в результате внешнего воздействия на него со стороны эссеистики, а в процессе собственного становления навстречу действительности, переступающего одна за другой все границы традиционной условности. Роман преодолел приверженность к прошлому и мифологическую ориентацию, свойственную эпосе, но, чтобы окончательно утвердиться в настоящем, разомкнуться навстречу новому, ему потребовалось отчасти преодолеть и себя, свою одержимость «фикциями», иллюзионистскими остатками мифологического мировосприятия. Тот «самосуший мир воображения», которым так дорожили традиционные романисты, стремясь погрузить в него читателя «с головой», стал постепенно приподниматься и показывать свои основания — например, у Стерна в «Тристраме Шенди», у Пушкина в «Евгении Онегине». Романские «островки» тут омыты уже со всех сторон волнующейся, беспокойной рефлексией, которая вводит на страницы романа образ автора, показывает ту действительность, которая порождает вымысел и объемлет его собой. Так называемые «лирические отступления», которыми столь богат роман Пушкина, большей частью вовсе не лиричны, в них нет того непосредственного самовыражения, которое характерно для лирического рода литературы. Это эссеизированная ткань романа, те нити, которыми он вплетен в окружающую действительность и прежде всего в биографический опыт самого автора. В лирике «я» выражает себя прямо, нерасчлененно, в эссеистике оно выступает не только как субъект, но и как объект высказывания, его отношение к себе опосредуется анализом, рефлексией. В «Евгении Онегине», согласно общепринятой терминологии, нет «лирического героя», но есть «образ автора», — существенная разница, указывающая на эссеистический, а не лирический способ присутствия в романе личности Пушкина. Более подробный исторический анализ мог бы показать, как в «Евгении Онегине» — через посредство

байроновского «Дон Жуана» — преломились развитые традиции европейской, в особенности английской эссеистики, достигшей расцвета в эпоху романтизма.

Эссеизм, проникая в роман, окончательно демифологизирует его образность, выводит к тем жизненным основаниям, из которых она развилась. Но это лишь одна функция эссеизма — аналитическая, наиболее разработанная в английской традиции, восходящей к Л. Стерну. Тут самый характерный прием — комментарий всего происходящего с точки зрения того, «как это делается», выход в прямое общение с читателем и т. п.

Но эссеизм обладает и синтетической способностью — не только демифологизировать художественную образность, сводя ее во внехудожественную реальность, но и универсализировать эту образность, возводя ее к сверххудожественным обобщениям. При этом образ не «остраняется», становясь предметом рефлексивной игры, а напротив, разрастается, усваивает внеположные ему фактологические и абстрактно-логические функции, обретает более высокий онтологический статус, как некая идеореальность, предельно обобщенная и вместе с тем жизненно достоверная. В этом направлении ориентировали словесное искусство немецкие романтики, предназначая ему в грядущем роль новой мифологии, целокупно вбирающей историю, философию, религию. Когда эти «мифологические» потенции творчества осуществлялись поступательно, а не регрессивно, вели к новому типу целостности, а не к стилизации древних синкретических форм, то «мифологизация» словесности по сути означала ее эссеизацию, что и обнаруживается в таких типично романтических жанрах, как эссеизированный роман или повесть («Люцинда» Ф. Шлегеля, «Ученики в Саисе» Новалиса и т. д.).

В русской литературе эссеизацию синтетического типа можно найти у Гоголя, например, в «Невском проспекте». Произведение состоит из трех частей: в первой Невский проспект предстает как реальность, хорошо знако-

мая каждому петербуржцу и обрисованная с будничной обстоятельностью, в жанре физиологического очерка: «здесь вы встретите... в двенадцать часов... с четырех часов...» Во второй части рассказана история двух молодых людей, выхваченных автором из толпы, гуляющей по проспекту, — здесь Невский проспект образует пространство вымышленной действительности, как роковое место, где зарождаются губительные страсти, обманчивые надежды. Наконец, в третьей части Невский проспект предстает уже как реальность высшего, метафизического порядка, идея которой раскрывается предельно обобщенно и даже с привлечением мифологии: «О, не верьте этому Невскому проспекту! ...Все обман, все мечта, все не то, чем кажется! ...Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него... и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде». Невский проспект у Гоголя — целостный мыслеобраз, в сложной диалектике которого собственно художественный эпизод выступает как переходный момент, опосредующий эмпирическую реальность и универсальную идею Невского проспекта.

Конечно, с традиционной точки зрения очерковая экспозиция и философско-мифологический финал — это вспомогательные элементы, включенные в художественное повествование и «служащие раскрытию основной идеи». Но правомерно и обратное утверждение: история художника Пискарева и поручика Пирогова — одна из вариаций, разыгранных внутри эссеистической парадигмы данного произведения на общую тему «улицы-лжи», «города-обмана», одно из доказательств того, что «он лжет во всякое время, этот Невский проспект». Эссеистическая система встраивается в беллетристическую так, что каждая может рассматриваться как интерпретация другой. Не случайно «Невский проспект» входил в «Арабески» — сборник универсального содержания, где художественные произведения соседствовали с очерками

и статьями: здесь это сочетание внесено в границы одного произведения.

