



Светлана Семенова



# РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX–XX ВЕКОВ

От поэтики к миропониманию

«Парадигма»  
Москва, 2016

«Академический проект»  
Москва, 2016

УДК 821.161.1  
ББК 84(2Рос-Рус)  
С 30

*Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018 годы)»*

Семенова С.Г.

С 30 Русская литература XIX–XX веков: От поэтики к миропониманию. — М.: Академический проект; Парадигма, 2016. — 890 с. — (Технологии культуры: Классики филологии).

ISBN 978-5-8291-1997-3 (Академический проект)

ISBN 978-5-902833-40-6 (Парадигма)

Книга литературоведа и философа Светланы Григорьевны Семеновой (1941–2014) — взгляд на русскую литературу XIX–XX веков сквозь призму вечных вопросов человеческого существования. Творчество Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Гоголя, Толстого, Достоевского, Чехова, классиков XX века предстает как образно-художественный, экзистенциальный опыт философского освоения реальности. Миропонимание писателя, его метафизика раскрываются через поэтику — сюжеты, образы, мотивы, стиль, в которых глубинно и полно выражает себя авторская личность.

Книга адресована литературоведам, философам, культурологам, преподавателям и студентам, всем интересующимся историей отечественной культуры.

УДК 821.161.1  
ББК 84(2Рос-Рус)

- © Семенова С.Г. (наследники), текст, 2016
- © Гачева А.Г., составление, послесловие, 2016
- © Оригинал-макет, оформление.
- © «Академический проект», 2016
- © «Парадигма», 2016

ISBN 978-5-8291-1997-3  
ISBN 978-5-902833-40-6

## ВВЕДЕНИЕ

Русская литература, начиная со своего золотого XIX века, может быть, как никакая другая в мире, озабочена мировоззренческими вопросами, причем предельными, выходящими к последним обоснованиям и целям явления человека в мир, к сущности его сложной, противоречивой природы, к отношению с фундаментальными реальностями его бытия: Богом, природой, космосом, злом, смертью, эросом, другими людьми... Метафизика литературы и касается этих вечных, онтологических и экзистенциальных проблем.

Достаточно распространено мнение, высказанное в свое время Львом Шестовым, что именно русская литература зачала и родила самую своеобразную отечественную философскую мысль — тот же Шестов, а вместе с ним В.С. Соловьев и Н.Ф. Федоров, В.В. Розанов и Д.С. Мережковский, Н.А. Бердяев и С.Н. Булгаков, Г.П. Федотов и Ф.А. Степун, Б.П. Вышеславцев и В.Н. Ильин, И.А. Ильин и В.В. Зеньковский находят главных своих духовных спутников и собеседников в Пушкине, Лермонтове, Тютчеве, Гоголе, Толстом, Достоевском...

Действительно, философия в России, осознававшая себя прежде всего как *миропонимание, человековедение*, пророческое прощупывание будущих путей *спасения* (в тотально-религиозном смысле), развивается и вызревает в лоне литературы, в живой, объемной плоти поэзии, прозы, критики, а когда выходит к концу прошлого века в мощное самобытное бытие, то обнаруживает себя прежде всего как религиозно-нравственное умозрение, ставящее, главным образом, те же основные проблемы, что и литература: о Боге и человеке, о перспективах его субстанциального восхождения (и о преградах к нему, прежде всего внутренних), об истории и эсхатологии... Здесь совсем другие заботы и способы мышления, чем в долго довлевшем, прежде всего немецком, классическом стандарте философского жанра, где и абстрактно-логические инструменты умозрения, и системосозидание, и особый профессиональный язык. Более того, именно в русской классической литературе, покорившей своей глубиной и оригинальностью Запад, были явлены такие подходы к человеку и миру, которые позже по-своему проявились в философии жизни и экзистенциализме, альтернативных рациональной метафизике (с ее вычетом конкретного человека, культом всеобщего-объективного и разумного). Рационалистическая философия изгоняет всякое *переживание* конкретности бытия, интуитивно-целостное в него проникновение, без сомнения утверждает *личное* лишь временным модусом *всеобщего*, спокойно рассуждая о законном поглощении всеобщим индивидуального и не впуская на страницы своих трактатов голос живой личностной жизни, вопли невинно терзаемых и погибающих. Зато как пронзительно звучат они в русской поэзии и прозе, скажем у Лермонтова или Достоевского, в откровениях подполь-

ного человека, в карамазовском бунте... Шестов увидел в Толстом трагедию глубинной нелепости смертного бытия, позднее вставшую в центр экзистенциалистского видения, у Достоевского — ту же экзистенциальную струю, но уже как «спор “всемства” с отдельным живым человеком»<sup>1</sup>. Автором настоящей «Критики чистого разума» был вовсе не Кант, полагает Шестов (у него, скорее, «апология чистого разума»<sup>2</sup>, и ею немецкий философ лишь законопатил на столетие «щели бытия», откуда так и тянет жутковатый сквознячок иррационального хаоса вещи-в-себе), а Достоевский в своих ключевых «Записках из подполья», прозрения которых вошли во все последующие великие романы писателя. «Достоевский был не только великий художник, — писал Бердяев, — он был также великий мыслитель и великий духовидец. Он — гениальный диалектик, величайший русский метафизик»<sup>3</sup>. (Впрочем, в той или иной степени то же можно сказать о самых выдающихся русских творцах, от Пушкина, Лермонтова и Тютчева до Андрея Платонова...) Русские классики, и прежде всего Достоевский, сумели погрузить исследовательский зонд в такие складки и извивы, закутки и диалектические глубины человеческой души, что дали как бы новое *антропологическое* основание и литературе, и философии XX века.

Вместе с тем русская литература в своей метафизике не только конкретно представила экзистенциальную трагедию отдельного человека, но и искала созидательных путей выхода из нее. Взяв на себя роль религиозно-философского осмысления мира и человека, национального самосознания, она стала своего рода посвящением, наиболее эмоционально и интеллектуально убедительным, в какие-то сокровенные сути христианства, причем христианства, выходящего за катехизическую букву, драматически углубленного, светящегося *полнотой* блага. Метафизика русской литературы в ее вершинных творцах недаром проясняется на экране той, уже позднее кристаллизовавшейся на ее основе философской рефлексии, какую явила развитая, творчески-новаторская русская религиозная мысль Николая Федорова и Владимира Соловьева, Сергея Булгакова и Николая Бердяева, Павла Флоренского и Александра Горского...

Особый интерес представляет русская литература XX века в обеих ее ныне воссоединенных потоках — метрополии и изгнания: развивалась она уже после оформления этой мыслительной традиции, впитала в себя ее открытия и вместе продолжила философскую работу предшествовавшего века, но уже в новых условиях омассовления истории, революционных потрясений, новых очарований и горчайших разочарований, усугубления коллективного зла, пресса дефектных идеологий<sup>4</sup>... Эта литература в ее лучших классических образцах была литературой большого стиля, свежее ее прочтение обнаруживает неожиданные мыслительные глубины, тайный ее смысл, который она в советских обстоятельствах своего бытования часто прятала от бдительного прищуря эпохи.

Вместе с тем речь здесь идет о философско-метафизическом абрисе художественных миров больших творцов, о том, что *промышляется* в

литературе как бы вне зависимости от внешних обстоятельств — а таковые присутствуют в любую эпоху: если не гнет генсека и вождя, то монарха и *света*, господствующих предрассудков, интриг, козней, преследований, если не тоталитарные требования, то обессиливающая всеядность и отсутствие настоящего интереса к серьезной литературе в смутные времена перетряхивания основ, анархических свобод и вседозволенности... И так, *вне* этих обстоятельств и *за* ними существует высокое искусство слова, образа, мысли, личное авторское творческое тщание («Ты сам свой высший суд!»), то неотступное и глубинное, что художник хочет несмотря ни на что — высказать и воплотить. По большому счету, метафизические вопросы ставятся и решаются как бы *за физической* внешних условий, в той исходно онтологической шкале, какую задают глубинные измерения природы человека, стоящего перед лицом судьбы, смерти, Бога, отчаяния и надежды, потерянности и дерзания... Но все же человек не бывает оголенным просто человеком, один на один перед лицом этих вечных реальностей. Он так или иначе включен в малую или большую общность людей, — по соседству, по единой участи, по счастью или несчастью, по профессии и убеждению, по стилю жизни, по группе, классу, народу, историческому времени... Литература особенно чутка, намного больше, чем философская мысль, к живой конкретности человеческой жизни; именно в приуроченной к отдельному человеку и обществу образной, художественной детализации бьются вечные метафизические вопросы бытия.

Предлагаемый здесь метод анализа — это своего рода литературно-философская герменевтика в ее исконном значении искусства истолкования и понимания<sup>5</sup>: задача в том, чтобы выявить остро-индивидуальный очерк творческого лица писателя, глубинное ядро его экзистенции и мировидения прежде всего через текст его произведений — сюжеты, образы, мотивы, стиль, в которых наиболее глубинно, объемно, тонко и выражает себя авторская личность. В книге совершенно естественно работает известный принцип *герменевтического круга* (*целое* понимается из *частей*, а *части* получают свой истинный смысл из *целого*). В данном случае целостная метафизика писателя встает, с одной стороны, из вчувствования (*вживания*) в интимно-внутренние слои его текста, из всматривания в поэтику творца, в множество уникальных черт и деталей его художественного мира. Как за это поначалу взяться? Есть один, на мой взгляд, четкий и немало дающий подход. Его в свое время рекомендовал австрийский филолог Лео Шпитцер, прославившийся в XX веке стилистическими исследованиями. Уже при первом, самом свежем чтении произведения предлагается особо отмечать для дальнейшего обдумывания, интерпретации и обобщения те места, где нечто (образ, аргумент, мотив, оборот речи, слово...) зацепляет ваше внимание, останавливает, удивляет, а то и ошарашивает каким-то вывихом, неожиданностью, странностью, резкостью или настойчивой, чуть ли не маниакальной повторяемостью. Вот тут-то вы и найдете первый ключ к особому *стилю* данного явления, в том расширительном смысле этого слова, который высказал некогда Бюффон в

своим знаменитым афоризме: «Стиль — это сам человек». С другой стороны, исследовательский луч может по-настоящему извлечь глубинные смыслы конкретных *частей*, будучи уже заряжен интуицией и знанием *целого*: здесь это и комплекс прямо выраженных автором метафизических установок и предпочтений, и сумма философских влияний, и контекст эпохи, близких литературных явлений, и вектор тех общих забот и задач, поисков и целей, какими движется русская литература в ее центральной, «вестнической», говоря словом Даниила Андреева, линии, неоднократно определявшейся как *пророческая* и *всечеловеческая*<sup>6</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> Шестов А. На весах Иова. Странствия по душам // Шестов А. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 53.