Такая взаимовключенность, взаимопреломленность двух начал становится особенно характерной для литературы XX века. Многие произведения, по традиции заносимые в разряд художественной словесности, на самом деле представляют собой беллетризованные эссе, которые одновременно могут, конечно, интерпретироваться и как эссеизированные романы и повести. Томас Манн назвал свою «Историю об Иакове» (первую часть тетралогии «Иосиф и его братья») «фантастическим эссе» [16] — и это же емкое жанровое определение, включающее вымысел в систему целостного мышления, может быть отнесено к другим крупнейшим созданиям немецкоязычной словесности — к «Игре в бисер» Г. Гессе и к «Человеку без свойств» Р. Музиля [17].

Вообще в XX веке не так уж легко назвать значительных представителей мировой литературы, у которых эссеистическое начало не проникало бы в той или иной степени в строение образа, аналитически расщепляя его художественную целостность и одновременно включая в целостность более высокого синтетического порядка. Т. Манн и Г. Гессе, П. Валери и А. Жид, А. Мальро и А. Камю, А. Бретон и А. де Сент-Экзюпери, Г. Честертон и Д. Б. Пристли, М. де Унамуно и Э. Канети, Г. Миллер и Н. Мейлер, Я. Кавабата и Кобо Абэ — через творчество этих и многих других писателей эссеистика выходит за пределы одного жанра на главную магистраль литературного развития, широко проникает во все роды и жанры словесности. У М. Пруста эссеизируется эпопея, образы которой на глазах читателя рождаются из размышлений и воспоминаний автора-героя; у Т. Манна — роман, куда вводятся «элементы анализирующей эссеистики, комментирования, литературной критики, научности»; у Ф. Кафки — новелла, которая часто строится как деловой отчет или научное сообщение, включая моменты классифицирующего, типологизирующего

мышления; у Б. Шоу — драма, которая приобретает черты диспута, интеллектуального поединка; у Т. С. Элиота — поэзия, органическим дополнением и даже составной частью которой становится автокомментарий.

При этом у одних писателей преобладает аналитическая направленность эссеизма, у других — синтетическая. Так, в «Фальшивомонетчиках» А. Жида доминирует рефлексивная игра с образами, подчеркивающая их условность, экспериментальность, а в почти одновременно созданном «Степном волке» Г. Гессе — понятийная интенсификация образов, выявляющая их вневременной, иератический смысл. Но чаще эти тенденции — «рефлектирующая» и «мифологизирующая» — скрещиваются, как в «Улиссе» Д. Джойса и в «Волшебной горе» Т. Манна. Та самая мысль, которая разлагает непосредственность художественного образа, — она же достраивает его и опосредует в целостноммыслеобразе. Парадокс эссеизма в том, что он «расчленяет» образ — и одновременно «сочленяет» его с понятием и бытием; разрушая специфическую художественную цельность, воссоздает на ее месте целостность общекультурную, творчески-универсальную. Ведь то, что обычно называют «художественной целостностью», на самом деле весьма неполно, частично, само по себе вычленено из синкретической первообщности, и требуется дополнительно обнажить, выделить эту частичность (условность), чтобы включить ее в растущую целостность (безусловность) нового, интегрального типа.

Если обратиться к отечественной литературе, то и здесь обнаруживаются примеры ее плодотворной эссеизации. Теперь, по прошествии времени, приходится признать, что наивысшие творческие достижения таких замечательных писателей, как М. Пришвин, Ю. Олеша, К. Паустовский, связаны не столько с беллетристическими вещами, которым они отдавали большую часть сознательных усилий, сколько с эссеистическими, которые рождались естественно, как дыхание, «сами собой».

«Получается нечто безумное, свободное», — сообщал Паустовский о работе над «Золотой розой», произведением, которое писалось «о себе», об опыте своей и чужой писательской работы [18]. Сравнивая роман М. Пришвина «Осударева дорога», над которым он много и мучительно трудился под конец жизни, с его же дневниками тех лет, поражаешься, насколько полнее и глубже выходит содержание, не обремененное беллетристической формой, тяготой сюжета и вымышленных персонажей, но прямо сопутствующее ходу жизни, несущее груз размышлений и правду происходящего без того, чтобы перекладывать их на плечи «подставных» лиц.

«Мне кажется, что единственное произведение, которое я могу написать как значительное, нужное людям, — книга о моей собственной жизни. (...) Размышление или воспоминание в двадцать или тридцать строк — максимально в сто, скажем, строк — это и есть современный роман» — так объясняет свою тягу к «жизнемыслесловию» Ю. Олеша. Только в последние годы жизни, устав от бесплодных попыток создать нечто «художественно законченное», Олеша нашел необходимую для себя степень жанровой открытости, создав книгу записей «Ни дня без строчки»: то, что не складывалось в «роман», обладало, оказывается, своей, может быть, более высокой степенью сложности.

При этом эссеистические произведения Пришвина, Паустовского, Олеси вовсе не беднее художественной образностью, чем собственно беллетристические, только она здесь не довлеет себе, не переходит в чистую изобразительность. На границе образа с идеей и фактом рождается та энергия трудного сопряжения и преодоления, которая часто гаснет в гносеологически однородной картине мира, где подобное сочетается с подобным, мысль с мыслью, образ с образом, факт с фактом, подчиняясь однозначной и предсказуемой логической, сюжетной, хронологической последовательности. Как ни парадоксально, но художественность, включаясь в сверххудожествен-

ное целое, вовсе не стирается, а, напротив, резче заостряется в своей специфике, которая фокусируется на контрастном для нее фоне.

Но эссеизация литературы — это лишь одна сторона интегративных процессов в культуре XX века. Другая сторона — это эссеизация философии, которая, подчиняясь логике внутреннего развития, так же начинает тяготеть к образности, как искусство — к понятийности.

Классические системы немецкого идеализма обозначили тот рубеж, до которого философская мысль могла пойти, двигаясь в чисто дискурсивной сфере, в логике саморазвивающихся понятий. Постгегелевская, в широком смысле — постклассическая философия открыла перед собой действительность, логически непрозрачную, требующую укоренить мысль в том бытийном процессе, который ее порождает. Если в XVII — первой половине XIX веков эссеистика оставалась на периферии общепhilosophического развития, определявшегося системами Декарта, Лейбница, Спинозы, Канта и других «чистых» мыслителей, то примерно с середины XIX века мысль теряет «невинность», самозамкнутость, ищет обоснования в том, что не есть мысль, и эта запредельность самой себе определяет ее растущую эссеизацию. Чтобы «мыслить немислимое» — жизнь, единичность, — мысль должна обогащаться образностью, вовлекаться в то движение конкретностей, мыслепорождающих ситуаций, от которых прежде целенаправленно отвлекалась. Кьеркегор и Ницше, во многом определившие пути западного философствования в XX веке, писали не систематические трактаты, а *литературно-метафизические опыты*, опыты, в которых мысль прорабатывается через образ и неотделима от него. «Дон Жуан» и «Авраам» у Кьеркегора, «Дионис» и «Заратустра» у Ницше — это, конечно, не художественные образы, но тем более и не логические понятия, а своего рода эссемы, в которых мысль стремится совпасть с образом — и не достигает этого, жертвуя отчасти его пластикой, отчасти своей логикой.

Т. Манн точно охарактеризовал Ницше как «эссеиста шопенгауэровской школы» — школы, вышедшей из философского убеждения, что «воля» предшествует «представлению», бытие задает путь мысли; отсюда для стиля самой философии следует, что систематика должна быть погружена в эссеистику, как мысль — в поток жизни, который в ней лишь загустевает, но не прерывается [19]. По этому же принципу построены и такие ключевые мыслеобразы западной культуры XX века, как «Сизиф» у Камю, «Орфей» у Маркузе, «Цитадель» у Сент-Экзюпери и другие.

Тяга к эссеизации возникает изнутри разных философских направлений, но при этом не сводится к ним, обладает собственной закономерностью в развитии культуры. Оттого что, скажем, новелла может быть реалистической и романтической, символической и экспрессионистской, не отменяется необходимость анализировать новеллу как единое жанровое образование. Точно так же и мыслители, несмотря на колоссальные различия во взглядах, могут придерживаться сходной жанрово-стилевой ориентации, которая имеет свою, относительно независимую логику, требующую объяснения.

Проникновение образности в сферу философского мышления было стимулировано начиная с 10-х годов XX века такими полярными учениями, как психоанализ и феноменология. Психоаналитические труды как фрейдовской, так и в особенности юнговской школы несут заметный отпечаток эссеизма, что предопределено самой задачей проникновения в бессознательное, в «кипящий котел» психической энергии, где расплавлены и слиты все познавательные начала. Отсюда мыслеобразный характер таких понятий психоанализа, как «Эрос» и «Танатос», «Анима» и «Персона», «Маска» и «Тень», эссеистическая разработка мифологических образов Эдипа, Нарцисса, фантастических образов сновидений и таких психоаналитических толкуемых предметных символов, как *дверь, ключ, скатерть, чашка* и пр.