<sup>2</sup> Там же. С. 42.

<sup>3</sup> Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Т. 2. М., 1994. С. 9.

<sup>4</sup> Кстати, помимо внутренних сущностных причин философской насыщенности русской литературы и XIX и XX веков, существовали и некоторые дополнительно-внешние общие обстоятельства. Фактически до конца XIX столетия философия в России самодержавной при господстве официального богословия отдельно, как самостоятельная гуманитарная дисциплина выделялась мало, существуя, скорее, в симбиозе с литературой, публицистикой, критикой (не случайно же не существовало и философских факультетов университетов). В советской России, при тотальном идеологическом диктате марксизма-ленинизма, свободная философская мысль во многом уходила в художественную литературу и литературоведение. И крупнейшие тут мыслители — Пришвин, Леонов, Платонов, Заболоцкий, Бахтин...

<sup>5</sup> Герменевтика (от греч. «разъясняю, истолковываю») родилась в античности как искусство истолкования знамений, предсказаний оракула, затем — поэтических текстов. В истории герменевтики — и святоотеческая экзегетика Ветхого и Нового Завета, и расширение ее до целой отрасли в гуманитарных, философских науках, центрированных на проблемах *понимания*. Вместе с тем сохраняется и ее значение как системы методик вскрытия глубинных смыслов, интерпретации различных текстов (в том числе в филологии).

<sup>6</sup> Вот как, в частности, писал о Достоевском, повторяя своих предшественников и современников, религиозный философ и публицист русского зарубежья В.Н. Ильин: «Он отгадал загадку Пушкина и с ним — загадку русского призвания, русской культуры — как культуры всечеловеческой, пророческой и мессианской по преимуществу» (*Ильин В.Н. Этюды о русской культуре*. СПб., 1997. С. 62).

## Часть I ВЕЧНЫЕ ВОПРОСЫ В РУССКОЙ КЛАССИКЕ XIX ВЕКА

Пушкин  
Лермонтов  
Тютчев  
Гоголь  
Толстой  
Достоевский  
Чехов

# ПЕРЕД ЛИЦОМ ПРИРОДЫ И СУДЬБЫ. ТЮТЧЕВ В КРУГУ БАРАТЫНСКОГО, ПУШКИНА, ЛЕРМОНТОВА

## Вечные философские вопросы и поэзия

Сколь далеко и глубоко ни бросить взгляд в толщу культуры народов, мы найдем темы и вопросы, которые позднее были названы вечными. Лирика Древнего Египта восходит ко второму тысячелетию до новой эры, и в ней уже возникли те основные лирико-философские темы, которым было суждено такое большое будущее: горькие сетования на бег времени, человеческую смертность, интонации разочарования в жизни. Зарождаются два основных лика мировой лирики: первый, светлый, радостный, — воспевание любви, наслаждения, весны; второй — страдальчески-элегический, выражающийся в тех печальных нотах, которые издает лира поэта, переживающего уход молодости, приближающуюся смерть. Было уже пережито и сладко болезненное средостение этих двух сторон человеческого существования: в упоение любовью, жизненным цветением капает яд предвосхищения неизбежной разлуки, замешивается грусть. Здесь же была найдена одна из доступных жизненных позиций перед лицом неумолимой судьбы — то «лови мгновение» земного счастья и довольства, наслаждение которым обостряется сознанием конца; этот мотив затем пройдет через всю мировую лирику от античной до новоевропейской.

Никто еще не приходил оттуда,

Чтоб рассказать, что там

<...>

Следуй желаньям сердца,

Пока ты существуешь.

Надуши свою голову миррой,

Облачись в лучшие ткани

<...>

Причитания никого не спасают от могилы.

А потому празднуй прекрасный день...

(«Песнь из дома усопшего царя Антефа,  
начертанная перед певцом с арфой»,  
XIV в. до н. э. Пер. А. Ахматовой)

Основные и наиболее древние образцы древнеегипетской лирики были найдены в надписях на гробницах, это — плачи о вечной разлуке с любимыми и близкими. И в Древней Греции, еще до возникновения собственно



эпоса, гомеровских поэм, начатки лирической поэзии прослеживаются именно в погребальных причитаниях, так называемых *тренах*, исполнявшихся под аккомпанемент флейты. Человек недаром определяет себя как *смертного*, сознание смертности выделяет его из всего мира живых существ, и, несомненно, переживание этого фундаментального факта его природы было одним из изначальных, исторгало глубочайшие звуки из его души.

В «Эпосе о Гильгамеше», древнейшем вавилоно-ассирийском литературном памятнике, запечатлено потрясающей силы философско-личностное первооткрытие того, что человек смертен:

Друг мой, которого так любил я,  
С которым мы все труды делили

<...>

Его постигла судьба человека!  
Дни и ночи над ним я плакал,  
Не предавая его могиле, —  
Не встанет ли друг мой в ответ на мой голос?  
Шесть ночей миновало, семь дней миновало,  
Пока в его нос не проникли черви!  
Устрашился я смерти, не найти мне жизни,

<...>

Дальним путем скитаюсь в пустыне!  
Как же смолчу я, как успокоюсь?  
Друг мой любимый стал землею!  
Энкиду, друг мой любимый, стал землею!  
Так же, как он, и я не лягу ль,  
Чтоб не встать во веки веков?

(Пер. И. Дьяконова)

Умирает Энкиду, любимый друг, *второе* я Гильгамеша, и тогда его сердце человека, дотеле тешившегося лишь избытком своей жизненной силы, сотрясается, говоря словами И.С. Аксакова, первым «стоном тоски мировой, вековечной». Но реакция Гильгамеша на это нестерпимое чувство («тоска в утробу мою проникла») поистине достойна древнего героя, отражает стойкий, сказочный оптимизм народного взгляда: он не смиряется перед неизбежным, отправляется на трудные, требующие предельной мобилизации сил и мужества поиски своего ушедшего в загробный мир друга, страстно желая вернуть его к жизни и найти тот «цветок бессмертия», который подарит вечную молодость его народу. Но этот порыв человеческой души, отражающий ее интимнейшие требования, без исполнения которых она не может быть счастлива на земле, порыв, приводящий здесь к активному действию, сталкивается с неумолимой реальностью: смерть победить не удастся, цветок вечной жизни, обретенный было героем, бесследно тонет в водах подземной реки. Но разве сможет неукро-

тимый, штурмующий *невозможное* Гильгамеш принять для себя тот «мудрый» удел, который определяет для всего человеческого рода Хозяйка?!

«Гильгамеш! Куда ты стремишься?  
Жизни, что ищешь, не найдешь ты!  
Боги, когда создавали человека, —  
Смерть они определили человеку,

<...>

Ты же, Гильгамеш, насыщай желудок,  
Днем и ночью да будешь ты весел,  
Праздник справляй ежедневно,  
Днем и ночью играй и пляши ты!

<...>

Своими объятьями радуй супругу —  
Только в этом дело человека!»

Свивается неразрешимый трагический конфликт между глубинными запросами сердца и ходом вещей этого мира, он-то и ляжет в основание вечных и проклятых вопросов.

От древних шумеров, вавилонян, египтян дошло лишь небольшое количество поэтических образцов. От античной цивилизации, древнегреческой и римской, — при всех потерях — несравненно больше, да и была она значительно многосторонней, дав целый сноп расчлененных и виртуозно развитых форм познания мира и человека: богатейшую мифологию, эпос, лирику, драму, философию, зачатки науки. Философия по мере своего развития, как известно, выделилась в особую дисциплину, в наше время связывается больше всего с наукой, но так было далеко не всегда. Философское исследование мира начиналось и на Западе, и на Востоке в лоне мифологических, поэтических текстов. Первые собственно философские крупницы находятся, если взять западный регион культуры, античность, в поэтических теогониях (Гесиод), трактующих о происхождении всего сущего. Философия тесно переплеталась с поэзией, часто выражала себя на ее языке: поэт Ксенофан основал философскую школу элеатов (IV в. до н. э.), его знаменитый ученик Парменид был автором поэмы «О природе», Эмпедокл (V в. до н. э.), создатель учения о четырех стихиях, об Эросе и Вражде, был известен как крупнейший поэт-философ, Пифагору приписывались так называемые «Золотые стихи», сборник моральных нравоучений; примеры можно продолжать и далее. Именно лирики VII–VI веков до н. э. закладывают начала нравственно-практической философии, которая позднее получает такое блестящее развитие у стоиков и эпикурейцев.

Древнегреческие лирики уже разработали основной круг вечных тем, перекочевавших затем в римскую и далее в европейскую поэзию, в том числе и русскую. Один из первых лириков (VII в. до н. э.), старший современник известного законодателя Солона (тоже, кстати, не чуждого сти-

хотворчеству) Мимнерм создал эротическую элегию. И хотя само слово «элегия» имело другое, чем позднее дошедшее до нас значение, почти весь комплекс позднейшей элегической лирики мы уже встречаем здесь — воспевание любви и тоска по ее кратковременности, сожаления об ушедшей молодости и страхи перед надвигающейся старостью:

Ах, не долог прелестный расцвет! Мимолетна услада  
Дней тех, когда от богов нет нам ни счастья, ни мук.

Счастье — в неведеньи милом. Но близятся черные Керы —  
Старостью мрачной одна, смертью другая грозит...

Лучше тогда умереть, чем влачить безотрадное бремя,  
Если настала пора юной красе увядать...

(Пер. Вяч. Иванова)

Определились и способы справляться с ударами рока, с несчастьем, страданием, страхом смерти. Вечные темы весны, эротического наслаждения, дружбы, вина служили поводом для примирения с земной участью, некоторой компенсацией трагизма индивидуального существования. Это тот случай, когда вечные темы служат как раз для того, чтобы забыть о вечных, мучительных вопросах.