Что касается феноменологии, отдающей приоритет не бессознательному, а, напротив, «чистому сознанию», то она тоже провозглашает возвращение философии от умозрительных абстракций «к самим вещам», в их непосредственной явленности сознанию. По Гуссерлю, следует «брать феномены так, как они даются, т. е. как вот это текучее осознание, мнение, обнаружение, чем и являются феномены...» [20]. При этом философия переходит в «эйдетику», интеллектуальное созерцание и описание мыслительных схем как конкретных образов, наглядно предстоящих уму. «Интенциональность» сознания, которое всегда направлено на некий внеположный предмет и является «сознанием о...», находит себе аналог в структуре эссенцистического рассуждения, которое, как говорилось выше, тоже есть «о» — развертывание различных мнений и подходов, диспозиций и интенций по отношению к вещам — при этом редуцируется вопрос об их «внефеноменальной» сущности. «Мое мнение... не есть мера самих вещей, оно лишь должно разъяснить, в какой мере я вижу эти вещи», — этот монтеневский постулат (II, X, 357) мог бы быть принят любым феноменологом, с тем уточнением, что виденье вещей и есть акт выявления их меры. Задача, поставленная перед философией поздним Гуссерлем, — описать «первоначальные очевидности», вернуться к «жизненному миру», который «есть не что иное, как мир простого мнения (doxa), к которому по традиции стали относиться так презрительно» [21], — эта задача предполагает последовательную эссеизацию философского метода. Мысль феноменолога, как и мысль эссеиста, всегда вписана в горизонт его бытия, не может и не должна перешагнуть его, удалиться в объективно-логический, абстрактный мир идеальностей.

Более последовательно, чем в сочинениях самих феноменологов, эссеизация философии осуществляется у экзистенциалистов, мышление которых вплотную приближается к образотворчеству и часто сливается

с литературным сочинительством. Такие крупнейшие представители экзистенциализма, как Сартр и Камю, Г. Марсель и поздний Хайдеггер, Унамуно и Л. Шестов, С. Вейль и С. де Бовуар, — это мыслители-писатели, ипостаси которых не разделяются и в рамках одних и тех же произведений. Романы и драмы, трактаты и статьи становятся разновидностями эссе, поскольку идеи, манифестирующие приоритет существования перед сущностью, следуя собственной логике, развертываются как модусы этого существования, как «экзистенциалы», сознательно восходящие к мифопоэтической цельности. Сознание признает первичность бытия — но эта первичность выводится из требований самого сознания. В феноменологической и экзистенциальной философии мысль и образ, «идея» и «вид» образуют замкнутый круг, словно бы смыкаясь в точке «эйдоса», откуда и разошлись со времен античности. Понятие обосновывает себя путем включения в образ — акт мысли, обратный платоническому, выведившему, отвлекавшему «идею» от «вида». Если для Платона подлинное мышление противопоставляет себя «вымыслам поэтов», то для Хайдеггера мыслить — «значит быть поэтом» [22]. Так обозначается движение философии вспять, к собственному истоку, чтобы идея, вернувшись в лоно образа, могла обрести утраченную цельность мифологема. Но подлинным результатом такого возвратного движения, каковы бы ни были иллюзии на этот счет, является не мифологема, а эссема, не синкретическая, а потенциальная, внутри себя различная целостность, опосредованная всем предыдущим ходом развития абстрактных идей.

Многообразные проявления эссеизма можно обнаружить и в отечественной гуманитарной науке, в работах таких видных ее представителей, как Н. Я. Берковский, А. Ф. Лосев, С. С. Аверинцев, Г. Д. Гачев и другие [23]. Здесь эссеизм есть, скорее всего, следствие культурной разносторонности, присущей отечественной традиции гуманитарной мысли, которая, например, у Белинского,

Герцена сочетала философские и филологические, критические и художественные начала, гораздо более резко специализировавшиеся у их западных современников. Нынешнее значение этой традиции, сложное соотношение в ней синкретических и синтетических элементов во многом еще не выявлено и заслуживает отдельного рассмотрения.

6. Эссеизм как явление культуры

Приведенные выше примеры показывают, что художественно-беллетристические и понятийно-логические формы оказываются чересчур тесными для творческого сознания XX века, которое ищет реализации в сочинительстве как таковом, во внежанровом или сверхжанровом мыслительстве-писательстве, первоначально развитом в жанровой форме эссе. Распространение эссеистического принципа мышления на другие жанры и типы творчества мы назвали *эссеизацией*, а совокупность ее проявлений, как целостный культурный феномен, — *эссеизмом*. Эссеизм — это интегративный процесс в культуре, движение к жизне-мысле-образному синтезу, в котором все компоненты, исходно наличные в мифе, но давно уже разведенные дифференцирующим развитием культуры, вновь сходятся, чтобы «опытно», экспериментально приобщиться друг к другу, испытать сопричастность к некоему еще необозначенному, невыявленному целому.

Своеобразие эссеизма и его значение в культуре Нового времени определяется тем, что это культура глубокой и прогрессивно растущей специализации. Ядро этой культуры постоянно и ускоренно делится, образуя все новые независимые организмы. Науки и искусства делятся на разделы, дисциплины, разновидности, ответвления, из которых вырастают новые науки и искусства. Тенденция к специализации заходит так далеко, что представители разных культурных областей перестают понимать друг друга. Уже не «две культуры» (научная

и художественная), как представлялось Ч. Сноу в конце 50-х годов, но множество микрокультур, культурных провинций образуются на месте прежней «общечеловеческой» культуры: «литературная» и «музыкальная», «математическая» и «спортивная» или даже только «шахматная» и «футбольная»... Причем они даже не спорят о первенстве (как в свое время «физики» и «лирики»), потому что для спора необходим хотя бы минимум взаимного понимания и интереса.

Однако внутри каждой системы действуют процессы, уравнивающие ее основную тенденцию развития и тем самым предохраняющие от распада и гибели. Центробежные тенденции в культуре Нового времени порождают, как залог ее самосохранения, обратные, центростремительные процессы, которые проявляются порой чрезвычайно жестко, в стремлении создать новую массовую мифологию и насильственно подчинить ей миллионы людей, — порою же мягко, в индивидуальных попытках интеграции различных областей культурного творчества. Эссеизм — это мягкая форма собирания и конденсации культуры; общим знаменателем всех разошедшихся культурных дробей тут выступает неделимая единица, индивидуальность. Подобно мифологии в древних культурах, эссеизм выполняет миссию сплочения, но на основе самого драгоценного обретения Нового времени — утвержденного Ренессансом достоинства отдельной человеческой личности. Эссеизм — это синтез разнообразных форм культуры на основе самосознания личности, которая восходит благодаря такому опосредованию ко все более высоким степеням духовной универсальности.

Эссеизм — одно из проявлений устойчивости, «гомеостаза» в той открытой системе, какую представляет собой культура Нового времени. Его назначение — поддерживать равновесие в системе, осуществлять связь всех периферийных обособлений, самых далеких и утонченных специализаций с центрообразующим сознанием личности — но не закрывать систему. Иначе для сохране-

ния целостности культуры пришлось бы пожертвовать ее основной ценностью и смыслом — открытостью.

Вот почему следует еще раз со всей ясностью подчеркнуть, что эссеизм не есть «возрожденная» мифология и не пытается утвердить себя в качестве таковой. В этом его принципиальное отличие от всех «мифов XX века», восстанавливающих синкретические формы целостности в их неразъятом, культурно не опосредованном виде, чтобы превратить в инструмент господства над массовым сознанием. По отношению к такого рода мифологии, в буквальном смысле реакционной и рудиментарной, эссеизм выступает как сила разложения, а не собирания. Вспомним еще раз Т. Манна, его известное высказывание об «Иосифе и его братьях»: «В этой книге миф был выбит из рук фашизма, здесь он весь — вплоть до мельчайшей клеточки языка — пронизан идеями гуманизма, и если потомки найдут в романе нечто значительное, то это будет именно гуманизация мифа» [24].

Эссеизм — это и есть нечто вроде «гуманистической мифологии», причем не просто гуманизированной, а зарожденной в самом лоне гуманизма, в недрах той эпохи, где разложились последние органические остатки мифологии старого, предличного образца. Выделенность авторского «я» и культурная расчлененность окружающего мира — вот необходимые предпосылки той сложно-различной целостности, которая рождается в эссеистическом творчестве. Между образом, понятием и действительностью, между субъектом и объектом здесь всегда остается зона несоответствия, существенного дисконтакта — в виде рефлексии, критики, комментария, трагического сознания отчужденности или иронической игры остранений. Прежнее синкретическое тождество индивида и массы, логики и пластики, составлявшее предпосылку древнего мифа, уже не может быть полностью восстановлено, иначе как ложью и интеллектуальным насилием, объектом которого, как свидетельствует опыт тоталитарных идеологий, становится и логическое

мышление, приспособленное к задачам наглядной доступности, образцовости, и художественная образность, подчиненная вульгарным пропагандистским схемам.

Эссеизм не стирает, а, напротив, заостряет грани образа, понятия, опыта, чтобы воссоздать многогранность, многомерность человеческого во всем его объеме. Для «гуманистической мифологии» существенно присутствие человеческого «я», мнящего и сомневающегося, в самом средоточии всех объединительных построений. И закономерно, что эссеистический, аналитико-мифологический стиль манновской тетралогии порожден ее художественной задачей — «рассказать о рождении “я” из первобытного коллектива», передать «мягкое по форме, но горделивое утверждение “я”», пафос «освобождающейся человеческой индивидуальности» [25].