В целом вечные темы шире вечных вопросов. К примеру, человек и природа — это вечная тема; как вечный вопрос она встает, когда начинает осознаваться раскол и конфликт двух типов бытия, человечески-сердечного, ставящего в центр запросы отдельной личности, и равнодушно-природного, где торжествует род, вечность целого жизни и ущерб ее индивидуального явления. Можно сказать, что вечные вопросы — это трагическая сердцевина вечных тем, а сердцевина этой сердцевины — вопрос о смысле смертной человеческой жизни. Человек перед лицом природы, Судьбы, смерти — предмет вечных метафизических вопросов. В свете этих вопросов в литературе встает особая художественно-философская задача: понять уникальную природу человека как чувствующего, сознательного существа в иерархии созданий, определить смысл его явления в мир. В одном из стихотворений Гейне как раз звучат эти вопросы; их здесь формулирует «юноша-муж», обращаясь к «дикому, полуночному морю», к стихиям мира:

О, разрешите мне загадку жизни,  
Мучительно-старинную загадку  
<...>  
Скажите мне, что значит человек?  
Откуда он, куда идет,  
И кто живет над звездным сводом?

(«Вопросы». Пер. Ф. Тютчева)

Вечные вопросы потому и вечные, что на них нет единого, раз навсегда данного ответа. Касаясь предельных философских проблем человеческого бытия, они по-разному ставились и переживались в разные эпохи. Чаще всего, особенно в философской лирике, преимущественно ими и занятой, сам их бескрайний и темный домен недаром художественно исследуется тоже вопрошаниями самого разного рода — от горестно-унылых до патетических и бунтарско-мятежных: *зачем, почему, за что, как вышло, неужели...*

Дар напрасный, дар случайный,  
Жизнь, зачем ты мне дана?  
Иль зачем судьбою тайной  
Ты на казнь осуждена?

Кто меня враждебной властью  
Из ничтожества воззвал,  
Душу мне наполнил страстью,  
Ум сомненьем взволновал?..

Все знают эти строки Пушкина, эту серию *вопросов*, на которые здесь нет ответа. Но и в таком случае сами по себе вопросы несут не только индивидуальное, а у больших мастеров свежее и неповторимое переживание, но значительную нравственную и познавательную ценность. *Нравственную*, поскольку человек не отступает от высшей трудности сразиться еще раз с самым роковым; необходимо особое моральное мужество, чтобы глядеть прямо в лицо человеческой трагедии. Активизируется метафизическое беспокойство человека, растет его достоинство как существа разумного, желающего дойти до корней своего бытия, найти выход из его противоречий. *Познавательная* же их ценность в том, что глубоко, точно и неожиданно поставленный вопрос обнажает новые стороны истины, новые грани чаемого идеала, являясь иногда настоящим откровением, но выступает оно не повелительно, а оставляет каждому возможность согласиться или нет, проверить самому, добавить нечто, углубиться в понимании.

Еще одно важнейшее качество вечных вопросов: они возникают не под сенью твердой религиозной веры (она-то дает достаточно четкий ответ на вопросы о жизни и смерти, о смысле существования, посмертной судьбе, природе зла...), а, напротив, в поле сомнения и поиска. Тут человек не приемлет уже готовых решений, в которые можно только верить, заставляющих умолкнуть разум (а если вера не дается?); тут он не довольствуется бегством и в простую житейскую мудрость жизни или отвлекающие, опьяняющие средства, всякого рода даже высокие паллиативы. Когда Пушкин пишет: «Цели нет передо мною», он имеет в виду какую-то высочайшую, осмысливающую все его бытие цель; в этот момент предельной искренности ему недостаточны те оправдания существования, которыми он обычно довольствуется: служение искусству, музам, гармонии.



Та область свободного исследования, в которой ставятся вечные вопросы, может предполагать и крайне пессимистический — с точки зрения религиозного сознания — вариант: нет разумной причины мира, нет Высшей милующей и карающей инстанции, нет не только загробной компенсации нравственных заслуг человека и неотвратно его полное и окончательное уничтожение, но нет и никакого разумного смысла в появлении человека на земле. Когда на все утешительные обетования веры человек дает абсолютный отрицательный ответ и вместе с тем не находит для себя никакой другой смысловой опоры, вечные вопросы превращаются в «проклятые», выражаются в крайних формах «мировой скорби». Недаром, может быть, самый сильный в истории литературы взрыв крайне пессимистического мироощущения относится к самому концу XVIII — началу XIX века (Шатобриан, Сенанкур, байронизм, поэты «мировой скорби») и связан как раз с острым кризисом и теологического миро- и жизневоззрения, и ренессансно-просветительского: разрушилась вера в Бога, разумность творения, пошатнулась и вера в человека (крах иллюзий, связанных с Великой французской революцией).

В русской литературе второй половины XVIII — первой трети XIX века национальное культурное самосознание выражалось прежде всего в поэзии. С поэзии по существу началось и создание самобытной русской литературы, классического литературного языка: здесь был пройден период ученичества у Европы, овладение ее поэтическими темами и найдены самостоятельные пути, поставлены важнейшие социальные, исторические, личностные проблемы; здесь же были развиты и предельные вопросы бытия человека.

Начинаем с Тютчева, вершинного, в определенном смысле — чеканно-завершительного явления русской философской лирики этого периода. И хотя так, казалось бы, несколько сбивается формальная хронология, но достигается углубленная логическая последовательность в раскрытии метафизики русской поэзии (при том, что имеющие самостоятельное значение философские портреты Пушкина и Лермонтова, темы смерти, эроса, зла в их творчестве вынесены в последующие главы).

### «Откуда, как разлад возник?»

Небольшое по объему стихотворное наследие Тютчева с редкой силой концентрации явило те оригинально *свои* заветные опыты переживания и осмысления вечных вопросов, которыми отмечена русская поэзия первой половины XIX века. В сравнивающем зеркале поэтических умозрений Тютчева *необщее выражение лиц* великих поэтов эпохи, мучающихся «проклятыми вопросами», видится с особенной отчетливостью.

Развитие Тютчева-поэта как бы в соответствии с небольшим, сбитым до одного томика объемом его сочинений, отразившим тем не менее целое мирозерцание и целую жизнь, шло в чрезвычайно ускоренном темпе. То, что у Пушкина занимает том его лицейских, юношеских произведений:

самостоятельная проба голоса на господствующие, камертонные образцы, то у Тютчева — несколько стихотворений. Восемнадцатилетний поэт подносит своим наставникам в искусстве один из первых своих даров, «цветок простой, но благовонный», сорванный им на весеннем лугу расцветающей жизни («Весна», 1821). Несутся знакомые звуки, восторженные призывы включиться в миг природного ликования.

Так разливайся, жизни сладость,  
Певцы!.. за вами по следам!..  
Так порхай наша, други, младость  
По светлым счастья цветам!..

Сколько таких весен до Тютчева уже прошумело, пронеслось, отблagoухало, давно уже обосновавшись в пределах застывшего поэтического канона, который в лучшем случае украшался каждый раз какими-то личными интонациями, художественным талантом. В разбираемой вещи этого украшения не так уж и много, только кое-где начинает прорезаться индивидуальный поэтический чекан:

Любовь земли и прелесть года,  
Весна благоухает нам! —  
Творенью пир дает природа,  
Свиданья пир дает сынам!..

Тютчевская «Весна» интересна как определенный момент его мироощущения, как одна из первых, молодых его клеточек, отправляясь от которой можно попытаться проникнуть в непростую тайну развившегося целого. Пока ни единая складка, ни единый звук не нарушают разлитого в природе лада. И поэты лишь «Гармонии сыны», призванные воспеть это ликующее свидание всех живущих вокруг щедрого стола природы, напояющего энергией и силой. Если искать жанровое определение этому стихотворению, оно скорее всего может быть обозначено как хвалебная песнь. Между тем, тема весны в новоевропейской и русской поэзии чаще всего разрабатывалась в жанре элегической медитации, естественно, не только не допускавшей такого сугубого оптимизма, но вся конструкция которой как раз держалась на контрасте расцветающей природы и удрученного своим преходящим уделом лирического «я»<sup>1</sup>. «Весенняя песня меланхолика» популярного в XVIII веке швейцарского поэта-идиллика С. Гесснера в самом своем названии обозначила содержательную матрицу этой традиции. Почти одновременно с Тютчевым Баратынский пишет свою «Весну» (1820); и здесь, казалось бы, не менее восторженная картина природного упоения, но...

Вотще! Не для меня долины и леса  
Одушевились красотой,  
И светлой радостью сияют небеса!

Я вяну, — вянет все со мною!

<...>

Лишь я как будто чужд природе и весне:

Часы крылатые мелькают;

Но радости принести они не могут мне

И, мнится, мимо пролетают.

Разлад человека, страдающего сознанием своей бренности, и вечно юной природы, пережитый на уровне сентиментального стенания, — не только традиционный, но давно банальный поэтический предмет. А Тютчев до него еще и не дорос? Нет, тут дело в другом: тютчевская «Весна» открывает более углубленный ряд философско-поэтического исследования вечной темы человека и природы, какой — станет ясно чуть позднее.

Через два года, уже из-за границы, в 1823 году Тютчев посылает в Россию свой перевод знаменитой оды Шиллера «К Радости» (у русского поэта — «Песнь Радости»), приложив к нему стихотворное послание «Друзьям». В нем — высочайшая оценка «божественного» Шиллера, того благородного пафоса человеколюбия, единения народов, что разлит в его поэзии.

В шиллеровской оде — предельный оптимизм эпохи, вера в жизнеспособность Природы, у лона которой, начиная с Руссо, искали источников восстановления физического и духовного здоровья; здесь — горячее упование на то, что, следуя ее голосу, сливающемуся с голосом Творца, человечество сумеет преодолеть вражду и создать царство всеобщего братства и блаженства. Замечательна эта утопия века Просвещения, где в качестве мировоззренческой посылки содержится идея гармонии природного порядка бытия, избавленного от своих противоречий:

У грудей благой природы

Все, что дышит, Радость пьет!

Все созданья, все народы

За собой она влечет...

Но когда, уповая на подобную руссоистскую мировоззренческую основу, стали ждать от грянувшей великой революции быстрых результатов гармонизации мира, а вместо этого густо и зловеще полезли ранее незамеченные тени естественной и социальной природы человека, то в следующем поэтическом поколении, властно отмеченном мятежным гением Байрона и другими знаменитыми «мировыми скорбниками», сам идеал возможности рая на земле с этим порядком вещей был горестно поставлен под сомнение. Но Тютчев еще как будто сильно отстаёт от своего времени, он переживает предыдущую поэтическую эпоху расцвета оптимистического пантеизма, точнее осваивает его как какой-то важнейший момент истины, момент, но не всю истину. И уже чуть позднее этот момент войдет у него в более глубокое и объемное видение мира на правах его *дневного* лика.

В послании к «Друзьям» единственное, что пока омрачает общее настроение радости, — разлука с ними, лишение себя первого из членов утешающей (по Шиллеру) триады: *друзья, вино, любовь*. Эти светлые темы дружеского общения, веселого застолья, любовного упоения, вечные в мировой поэзии, неизменно присутствуют и у русских поэтов первой трети XIX века. Большим их виртуозом был, как известно, Батюшков, «наш Парни российский». В этих темах запечатлены отвлекающие средства от страданий жизни, те немногие радости, которые дарит жизнь, особенно в пору молодого цветения, так сказать, составляющие человеческой *весны*. И любовь здесь не та глубокая страсть, что заставляет Пушкина призывать возлюбленную с того света в любом обличье, даже «как ужасное виденье», или тютчевский «поединок роковой»; она полна пьянящим содержанием эротически-чувственной стихии, в ней царит наслаждение мигмом сладострастия. Без Венеры не обходится и «Торжество Вакха» (раннее пушкинское стихотворение): здесь радостные вакхические клики сплетаются с любовными вздохами. Наиболее серьезное и глубокое из чувств в этой тематической триаде — дружба. Все, почти без исключения, стихотворцы первой трети века — и Батюшков, и Жуковский, и поэты-декабристы, и Пушкин, и Козлов, и Дельвиг, и Баратынский — включены в согревающий душу и питающий ум дружеский круг; послания к друзьям, столь распространенный для эпохи жанр, — памятник этого теснейшего духовного общения. У Пушкина настоящий культ дружбы, укорененный в первые, столь решающие для образования строя души отрочески-юношеские впечатления, связанные с лицеем, тянется через всю его жизнь и поэзию. «И дружества твердя обет святой, / Бестрепетно в глаза судьбе глядели» — четко философски определил смысл явления Баратынский: избранный круг родных душ («сгрудились малые») высится оградой от трагических бездн жизни. А чтобы не было страшно и за гробом, и особенно в предвосхищении этого состояния, этот круг шуточно расширяется и на «тот свет»: картины веселых пиров братства поэтов разных народов и эпох уже на берегах Леты или в Елисейских полях, куда приглашаются — конечно, в свое время, без спешки — пока еще живущие и пирующие на земле друзья, не редкость в русской поэзии 1810–1820-х годов.

Баратынский в послании «Богдановичу» (1824), поэту XVIII века, поэтическому рыцарю этих легких, радостных, отвлекающе-пьянящих тем, приветствуя его веселую музу, пишет о себе, как бы возвещая новый период всей русской поэзии:

Теперь важней мой ум, зреее мысль моя.

Для нас особый интерес представляет русская философская лирика как раз той поры, когда ее мысль стала «важнее» и «зреее», когда она ушла от традиционных анакреонтически-эпикурейских мотивов или неглубокого элегического стенания. Вино, молодой дружеский круг, любовные наслаждения — это как раз те вечные темы, которые бегут проклятых

метафизических вопросов бытия, и не случайно у зрелых Тютчева или Лермонтова эти темы фактически отсутствуют.

Уже у раннего Тютчева появляются какие-то неожиданные для восторженного поклонника природы, идейного пантеиста интонации, которые вскоре преобразят всю его лирику. Стихотворение «Слезы» (1823), современное посланию «Друзьям», начиналось с трехкратной каденции признания в любви всему тому, что в природе роскошно блещет полдневными красками, концентрирует в себе высшую жизненную интенсивность:

Люблю, друзья, ласкать очами  
Иль пурпур искрометных вин,  
Или плодов между листьями  
Благоухающий рубин.

Люблю смотреть, когда созданье  
Как бы погружено в весне

<...>

Люблю, когда лицо прекрасной  
Весенний воздух пламенит <...>

Но... оказывается, более всего поэт любит *слезы*. Пусть описаны они еще у молодого стихотворца несколько возвышенно-условными словами, как «роса божественной денницы», но через них проглядывает нечто уникально-драгоценное, интимная глубь человеческой души, ее какая-то особенная грусть, неизвестная ликующей весенней природе. Через слезы у Тютчева обнажается новый уровень бытия, открытый только человеку:

И небо серафимских лиц  
Вдруг разовьется пред очами.

Тютчев — гениальный русский философский лирик — по-настоящему рождается с «Проблеска» (1825), с него и начинается торжественное шествие тютчевских шедевров. Эта маленькая вещь по глубине мысли и зрелости искусства не «проблеск», а вдруг мощно зажегшийся поэтический огонь: как будто в одно чудесное мгновение состоялся, откристаллизовался оригинальный художник, вынесший миру свою мучительную думу, вознесся единственный в своем роде образный строй, зазвучал новый, дотоле неслышанный лирический звук. Обнаружилось то качество его поэзии, которое как «самое важное отличие и преимущество Тютчева» отметил И.С. Аксаков в своей «Биографии Федора Ивановича Тютчева» (1873–1874): «Мыслью, как тончайшим эфиром, обвеяно и проникнуто почти каждое его стихотворение. Большею частью мысль и образ у него нераздельны. Мыслительный процесс этого сильного ума, свободно проникавшего во все глубины знания и философских соображений, в высшей

степени замечателен. Он, так сказать, *мыслил образами*. <...> У него не то что *мыслящая* поэзия, — а поэтическая мысль; не чувство рассуждающее, мыслящее, — а мысль чувствующая и живая»<sup>2</sup>.

В натурфилософской лирике возникает свой тип видения, особая *оптика*: человек здесь лишается своих исторических, социальных, даже психологических измерений и предстает прежде всего как единственное в своем роде природное, космическое существо. Необходимость выяснить его онтологический статус движет поэтом-мыслителем. В мировой философской поэзии не раз являлись подобные опыты. Вспомним знаменитую оду Державина «Бог» (1784), первое русское художественное произведение, переведенное в свое же время на многие языки, вплоть до японского, и ставшее широко известным за пределами России. Чеканно точные глаголы разносят весть о первой в русской литературе попытке метафизического самосознания человека, самоопределения его в иерархии природно-космических созданий:

Частица целой я вселенной,  
Поставлен, мнится мне, в почтенной  
Средине естества я той,  
Где кончил тварей ты телесных,  
Где начал ты духов небесных  
И цепь существ связал всех мной.  
Я связь миров, повсюду сущих,  
Я крайняя степень вещества,  
Я средоточие живущих,  
Черта начальна божества.  
Я телом в прахе истлеваю,  
Умом громам повелеваю,  
Я царь — я раб; я червь — я Бог!

У Державина мысль движется в последовательном, убеждающем рассуждении, развивается в стиле одического, торжественного вещания; поэтическое искусство выражает эту мысль силой образов, конкретностью сравнений, уловляющих для представления безмерное и бесконечное, умной энергией восклицаний и антитез. Все в целом звучит как некий космический глас человека, созревшего для объявления вселенной своего понимания мира и своего места в нем.

У Тютчева другой художественный подход, иначе завязывается философско-поэтическая мысль... В глубоком сумраке и молчании полуночи какие-то веяния, неясные касания будят струны воздушной арфы, и раздаются «потрясающие звуки», напоенные странной мукой и скорбью; им ищет уподобления поэт:

Ты скажешь: ангельская лира  
Грустит, в пыли, по небесах!

Они звучат как призыв горного, выпрямляющий и воздымающий духовную природу человека (так позднее, у Лермонтова, тоже через звук проникает небо в человека):

О, как тогда с земного круга  
 Душой к бессмертному летим!  
 Минувшее, как призрак друга,  
 Прижать к груди своей хотим.  
 Как верим верую живую,  
 Как сердцу радостно, светло!  
 Как бы эфирною струею  
 По жилам небо протекло!

Какой чародей слова в этих двух последних строчках сумел так ошутимо передать мгновенную, почти физическую метаморфозу человеческого состава, вознесшегося к небесной, бессмертной природе, молнией образа влив в наши вены вместо темно-густой, страстно-земной крови легкую *ангельскую* стихию эфира!

Но ах, не нам его судили;  
 Мы в небе скоро устаем, —  
 И не дано ничтожной пыли  
 Дышать божественным огнем  
 <...>

(«Проблеск»)

Итак, вознесение — и сразу же слом и кривая вниз: такую траекторию описывает здесь порыв человека. И недаром, через десять лет, наблюдая фонтан, изображающий своей струей как раз такую фигуру, поэт дал еще одну вариацию глубоко лично пережитой идеи о промежуточности природы человека, заклиненности самой его мысли между двумя тягами — ввысь и долу:

О смертной мысли водомет  
 О водомет неистошимый!  
 Какой закон непостижимый  
 Тебя стремится, тебя мятет?  
 Как жадно к небу рвешься ты!..  
 Но длань незримо-роковая,  
 Твой луч упорный, преломляя,  
 Свергает в брызгах с высоты.

(«Фонтан», 1836)

Обычный метод философско-поэтической медитации Тютчева полностью обнажается уже в «Проблеске». Внимательно наблюдаемые и чутко

переживаемые состояния, явления, картины природы, а также отдельные вещи, существа мира все вместе встают для поэта живым, конкретно-чувственным «лесом символов» (Бодлер) для выражения чувства, мысли и даже целого мирозерцания. Все полотно природного бытия расстилается для Тютчева огромной притчей, полной и явного, и тайного, трудно добываемого смысла. Куда взгляд ни кинь, всюду фрагменты этого великого поучения человеку...

Характерная для Тютчева двучленная (или — реже — более развернутая трехчленная) композиция его стихотворений четко отражает две слитные стадии поэтической работы: чаще всего в первой части идет описание конкретно наблюдаемого, и затем во второй из него высекается образное иносказание для мысли. «Проблеск», отправляясь от реальности *арффы* и *звука* (двух важнейших символических «персонажей» тютчевского мира), сам вырастает в символ нынешнего материально-духовного состояния человека: последний не способен явить истинный, стойкий свет, а — лишь прорваться, *проблеснуть* и погаснуть.

Эта причастность человека двум природам, духовной, с ее устремленностью в бесконечность развития, и животнотелесной, с ее физической ограниченностью, несовершенством, другими словами, бытийственная промежуточность человека, рождающая и противоречия, и страдания, часто кричащие, — одна из центральных тем философско-лирического раздумья русских поэтов. Уже в раннем стихотворном послании «Дельвигу» («Напрасно мы, Дельвиг, мечтаем найти...», 1821) Баратынский ищет исток того факта, что мы никак не можем обрести «в сей жизни блаженство прямое», как раз в мучительной двойственности человека: «искра небесная» нашей духовности бессильна разжечь очистительным и преобразующим пожаром нашу *сыро-земную* натуру с ее рабствованием физическим нуждам, «самовластному Року». Для Баратынского эта трагедия — неизбежна, ее можно лишь осознать и оплакать.