Всячески подчеркивая демифологизирующий характер эссеизма, нельзя, с другой стороны, полностью принять позицию Т. В. Адорно, который в работе «Эссе как форма» трактует эссе как форму «негативной диалектики», тотального отрицания. В рамках этой концепции назначение эссе — демонстрировать относительность любых абсолютов, расщеплять все политические и культурные «сплошности», релятивизировать значение слов, лишая их словарной всеобщности и застывшей пропагандистской оценочности. Действительно, с момента своего зарождения у Монтеня эссеистика стала методом критической рефлексии о нравах, которые лишались своей нормативности, вступая в контакт с испытующим, вопрошающим индивидуальным сознанием. Но само это сознание становилось в дальнейшем развитии эссеистики новой глобальной формой всеобщности, где осваивались и обретали более подвижную, свободную взаимосвязь прежние релятивизированные ценности. Эссеистическая личность, как она предстает у Адорно, есть олицетворение чистого скепсиса, оппозиционно-альтернативного мышления, противостоящего «истэблিশменту» с его набором освященных вещностей и овеществленных свя-

тынь. Но «инакомыслие» — лишь исторически и логически необходимый момент в становлении «целомыслия». Можно сказать, что эссеистическая личность живет предчувствием, угадыванием и воплощением целого, хотя никогда не имеет его вполне, как готовую позитивность, подлежащую утверждению. Впускаясь в горизонт сознания, эта целостность остается одновременно за его пределом и обнаруживается в виде допущений, богатых модальностями суждений, которые эссеист не превращает в категорические, замыкающие горизонт утверждения.

Эссеистическое мышление всегда движется в модусе открытости, это его основное свойство, которое иначе можно назвать антитоталитарной тотализацией. Одним актом сознания эссе может расщепить ложную, застывшую целостность и воссоздать из ее частиц новую, внутренне подвижную. Эссе всегда ищет среднего, промежуточного, чуждаясь сплошной позитивности, но и не склоняясь к чистой негации. «...Можно найти нечто среднее между низкой и жалкой озабоченностью, связанной с вечной спешкой, которую мы наблюдаем у тех, кто уходит во всякое дело с головой, и глубоким, совершеннейшим равнодушием, допускающим, чтобы все приходило в упадок, как мы это наблюдаем у некоторых» (I, XXXIX, 223). Это монтеневское «найти нечто среднее между» — точная формула и характерный образец эссеистической балансировки суждений. Тяга к опосредованию всех крайних идей вытекает из ощущения центрального положения личности в мире. Это не застывшая в себе посредственность, а стремление обнаружить открытость в самом средоточии всех наличных вещей, «быть между», ничему не противостоять и ни с чем не отождествляться. Эссеистическое мышление не является ни *позитивным*, ни *оппозитивным*, но скорее *интерпозитивным*, выявляя значение лакун, незанятых и промежуточных позиций в существующей культуре.

Установка на подвижную, не фиксированную жестко централизацию смысла сказывается и в «мельчайшей

клеточке языка», — любое слово, эссеистически осмысленное, может превращаться в термин, на основе которого строится целая система принципиальных словоупотреблений. При этом терминологизируются, наделяются обобщенным значением самые обычные и повседневные слова, которые традиционная метафизика предпочитает далеко обходить: «полдень», «снег», «бритва», «дым», «липкость»... и т. п. Про эссеистический мир можно сказать словами Паскаля: его центр помещается везде, а окружность нигде. Любая точка может оказаться в фокусе, стать средоточием, вокруг которого образуется система зависимых понятий (так, в известном эссе Ч. Лэма [26] основополагающим понятием, своего рода метафизическим абсолютом становится «жареный поросенок», с соответствующими производными типа «огонь», «корочка», «лизать»). Причем фокусировка эта, в отличие от спекулятивных философских систем, крайне подвижна, переходит со слова на слово, с понятия на понятие, не предоставляя господства какому-нибудь одному элементу, из которого выводились бы и которому подчинялись бы все остальные. Мир, каждая частица которого центральна и вместе с тем периферийна, состоит, по сути, из множества миров, служащих посылкой и выводом, опорой и надстройкой друг другу, и в этой подвижности самих основ — основа его открытой целостности.

Таким образом, эссеизм может стать проводником противоположных тенденций: интегративной и дифференциальной — причем в их борьбе он выступает на стороне обеих, занимая промежуточную позицию самой культуры, защищая интересы ее подвижной устойчивости и многосложного единства. В зависимости от конкретной исторической ситуации, в которой разворачивается эссеистическое мышление, оно преимущественно выражает одну из этих тенденций, наиболее необходимую и недостающую, направленную на то, чтобы культура, сохранив открытость, приобрела целостность или, сохранив целостность, приобрела открытость. Это мышле-

ние действует как обоюдоострый инструмент, способный к анализу и синтезу, к расчленению сплошных, монолитных, синкретически-пережиточных форм культуры и к воссоединению ее расколотых, дробных, специализированно-вырожденных форм.

В культуре XX века возникло много художественных, философских, научных направлений: экспрессионизм и кубизм, экзистенциализм и структурализм, витализм и бихевиоризм... Эссеизм никак нельзя отнести к числу этих «измов», ибо это не есть направление одной из культурных ветвей, а особое качество всей культуры, влекущейся к цельности, к срастанию не только образного и понятийного внутри культуры, но и ее самой — с внекультурной бытийственностью. Это не художественный, не философский, не научный, а именно общекультурный феномен, механизм самосохранения и саморазвития культуры как целого, рычаг, которым уравновешиваются центробежная и центростремительная тенденции, одностороннее преобладание которых привело бы к гибели самой культуры, ее распылению или окаменению, технологизации или ритуализации.