Наш тягостный жребий: положенный срок  
 Питаться болезненной жизнью,  
 Любить и лелеять недуг бытия  
 И смерти отрадной страшиться.

Те метания человеческого ума, которые так четко графически изобразил Тютчев в «Фонтане», прорезают и образы лирики Баратынского, достигая своего насыщено-метафорического выражения в «Недоноске» (1835), где фигурирует странное, срединное создание, страдальчески мятущееся «меж землей и небесами». «Недоносок» — нечто вроде спор, зародышей будущих воплощений земного человека, но в сгущенно метафорическом видении поэта это существо предвосхищено обладает голосом, переживаниями, особым психическим складом, в котором угадывается метафизический тип именно человека. Два контрастных лика человеческой судьбы, образно соотносенных с природным бытием,



один весенний, радостно слившийся с миром, и другой, темно-грозовой, когда природа оборачивается своим стихийно-разрушительным, роковым началом, образуют существование «недоноска». Не дано «недоноску» ни обрести прочно-земную природу (как человеку ниспасть в животную бессознательность), ни стать «жителем Эмпирея», достичь бессмертной духовности.

Мир я вижу, как во мгле;  
Арф небесных отголосок  
Слабо слышу... На земле  
Оживил я недоносок.  
Отбыл он без бытия:  
Роковая скоротечность!  
В тягость роскошь мне твоя,  
О бессмысленная вечность!

За этой буквальностью его земного воплощения встает образ смертных людей, этих «недоносков» бытия с их «роковой скоротечностью»; вместе, один за другим, в непрерывно сменяющейся череде воплощений они и создают *дурную бесконечность*, «бессмысленную вечность».

Но наибольшая проницательность в диагнозе корней противоречивости человеческой природы, истоков ее «болезни бытия» достигнута Баратынским в позднем стихотворении «На что вы, дни! Юдольный мир явленья...» (1840). Пустые «коловращения бытия» людского происходят на том осевом факте человеческой сущности, что ее душевные и духовные силы ушли несоизмеримо далеко в своем развитии от вмещающей их телесной смертной формы:

Недаром ты металась и кипела,  
Развитием спеша,  
Свой подвиг ты свершила прежде тела,  
Безумная душа!

Вся история культурного развития работала над *душой*, углубляла, расширяла, утончала духовную сторону человека, обогащала ее новыми пониманиями, идеями, мечтами, а тело — как вышло из рук природы, со всеми его физическими потребностями и ограничениями, с его непросветленной, закрытой от сознания, физиологической работой, так и осталось тем же. И душе — тяжело, быстро смыкает она «тесный круг подлунных впечатлений», а тело, обреченное природному закону дряхления и смерти, покорно клонится к своему концу. Говоря словами Тютчева: «А я здесь в поте и в пыли, / Я, царь земли, прирос к земле!..» («С поляны коршун поднялся...», 1836) — в них тоже боль, или точнее досада, от физической униженности человека, его буквальной отъединенности от неба, куда он может воспарять только мыслью и мечтой (опять же *душой*). Выхода из

этой заклиненности Баратынский не видит; стихотворение сильно своим выразительно безнадежным зачином и итогом:

На что вы, дни! Юдольный мир явленья  
Свои не изменит!  
Все ведомы, и только повторенья  
Грядущее сулит.

И вот такой противоречивый, еще как бы растущий человек, преодолевающий свою животную природу и вместе подчиняющийся ей, встает перед лицом природы, космоса. Может быть, это противостояние поможет глубже понять истинную сущность человека, смысл и цель его явления в мир? Начнем опять с Тютчева. Его натурфилософские проникновения таят в себе не один уровень; отношение человека и природы выходит у поэта к другому, более глубокому и сокровитному: человек и хаос, но и первое отношение — достаточно многогранно, разные его стороны пережиты и развиты. Тут и *весеннее* ликование человека на лоне дружелюбной подательницы благ, и апофеоза великого язычника Гёте, приятие его природопоклонной мудрости. Не случайно Тютчев переводит в 1830 году тот отрывок из «Фауста», где звучит гимн природному порядку бытия, его гармонии, создаваемой из противоречий и борьбы. Путем непрерывного возобновления индивидуальных существ, через смерть и рождение, торжествует целое, нарастающий вал жизни:

Волны в боренье,  
Стихии во пренье,  
Жизнь в измененье —  
Вечный, единый поток!..

Сам Гёте является как тот привилегированный представитель человечества, который сумел не просто эстетически восхититься особой красотой и величием «жизни божеско-всемирной», но и любовно проникнуть «в глубину груди природы», в суть ее таинственного бытия. Смерть Гёте исторгла близкие оценки его у Баратынского («На смерть поэта», 1832) и Тютчева («На древе человечества высоком...», 1832). Эти два поэта, наиболее резко выразившие трагический диссонанс между требованиями человеческого сердца и природным типом существования, принесли к ногам Гёте как к вратам потерянного рая гармонического пантеизма свое восхищение и преклонение, за которыми — скрытая ностальгия единомышленников, но уже другой, сомневающейся, трагической окраски. Если Гёте — «С природой одною он жизнью дышал», «Была ему звездная книга ясна, / И с ним говорила морская волна» (Баратынский), если великий немецкий поэт «Пророчески беседовал с грозью / Иль весело с зефирами играл» (Тютчев), то для обоих авторов этих строк была очевидна другая горькая истина: природа, сияя празд-

ничным зрелищем бесконечного обновления, лстящим всем органам чувств человека, не только не помышляет приглашать его в свои полноправные актеры, но, пожалуй, и вовсе не желает его знать. Недаром Тютчева заинтересовало стихотворение Гейне «Вопросы» (1827), где как раз дано безнадежное противостояние мучительно вопрошающего человека и абсолютно глухой к его судьбе природы:

По-прежнему шумят и ропщут волны,  
И дует ветер, и гонит тучи,  
И звезды светят холодно и ясно, —  
Глупец стоит — и ждет ответа!

И начинаются метания и сомнения, преклонение и ропот. Тютчев проходит всю эту шкалу отношений до крайних ее пределов. Он дает резкую отповедь всем холодным механицистам, не чувствующим в природе ее особой души, воли, способов самовыражения:

Не то, что мните вы, природа:  
Не слепок, не бездушный лик —  
В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык...  
(«Не то, что мните вы, природа...», 1836)

Но он же отчаивается понять этот «язык»; преходящий зритель ее вечной жизни встречает лишь ее «двусмысленную и тайную улыбку». Поэт включается и в вечные споры, не слепая ли природа, стихийная сила, в которой все происходит как бы само собой, без всякой «свободы» и «любви» («Probleme», 1833, 1857), и он же на пределе сомнения восклицает:

И чувства нет в твоих очах,  
И правды нет в твоих речах,  
И нет души в тебе.  
  
Мужайся, сердце, до конца:  
И нет в творении Творца!  
И смысла нет в мольбе!  
(«И чувства нет в твоих очах...», 1836)

И наконец, итоговое четверостишие 1869 года:

Природа — сфинкс. И тем она верней  
Своим искусом губит человека,  
Что, может статься, никакой от века  
Загадки нет и не было у ней.

Откуда все эти скачки мысли и чувства, эти разительные противоречия взгляда, и можно ли здесь найти свою логику? Да, можно, если провести одно важное разделение в понимании природы; оно прямо не высказывалось ни Тютчевым, ни Баратынским, ни Лермонтовым, поскольку они были поэтами, а не отвлеченными мыслителями, но это разделение ими, безусловно, ощущалось и выражалось в лирической эмоции, художественных образах.

Природа может быть представлена в двух своих значениях. Прежде всего, она есть некая взаимосвязанная совокупность всего существующего, всей неживой и живой природы: камней, растений, животных, морских волн, звезд, гор и т. д. И человек входит в нее; более того, он единственный *сознательный* представитель этого разноликого братства. Тютчев умеет передать особое чувство торжественности от участия человека в общеприродной космической жизни, даже на правах созерцателя («Летний вечер», 1828). Эта жизнь — не иллюзия, она *есть*, но что она без нашего восприятия! Мы, мириады ее наблюдателей, удостоверяем само ее бытие, красоту и величие, а художник находит слово, краску, звук, чтобы запечатлеть в образе. С природой как единством всего живущего не может и не должно быть разлада. Величие и глубокая правда пантеистического мировоззрения — в призыве:

В дуброве ль, в воздухе иль в лоне вод —  
В них братьев познавать и их любить!<sup>3</sup>  
(«Из “Фауста” Гёте», конец 1820 — начало 1830-х гг.)

И у сумрачного Баратынского, и у трагического Тютчева есть такие, как в лермонтовском «Когда волнуется желтеющая нива...», чудные, летящие мгновения включенности в природный мир, обнаженного и блаженного с ним контакта. Вот они, телесные касания, приветы от наших соседей по существованию!

Так, в жизни есть мгновения —  
Их трудно передать,  
Они самозабвения  
Земного благодать.  
Шумят верхи древесные  
Высоко надо мной,  
И птицы лишь небесные  
Беседуют со мной.  
(Ф.И. Тютчев. «Так, в жизни есть мгновения...», 1855)

В стихотворении Тютчева «Странник» (1830) «дивный мир» земли «с разнообразием своим» раскрыт и простерт перед человеком; и, может



быть, лучшим занятием является бесконечное его созерцание в непрерывном странничестве по лицу земли, не имеющем другой цели, как впитывать картины природы и общества себе «в утеху, пользу, назиданье». Вот так, как бесконечно разнообразная, величественная и увлекательная, простая и трогательная, веселая и унылая, сверкающая красками и серо-прозаическая реальность мира, растилающаяся перед нами и данная нам в *созерцании*, предстает природа у Пушкина. Он, в отличие от Баратынского, Тютчева или Фета, не стремится философски исследовать ее принцип бытия, внедриться мыслью в какие-то тайные области ее жизни. В своем общении с природой Пушкин, пожалуй, не входит в такое прямое с ней соприкосновение, как, скажем, Лермонтов. У первого всегда есть некая дистанция созерцателя, пусть и самая умиленная, любовная. Взять большинство его стихов, посвященных собственно природе. Чаще всего здесь с одной стороны — поэт-созерцатель, с другой — некая природная панорама, такая ли грандиозно-цельная, как в «Кавказе», 1829 («Кавказ подмною. Один в вышине...»), или не менее цельная, но скромная, среднерусская, как во «...Вновь я посетил» (1835), где в последовательности являемых глазу картин: «опальный домик», «холм лесистый», под ним — озеро и рыбак со своим неводом, «по берегам отлогим» — деревни, мельница и, наконец, «на границе владений дедовских» — «три сосны», создается спокойный обзор родной местности. Затем с общего плана поэт переходит на крупный; и мы приближаемся вместе с ним к этим соснам:

...три сосны  
 Стоят — одна поодаль, две другие  
 Друг к дружке близко, — здесь, когда их мимо  
 Я проезжал верхом при свете лунном,  
 Знакомым шумом шорох их вершин  
 Меня приветствовал...

А теперь сам поэт приветствует их детей, разросшуюся «около корней их устарелых» «младую рошу»: «Здравствуй, племя / Младое, незнакомое!» И в южных, романтически-приподнятых обращениях к морской стихии, и в блистательных каскадах картин времен года в «Евгении Онегине», в ликующем («Мороз и солнце; день чудесный!» — «Зимнее утро», 1829) или прозаически-обыденном повороте («Зима. Что делать нам в деревне?..», 1829) — всюду этот приветный<sup>4</sup>, обращенный к нам конкретностью живых существ и явлений лик природы господствует в поэзии Пушкина.

Но вместе с тем Тютчев прямо поставил уже возникавший в поэзии вечный вопрос о глубочайшем разладе человека с природой:

Откуда, как разлад возник?  
 И отчего же в общем хоре  
 Душа не то поет, что море,  
 И ропщет мыслящий тростник?

И от земли до крайних звезд  
 Все безответен и поныне  
 Глас вопиющего в пустыне,  
 Души отчаянной протест?  
 («Певучесть есть в морских волнах...», 1865)

Протест против чего? Ну, конечно же, не против приветного ландыша или величественного Казбека, блистательного лебеда или трех сосен, холодного ключа или тучки, одним словом, он не может быть направлен против природы как совокупности тварей. Человек может не принимать природы лишь как вполне определенный *принцип существования*, может бунтовать против природного *порядка бытия*, стоящего на законе взаимной борьбы и пожирания, на законе вытеснения последующим предыдущего, законе смены поколений.

Природа — это некое гигантское целое, которое функционирует путем непрерывного возобновления тех бесчисленных частей, из которых она состоит. Смерть — центральный и неотъемлемый атрибут природного типа существования, где каждая жизнь оплачивается смертью других — в рождении, питании, неизбежном вытеснении и борьбе. Но эта «природы вековечная давилня» (Заболоцкий) тем не менее может рассматриваться как вполне цельный, гармоничный и «нравственный» организм, пока эти бесчисленные части участвуют в ее коловращении бессознательно, пока они, повинувшись непреодолимому инстинкту, исполняют весь отпущенный им ритуал существования, чтобы уступить место новым, наделенным той же жизненной программой частям. Однако все резко меняется, когда с человеком появляется *сознание*, острое чувство своей неповторимой *личности*, глубокое страдание от утрат и внутренняя невозможность принять свое собственное окончательное уничтожение.

Тогда и возникает эта трагическая разведенность человека и природы, человека, горько осознающего свою преходящность, неизбежность исчезновения в «хаоса бездне», и природы как принципа существования, создающего эту неизбежность. Вылезает то, что Баратынский страшновато называл «гробовым ликом» природы, а Пушкин более примиренно — «равнодушной природой».

Разлад человека и природы был не только зафиксирован, но пережит как психологический факт и философски осмыслен впервые именно в поэзии, став в ней одним из вечных вопросов. Другое дело, что глубина этого осмысления не была дана сразу и навечно, а постепенно добывалась напряжением творческих сил художников-мыслителей. На протяжении веков в лирической поэзии древних египтян, греков, римлян, людей нового времени вплоть до романтизма *содержательно* этот *конфликт* был скорее переживаемым и подчеркиваемым контрастом, ограничивался стенанием человеческого сердца, оплакивающего свою брэнность, особенно горькую на фоне вечно цветущей, прекрасной природы.

Вот один из примеров, «Осень» Карамзина, теряющаяся в бесчисленной чреде подобных картин и лирических эмоций:

Странник печальный, утешься:

Вянет природа

Только на малое время;

Все оживится,

Все обновится весною;

С гордой улыбкой

Снова природа восстанет

В брачной одежде...

Смертный, ах! вянет навеки!

Старец весною

Чувствует хладную зиму

Ветхия жизни.

Это осеннее лирическое «увы!» — не столь уж глубоко; у других поэтов оно могло исторгаться с бóльшим стоном и ропотом, но если вдуматься в самую вечную коллизию, здесь представленную, то обнаруживается одна мыслительная некорректность, возобновляемая из стихотворения в стихотворение, из одной поэтической эпохи в другую. Природа в смысле конкретно в ней живущего вовсе не вечная, все от травинки до букашки непрерывно сменяется, вечен лишь сам принцип смены, но ведь то же и в человеческом мире, идет такое же обновление, и он в целом так же вечен: «весной» свежее, прелестное, *новое* дитя радостно протянет ручки к свету, а «осенью», в символическом смысле конца поколения, сойдет со сцены равно и старик, отживший свое, и палый, желтый лист. Закон природы один для всех природных существ, включая человека, и человек в такой же мере преходящ и вечен, как все в природе, так что противопоставлять себя тут вроде бы и некому и нечему. Единственная разница в том, что нам дано сознание индивидуальной смертности, а другим существам нет (и то еще неизвестно, насколько нет): они ложатся в землю будто бы без страдания, мы укладываем туда близких с раздирающим сердечным, отравленные в разной степени и до того, как следуем за ними, всю жизнь фактически, ожиданием этого страшного и как бы для нас противоестественного момента. «Красою вечною» сияет вся природа, в том числе и обновляющийся мир людей. «Равнодушен» лишь закон природы, не считающийся с требованиями человеческого сердца, а кто знает, может, и с неподозреваемыми нами чувствами и других природных тварей. Было же сказано в Новом Завете, что «вся тварь совокупно стенает и мучится донныне» (Рим. 8:22). Очевидно одно: в элегических жалобах еще философски непроясненно бился ропот как раз против этого самого закона, против *природы* во втором из обнаруженных нами значений.

Только с романтической поэзии начинает проступать это разделение природы на два ее лика: с одной стороны, трогательной, прекрасной, часто величественной данности мира (как никогда обостряется то, что называется любовью к природе, множатся мотивы почти экстатического слияния с жизнью ее стихий и созданий), и с другой — определенного порядка бытия, враждебного запросам человеческой личности; при этом начинают более четко обнажаться сущностные черты этого порядка. Вот голос самой Природы, объявляющей свой *принцип* человеку в поэме Альфреда де Виньи «Дом пастуха» (1844):

Природа говорит: «Я только сцена мира,  
Театр бесстрастный я комедии людской

<...>

Не вижу ваших бед, не слышу ваших споров,

Не чувствую шагов мелькающих актеров,

И тщетно зрителей искать вам над собой!

Мне говорят: ты — мать, но я — для вас могила.

Не помню я, кого в день гнева поглотила,

Не внемлю, кто мне гимн поет во мгле времен!»

(Пер. В. Брюсова)

У Тютчева звучит достаточно близко:

Природа знать не знает о былом,

Ей чужды наши призрачные годы,

И перед ней мы смутно сознаем

Себя самих — лишь грезой природы.

Поочередно всех своих детей,

Свершающих свой подвиг бесполезный,

Она равно приветствует своей

Всепоглощающей и миротворной бездной.

(«От жизни той, что бушевала здесь...», 1871)

Это позднее, завершительное слово Тютчева о Природе в философском смысле принципа бытия. Обратимся к другому стихотворению, написанному за сорок лет до этого, одному из считающихся загадочным в наследии поэта, стихотворению «Безумие» (1830). Полагают, что оно полемически направлено против представлений, развитых в немецком романтизме и особенно у Шеллинга, об особо посвященных людях, причастных к секретам природной жизни, улавливающих ее скрытые знаки и сигналы. К ним причисляли так называемых «водоискателей», их гротескный портрет и усматривают в стихотворении Тютчева. Но в эти же годы русский поэт создает свой апофеоз великому язычнику Гёте, для которого природа была открытой книгой, пишет свои пантеистические вещи, дышащие

стремлением развивать в себе инстинкт «пророчески-слепой», инстинкт чутко чувствовать подкорковую жизнь природы. А тут такие же попытки прямо назвать «безумием» и кривятся явной карикатурой:

Оно стеклянными очами  
Чего-то ищет в облаках.

То вспрыгнет вдруг и, чутким ухом  
Припав к растреснутой земле,  
Чему-то внемлет жадным слухом  
С довольством тайным на челе.

И мнит, что слышит струй кипенье,  
Что слышит ток подземных вод,  
И колыбельное их пенье,  
И шумный из земли исход!..

В этом многозначном стихотворении наиболее существенны, на мой взгляд, два пласта смысла. Первый, наиболее явный, связан с разоблачением самозваного «пророчества», что злоупотребляет иллюзиями и миражами собственного «я» и выдает их за проникновение в тайную тайных мира. Второй: предупреждение против чрезмерной экзальтации в отношении к природе, против излишнего, одностороннего оптимизма, не видящего хаотической, разрушительной закваски природного бытия. Ключ к такому объяснению дает тот странный пейзаж, в каком происходят эти мнимо экстатические контакты с сокровенной сущностью Матери-природы:

Там, где с землею обгорелой  
Слился, как дым, небесный свод, —  
Там в беззаботности веселой  
Безумье жалкое живет.

Под раскаленными лучами  
Зарывшись в пламенных песках <...>

Безотрадный вид имеет здесь земля: выжженная пустыня, курящаяся как после какой-то грандиозной, может быть космической, катастрофы, где-то перед концом времен (а безумный человек все «в беззаботности веселой»!) — явно заданный, философский образ природы, изнанка природного цветения, что-то вроде ее «гробового лика». Как будто тот же инстинкт «пророчески-слепой» развенчал здесь Природу, ложного сфинкса; в самом ее законе, в ее *порядке* бытия, в ее Роке — «нет души», «нет загадки». («Безумие» явно смыкается с философскими миниатюрами «И чувства нет в твоих очах...» и «Природа — сфинкс...»)