Сказанное вовсе не означает, что современная культура становится или должна стать насквозь эссеистической, — такая перспектива, где все смешалось бы со всем, являла бы собой кошмар, достойный антиутопии. Пока что все, к счастью, остается на своих местах: литература остается литературой, наука — наукой, роман — романом, монография — монографией. Закономерно и то, что каждая из особых ветвей культуры продолжает «ветвиться», принося плоды все более утонченных, специализированных художественных жанров и стилей, научных методов и направлений. Только в условиях высокоразвитой и глубоко расчлененной культуры приобретают смысл опыты ее интеграции. Чем более «далековатые» идеи и сферы сознания сопрягаются в слове, тем насыщеннее его внутренняя жизнь, напряженнее творческий потенциал. Эссеизм не покрывает собой всех

типов и жанров словесного творчества, а, напротив, лежит на периферии каждого из них, в зазоре и зиянии между ними — и лишь постольку в центре становящегося культурного синтеза. Лишь немногие произведения словесности рождаются на новом уровне жанровой всеобщности — не как явления научного, философского, художественного ряда, а непосредственно в жанре самой культуры, где снимаются или опосредуются основные внутрикультурные оппозиции: конкретное — абстрактное, единичное — общее, наглядное — отвлеченное, образ — понятие. Вот эта особая гибкость и быстрота перехода от понятия к образу, свободная смена познавательных установок, обозначенная нами как «эссеизм», и необходима как дополнительная тенденция современной культуре, в разнородности, многосторонности которой «эссеизм» в свою очередь нуждается.

Своеобразие культуры Нового времени — ее устремленность к будущему, к такому концу, который вместил бы бесконечность. Сегодня ясно, что это единственная из культур, ищущая своего обоснования не позади, а впереди себя. В ней обнаруживается не столько развитие какой-то идеи, сколько сама идея развития; эта культура есть опыт самосозидания — испытующее творческое вопрошание о том, чем вообще может быть культура. Понятый максимально широко — а такое понимание не противоречит его сути — эссеизм есть внутренний двигатель культуры Нового времени, обозначение ее сокровенной основы, тайна ее непрекращающейся Новизны.

(1983—1984)

1. Первое издание «Опытов» М. Монтеня вышло в 1580 году. См. материалы Международного коллоквиума, посвященного юбилею книги и свидетельствующего о ее значении для современной культуры: Montaigne et les essais. 1580—1980. Actes du Congrès du Bordeaux. P., 1983.

2. Dictionary of World Literary Terms. Ed. by J. T. Shipley. L., 1970. P. 106.
3. Current Literary Terms. A Concise Dictionary of their Origin and Use. L., 1980. P. 98.
4. *Монтень М.* Опыты: В 3 кн. (I и II — в одном томе). М., Наука. 1979. Кн. II, гл. VII, с. 337. Все дальнейшие цитаты из Монтеня приводятся по этому изданию, ссылки помещаются в тексте.
5. Такая тенденция к самообозначиванию человека долго вызревала в недрах Возрождения. Примерно за сто лет до появления «опытов» итальянский гуманист Пико делла Мирандола в знаменитой «Речи о достоинстве человека» провозгласил человека творцом самого себя, «свободным и славным мастером», который формирует себя в том образе, который сам предпочитает. Но это еще свойство человека, вообще «Адама», а не единичной личности, которая становится самозначимой у Монтеня.
6. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 457, 480.
7. Цит. соч. С. 476.
8. На эту тему см. интересные размышления О. Вайнштейн в ее эссе «Для чего и для кого писать эссе?» // Литературная учеба. 1985. № 2. С. 215—217.
9. Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 377 (ст. «Мифология»).
10. *Токарев С. А., Мелетинский Е. М.* Мифология. В кн.: Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980. С. 13.
11. Подробнее см.: *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М., 1983. С. 191.
12. Именно эта проблемная направленность эссе на своеобразный, порой прихотливый нрав самого автора отличает данный жанр от собственно правоописательной литературы (типа «Нравов Растеряевой улицы» Г. Успенского), где утрачена регулятивная функция, свойственная мифу: обычай берется как нечто застывшее, принадлежащее объективной действительности,

а не выражение магической воли коллектива или нравственного волеия личности.

13. *Цветаева М.* Сочинения. Т. 2. Проза. М., 1980. С. 190—192.

14. *Фрейденберг О. М.* Образ и понятие // *Фрейденберг О. М.*: Миф и литература древности. М., 1978. С. 189, 188.

15. *Бахтин М.* Цит. соч. С. 450, 451.

16. *Манн Т.* Собр. соч. Т. 9. С. 179.