Как же пытался Тютчев разрешить для себя несводимое противоречие между природным принципом бытия, стоящим на неизбежной гибели индивидуальности, и человеком с его чувством самоценности личности? Если «философствовать — это учиться умирать», то писать философские стихи для Тютчева, и не для него одного<sup>5</sup>, было и постоянной духовной терапией страха смерти, заговариванием той внутренней муки, того «души отчаянной протеста», что, по его собственным словам, несетя в мире «до самых звезд». Его восхищает то упоение *настоящим*, та полная отдачность текущему, которая разлита в бессознательном бытии других природных существ: «Их жизнь, как океан безбрежный, / Вся в настоящем разлита» («Весна», 1838). В стихотворении «На древе человечества высококом...» (1832), посвященном Гёте, центральное уподобление поэта лучшему листу древа человеческого нужно во многом для того, чтобы подчеркнуть его образцовую смерть: свершив полный, без единого упущения, круг земной, он естественно, безболезненно, «сам собою пал, как из венка». На этот идеализированный пример пытается ориентироваться и сам Тютчев, отсюда постоянные призывы к себе, отчаянной настойчивостью обличающие свою невыполнимость: не противиться общему потоку природной жизни, слиться с ним, растаять в небе, рассеяться в земле, в стихиях мира, растопить свое болезненно тлеющее «я» во вселенском океане, так же как тает в нем льдина! При этом права и претензии «я», препятствующие такому слиянию, не раз искренне клеймятся как «игра и жертва жизни частной».

«Дай вкусить уничтоженья, / С миром дремлющим смешай!», а предвзятием такой просьбы описан вечерний час, «Час тоски невыразимой! / Все во мне и я во всем» («Тени сизые смешались...», 1836). Почему же, когда «я во всем», такая тоска, и не покидает никак она человека, как бы ни принимал он к груди природы, так что и само страстное желание полного уничтожения рождается из невозможности терпеть далее эту тоску? Тут виделся некий выход для трагического сознания человека: не просто дать благоразумное согласие на природный закон, но в рьяном его исполнении, поспешая навстречу ему, найти применение для своего свободного, сознательного выбора. Эмоциональная логика тут хитрая и нехитрая одновременно: раз все равно гибнуть, то пусть я *сам*, как бы *своей волей* выберу такой конец. Особая услада находится в том, чтобы добровольно ринуться в кратер, «темное жерло» вечности. (Правда, все же отдает это упоение некоторым болезненным надрывом.) Как грациозно-завораживающе увлекает призыв, исходящий от летящих листьев, хотя тут совершенно очевидно, что их голосом поэт — о человеке, о себе («Листья», 1830):

О буйные ветры,  
Скорее, скорей!  
Скорей нас сорвите  
С докучных ветвей!  
Сорвите, умчите,  
Мы ждать не хотим,

Летите, летите!  
Мы с вами летим!..

Аналогично, но грубее, в тонах элегической риторики разработан подобный мотив у Баратынского в стихотворении «Падение листьев» (1823):

Уж мглою небо обложило,  
Уж поздних ветров слышен свист!  
Что медлить? время наступило:  
Вались, вались, поблеклый лист!  
Судьбе противиться бессильный,  
Я жажду ночи гробовой,  
Вались, вались! мой холм могильный  
От грустной матери сокрой!

Медленное угасание («Так грустно тлится жизнь моя»), томительное ожидание конца — нестерпимо: «Скорее, скорей!», в одном экстатически-накаленном мгновении — «Я просиял бы — и погас!» («Как над горячею золой...», 1830). Изредка мелькают у Тютчева («Mal'aria», 1830) и нотки мрачно-роскошной эстетизации зла и смерти, типа более поздних бодлеровских:

Люблю сей божий гнев! Люблю сие, незримо  
Во всем разлитое, таинственное Зло...

Но есть у Тютчева другая, пронизывающая всю его душевную жизнь заветная греза заклания смерти (кстати, значительно более глубинная, менее философски-оголенная, менее пантеистическая, чем первая, уже рассмотренная); выражается она мотивом сна, но не обычного, профанического, приходящего к смертным каждую ночь. Это особое состояние ни жизни, ни смерти, действительно, «на пороге как бы двойного бытия», близкое к знаменитому дермонтовскому «Но не тем холодным сном могилы»:

О, не кладите меня  
В землю сырую —  
Скройте, заройте меня  
В траву густую!

Пускай дыханье ветерка  
Шевелит травую,  
Свирель поет издалика,  
Светло и тихо облака  
Плывут надо мною!..

(«Весеннее успокоение», 1832)

В подобные состояния поэт может уходить в неожиданном дневном забытии («Еще шумел веселый день...», 1851), когда в одно мгновение шум и блеск, лица, речи куда-то отходят и вдруг открывается «царство теней», мерцаний, лунного сияния, область, где покидает человека все человеческое содержание жизни, но остается одно блаженное ощущение («В сладкий сумрак полусонья / Погрузись и отдохни» — «Как ни дышит полдень знойный...», 1850). Тютчевские «сны», особенно частые на море, на воде, на «равнине вод лазурной», — прекрасная дрема-греза, развернутая в грандиозной космической рамке («С неба звезды нам светили, / Снизу искрилась река»), овевая, как бы занесенная «метелью влажной пыли»; приоткрывается какой-то заветный, глубинный *душевный пейзаж* поэта, где в брызгах звездного света и влаго-воздуха готовится блаженный уход-истаивание. Такие опыты с погружением в «сон» поэт как бы невольно начинает для себя повторять, т. е. делает их возобновимыми, достоянием своей режиссерской воли, эстетически их осваивает. Они нужны ему как своеобразный медитативный эксперимент, уводящий от предвосхищения смерти как холодного покоя. Пусть лучше будет «весеннее успокоение», «сон на море», пусть уйдут даже размышление, любовь, действие, но главное — оставить за собой полугрезящее восприятие мира звуков и легких касаний, главное — сохранить хотя бы *ощущение*. А это значит — спасти жизнь, ее первичное чувство, ее фундамент.

Характерный тип отношения человека к природе как к определенному порядку бытия был особенно отчетливо выдвинут в позднем европейском романтизме: не закрывать прекраснотушно глаза на факт фундаментального разрыва между природой и человеком, а трезво его осознать и гордостически противостоять унижающему и уничтожающему природному закону. И в этом видели высшее достоинство смертного человека. Вот как звучит ответ человека Природе у того же Альфреда де Виньи:

Храни свою красу, Природа, век от века.  
Повсюду вокруг нас, бесстрастная, живи.  
И на себе носи с презреньем человека,  
Пока не царь он над тобой — момент лови.  
Меня пленить бессильна ты в любом обличье.  
Пою страданий человеческих величье.  
К тебе ж не обращаю заветных слов любви.

(«Дом пастуха». Пер. Т. Соколовой)

Ответ, чрезвычайно близкий в русской поэзии Баратынскому. Стоическое мужество перед лицом несокрушимого природного рока пронизывает всю его зрелую лирику. Такое отношение — единственно приемлемая для гордости человека метафизическая его позиция.

Но и в ней прорываются пусть редкие, но по-настоящему бунтующие акценты. Вот замечательнейшее для всей русской философской поэзии



стихотворение Баратынского «Буря» (1824). Оно создано под непосредственным впечатлением от бурь в Финском заливе, что привели к знаменитому осеннему наводнению на Неве 1824 года, позднее запечатленному в пушкинском «Медном всаднике». «Буря» поражает глубиной *вопросительного* проникновения в суть враждебности человеку природных стихийных сил, попыткой обнажить какую-то единую причину зла, терзающего мир человека и природных существ.

Кто, возмутив природы чин,  
Горами влажными на землю гонит море?  
Не тот ли злобный дух, геенны властелин,  
Что по вселенной розлил горе,  
Что человека подчинил  
Желаньям, немощи, страстям и разрушенью  
И на творенье ополчил  
Все силы, данные творенью?

И недаром именно в этой вещи, где вдруг ярче мелькнул свет понимания, поэт изменяет своему безнадежному, унылому стоицизму («Меж тем от медленной отрады бытия, / В покое рабелепном я / Ждать не хочу своей кончины»), ему представился новый выход: борьба с этой разрушительной силой. И пусть в жизни поэта это мог быть только миг, но, запечатленный в вечный поэтический кристалл, он облекся самостоятельным бытием, достоинством этапа в постижении истины, открытого всем для сопереживания и овладения, а значит, может стать для других не просто миготом, а жизненно-философской позицией.

Давайте и мы попробуем поставить вопрос, может быть, он окажется плодотворным: а Пушкин, вдохновленный одним природным явлением, что и Баратынский, — правда, почти с десятилетней дистанцией — и, несомненно, знакомый с «Бурей», — прошел ли он мимо философских сторон темы человека и природы в своем «Медном всаднике»? И если нет, то попробуем взглянуть на эту столь знаменитую и тщательно изученную вещь Пушкина с этой стороны.

«Медный всадник» справедливо трактуется как изображение конфликта между державной властью, волей государства и внутренними правами каждой отдельной личности, которые эта власть не всегда может учитывать, ибо у нее другой масштаб, другие задачи. Люди здесь часто служат материалом для построения каких-то исторических, державных, сверхличных комбинаций. Петербург задумывался Петром не для счастья каждой личности, а для исполнения некоей исторической миссии, великих планов, должных принести расширение границ России, усиление ее влияния, славу отечеству.

Петербург воздвигся, в нем — свое чудо, красота, величие, усиленные контрастом с гнилотной, топкой, не преодоленной дерзанием и трудом природно-почвенной основой; у него уже нажитая за сто лет история,

особый уклад городской жизни, своя поэзия окружающей природы, Невы, зимних морозов, белых ночей — и его любит поэт. Пушкин не только не осуждает создание здесь города, но откровенно любит его, находит особенно торжественные слова, чтобы воспеть эту «полнощных стран красу и диво». Историческое дело Петра, выраженное в данном случае в строительстве северной столицы, не подвергается сомнению поэта.

А Евгений? Пушкин сознательно изображает самую простую, в чем-то даже убогую душу одного из бесчисленных «малых сих»: ничем-то он не блещет — ни родовитостью, ни богатством, ни гордыми поползновениями, ни умом. Его мечты — самые смиренные: честно трудиться, соединиться с любимой девушкой, вырастить детей и оставить после себя внуков. Но эти элементарнейшие сердечные требования, заявки на любовь и счастье, на жизнь и ее по меньшей мере нормальный человеческий цикл неприкосновенно-святы как основа самой жизни и по-своему равновелики для Пушкина правам повелевать людьми, лепить судьбы истории, которыми облечен Петр. Таким образом, перед нами ситуация истинной трагедии, когда на каждой стороне своя правда и свои права, приходящие в неразрешимое столкновение. Но конфликт здесь не прям, трагическое положение — сложнее, опосредованнее, это вам не русский «Сид», Евгений никак прямо не связан с Петром, более того — их даже отделяет во времени целый век. Вызов Евгения «истукану», «строителю чудотворному» происходит в состоянии умственного помутнения героя. *Кто* прямо губит Парашу, живую душу, центральное условие *sine qua non* всего существования Евгения, и *чего* не смог буквально вынести его бедный ум?