17. Кстати, именно Р. Музилю принадлежит заслуга в отчеканивании самого слова и понятия «эссеизм», который он рассматривает как экспериментальный способ существования, как особый вид освоения действительности, равноценный науке и поэзии, и даже как утопию, призванную охватить единство сущего и возможного. «Примерно так же, как эссе чередую своих разделов берет предмет со многих сторон, не охватывая его полностью, — ибо предмет, охваченный полностью, теряет вдруг свой объем и убывает в понятие, — примерно так же следовало... подходить к миру и к собственной жизни». — В кн.: Человск без свойств. Т. 1. М. 1984. С. 291 (глава «И земля, а Ульрих в особенности, преклоняется перед утопией эссеизма»).

18. Юность. 1982. № 6. С. 98.

19. Самым наглядным способом это запечатлено в тех опытах сращения философии с дневником, где дребедець мгновений до неприличия смело врывается в размышления о вечности, где мельчайшие осколки частного быта «впиваются» в плоти мыслимого бытия, уязвляют и ранят — как у В. Розанова («Опавшие листья», «Уединенное»).

20. *Гуссерль Э.* Философия как строгая наука // *Логос.* 1911. Кн. I. С. 27.

21. *Husserliana. Gesammelte Werke.* — Haag, 1950—1979, Bd. VI. S. 465.

22. *Heidegger M.* Was heisst denken? Tübingen, 1954. S. 134. По замечанию П. П. Гайденко, «Хайдеггер

в поздних работах разрушает понятийный способ мышления, стремясь возродить дологический, нерасчлененный язык, ближе всего к которому стоит язык поэтов» (Современная буржуазная философия. М.: Изд-во МГУ, 1972. С. 351).

23. Сравни с знаменательным признанием А. Лосева об особой, интегральной направленности его научно-творческой работы: «Что мне дорого? Строгая систематизация в сочетании с художественным, образным видением» (Вопросы литературы. 1985. № 10. С. 216). Особо следует выделить труды Г. Д. Гачева, созданные в совершенно оригинальном жанре «жизнемыслия» и принципиально обновляющие всю панораму интеллектуальных исканий XX века: пожалуй, никогда еще эссеистическое сознание не выстраивало столь многоуровневых мыслеобразов, спускаясь в самую гущу повседневности и одновременно воспаряя до высот чистого умозрения (см. в особенности последнюю его книгу «Национальные образы мира». М.: Советский писатель, 1987).

24. *Мани Т.* Собр. соч. Т. 9. С. 178.

25. *Мани Т.* Собр. соч. Т. 9. С. 187, 188.

25. Слово о жареном поросенке // *Лэм Ч.* Очерки Элии. Л., 1979.

Литературно-художественное
издание

Михаил ЭПШТЕЙН

Все эссе

В двух томах

Том 1

В РОССИИ

Редактор

Е. Зашихин

Художник

С. Григоркин

Художественный редактор

С. Сакнынь

Дизайн обложки

М. Горбуновой

Технический редактор

Т. Еськова

Корректор

Т. Писцова

Компьютерная верстка

Т. Упоровой

Подписано в печать 23.09.2004. Формат 84 × 108¹/₂.

Бумага офсетная. Гарнитура Peterburg.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 28,56.

Тираж 10 000 экз. (1-й з-д: 1—3 000 экз.)

Заказ № 653

ООО «Издательство «У-Фактория»

620142, Екатеринбург, ул. Большакова, 77

e-mail: uf@ufactory.ru

Отдел продаж: 8 (343) 251-42-92

Отпечатано с готовых диапозитивов

на ФГУИПП «Уральский рабочий»

620219, Екатеринбург, ул. Тургенева, 13

<http://www.uralprint.ru>

e-mail: book@uralprint.ru

«У-ФАКТОРИЯ»

ИЗДАТЕЛЬСТВО

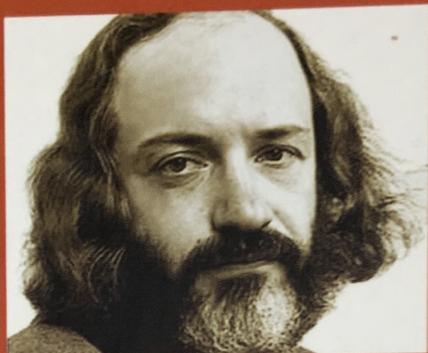
Издательство
«У-ФАКТОРИЯ»

выпускает
двухтомники произведений
крупнейших русских
писателей XX века



Михаил Эпштейн

В РОССИИ



Название двухтомника известного мастера эссеистики Михаила Эпштейна можно прочесть и так: «Всё — эссе» (как говорят: «Весь мир — театр»). И в самом деле, подобный «жанровый» подход к окружающей действительности под пером блестящего культуролога и философа выглядит весьма плодотворным: по крайней мере панорама двух культур — российской и американской — становится своеобразной эссеистической энциклопедией.

ISBN 5-94799-419-4



9 795947 994192

У-Фактория