Центр поэмы — картины стихийного бедствия, моментальной бессмысленной гибели тысячи людей. Наводнение изображено Пушкиным как злой, безжалостный, кровавый приступ стихий на город, как настоящее военное нападение, «наглое буйство». Водная стихия «гневна, бурлива», ревет, стервенеет, как в ярости атаки, лезет как «свирепая шайка» злодеев в окна, в двери, все и всех раскидывает, рушит добро, сеет трупы, вырывает давно усопших с кладбищ и несет их гробы по улицам. И хотя поэт всячески олицетворяет наводнение и его эффекты, это все же — разбушевавшаяся *слепая* стихия, в ней нет ни лица, ни души. На ней свое запекшееся от горя сердце не сорвешь. И обезумевший Евгений смещает предмет своей мести на властителя, построившего тут, в таком гибельном месте, город. Но ведь и не будь этого города, а приведишься родиться Евгению и его Параше в теле «убогого чухонца» и чухонки, прежде населявших эти берега, их еще раньше могли поглотить алчные пасти расхоронившихся стихий. В «Медном всаднике», безусловно, есть и конфликт, мало замеченный исследователями: человека и слепых, погубляющих его природных сил, тот, что заставляет еще не потерявшего рассудок Евгения в страшный кризисный момент, в миг потрясения всего его столь простого и ясного душевного состава, исторгнуть из себя страшное сомнение, достойное романтического сознания, бьющегося в сетях проклятых вопросов:

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

Здесь вырастают контуры метафизического конфликта с противником, перед которым сами цари признают свое бессилие:

...«С Божией стихией  
Царям не совладать»...

Вызов, брошенный «кумиру», «железному истукану», — это жалкий выход загнанного горя, изувеченного рассудка, потрясенного существа. В облике Евгения в эту минуту впервые появляются какие-то надрывные, истерические, даже несколько демонические черты, «черная сила» извращенно направленного страдания движет им.

...Он мрачен стал  
Пред горделивым истуканом  
И, зубы стиснув, пальцы сжав,  
Как обуянный силой черной,  
«Добро, строитель чудотворный! —  
Шепнул он, злобно задрожав, —  
Ужо тебе!..»

И тут же испугался, почувствовал всем своим забитым, униженным нутром, что зарвался, что ждет его кара, и побежал, преследуемый собственным бредом. И проходя потом мимо памятника Петру, каждый раз прижимал руку к сердцу, «Как бы его смиряя муку, / Картуз изношенный сымал, / Смущенных глаз не подымал» — эти пронзительные жесты, точно найденные Пушкиным, вызывают наше сочувствие к герою и его бедному рассудку.

Высшая инстанция понимания звучит голосом самого Пушкина в одной из строф «Медного всадника»; в ней не только исторический, но и метафизический оптимизм поэта, верящего в возможность победы над разрушительным, стихийным началом природы, в гармонизацию натурально-онтологического конфликта человека и природного закона:

Красуйся, град Петров, и стой  
Неколебимо, как Россия,  
Да умирится же с тобой  
И побежденная стихия...

## Ночь, хаос и «последний катаклизм»

Природа, в которую Тютчев всю жизнь вникал, явила ему целый язык уподоблений, богатую образную клавиатуру для философского самовыражения, освещения и строя мира, и душевной глубины человека. Природа каждый год празднует свою весну, свой расцвет, и лето, свой зенит, проходит и осеннее увядание, и зимнюю мертвенную спячку; эти природные смены давно стали символическим экраном жизни человека. Не только времена года, но и часы суток: утро, полдень, вечер, ночь олицетворяли в поэзии различные человеческие настроения и этапы его существования. Природа у Тютчева всегда, казалось бы, художественно конкретна, это чаще всего средиземноморский или среднерусский, северный пейзаж, но он, как правило, лишен всякой чисто-живописной, созерцательной описательности. В строго избранном круге существ и явлений природы каждое из них у поэта — некий символический иероглиф его философско-поэтического словаря. Их не так уж и много, но в них сгущена огромная энергия смысла и образной выразительности. Вот некоторые из них: *поток, ключ, месяц, гога, ветер, вихрь, гроза, море, небо, сумрак, север, юг, день и ночь*. Есть и уникальные, раз-два запечатлевшие мысль символические образы: *лебедь, конь морской, фонтан, проблеск, арфа*. Эти словообразы — персонажи глубинных поэтических медитаций Тютчева; их связи, соотношения, переключки образуют неповторимый синтаксис его видения мира. Центральная смысловая пара этого видения: *день — ночь*.

Тютчев — блистательный певец дневного лика природы. В его поэзии день представлен в живой смене своих стадий — от утренней, ликующей свежести («Утро в горах», 1829), распаренной дремы летнего полдня («Полдень», 1829) до вечера, медленно и торжественно входящего в великую мистерию ночи. День у поэта — образ и символ жизни:

День — сей блистательный покров —  
День, земнородных оживленье,  
Души болящей исцеленье,  
Друг человеков и богов!

(«День и ночь», 1839)

Но эта жизнь, дневная жизнь, ощущается как небольшой и непрочный островок в океане ночи и хаоса, как тонкий «златотканый покров», наброшенный над «бездной безымянной». Дневной образ природы нередко приобретает у поэта черты некой блистательной, шумной постановки, чьи роскошные декорации рассыпаются в прах, лишь взойдут звезды и притихший, опустевший мир осветит луна. Уже поздним вечером как бы начинается освобождение от сияющей иллюзии, в природе будто сказывается усталость от целого дня лицедейства — и вот-вот начнется ее настоящая ночная жизнь:



Уж звезды светлые взошли  
И тяготеющий над нами  
Небесный свод приподняли  
Своими влажными главами  
<...>

И сладкий трепет, как струя,  
По жилам пробежал природы,  
Как бы горячих ног ея  
Коснулись ключевые воды.

(«Летний вечер», 1829)

Явственно обнажились две бездны бытия: выси и глуби, *звезды* и *ключ*; последний у Тютчева всегда — представитель глуби земли, ее вестник, пробивающийся наружу. Но хотя в отличие от сокровенности глуби, *нижней бездны*, высь, *верхняя бездна*, на первый взгляд явлена в обозримой, самоосвещающейся панораме звездного неба, откровение тайн космоса дано не каждому. Их созерцателем и ясновидцем выступает поэт. Глубинная поэтическая медитация возможна лишь когда снимаются краски, заботы, общее оглушение дня, отключается дневное сознание — и поэт погружается в состояние особого покоя, «бездействие глубокое», «всезрящий сон». «Всезрящий сон» — поразительное определение; прозвучало оно в одном из ранних стихотворений Тютчева «Лебедь» (1839). Такой «сон» *гносеологически* значительно ценнее, чем бодрствование: в нем чуть слышится скрытая жизнь мира, прорывается кора вещества, открывается люк в недра бытия, а в самом человеке — в его подсознание, ночную сторону души.

Мотив особого «сна» наяву, сонного видения, несущего сокровенное знание, вещего сомнамбулизма неоднократно отмечался в поэзии Лермонтова (достаточно вспомнить «Ночь I» и «Ночь II» или знаменитый «Сон»: «В полдневный жар в долине Дагестана...»). В бесчисленных *снах* поэзии Пушкина — истинная жизнь души, идущая по своим законам «тайной свободы», тут возможны глубокие, интуитивные проникновения в суть событий и характеров, которые подчас не даст самое внимательное *дневное* (наяву) наблюдение и самый острый ум. Такое откровение таит в себе и уже буквально сон, «сон Татьяны» в стихотворном романе, особенно избоблюющем словоупотреблением душевных «снов» разного рода. Пушкинский «сон задумчивой души», безусловно, имеет некоторые общие черты со «всезрящим сном» Тютчева, но у последнего он значительно менее психологичен и направлен более на метафизические тайны мира вообще.

Время поэта, вещуна космических и глубинно человеческих тайн, — ночь. В единственном у Тютчева стихотворении о поэте он уподоблен месяцу: днем он бледен, не виден, не *интересен* (как поэт среди суетной светской толпы), а ночью, взойдя на темный звездный небосклон, оборачивается «светозарным богом». Вокруг уснувший мир живых, торжествует всеобщее беспмятство, и лишь Поэт, визионер, медитатор, чувствует этот

тайный Час, ночную мистерию космоса, великую Полночь, чернотезный зенит бытия, чувствует и ищет передать словами:

Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья,  
И в оный час явлений и чудес  
Живая колесница мирозданья  
Открыто катится в святилище небес.

(«Видение», 1829)

Поражает ночное поэтическое видение Тютчева: земля охватывается единым взглядом с какой-то далекой точки, буквально из космоса, как будто сам поэт вознесся в своей медитации туда, к звездам.

Как океан объемлет шар земной,  
Земная жизнь кругом объята снами;  
Настанет ночь — и звучными волнами  
Стихия бьет о берег свой.

(«Как океан объемлет шар земной...», 1830)

Блок назвал Тютчева «самой “ночной” душой русской поэзии»<sup>6</sup>. Что касается европейской литературы Нового времени, то в ней особенно знамениты два случая поэтической поглощенности *ночной* темой: это большая философская поэма английского поэта Эдварда Юнга «Ночные думы» (1742), переведенная на русский язык в конце XVIII века и оказавшая значительное влияние на Державина, и «Гимны к ночи» (1799) Новалиса. Интересно, что обе вещи были вызваны к жизни сходным печальным событием: Юнг утратил горячо любимых жену и падчериц, а Новалис — невесту. Рождение ночной темы, таким образом, говоря словами Пушкина, «стоит у двери гробовой»; это отметило общей родовой печатью и все ее последующее развитие. Отсюда — общие лирические ноты тоски по умершим, обращенность к самым предельным вопросам о смерти и бессмертии, душе и абсолюте, времени и вечности. Скорбная поэзия Юнговых «ночей», полная проникновенных жалоб на смертную участь человека, на бренность мира, оказалась предвестницей более поздних настроений «мировой скорби». В своем чувстве ночи английский поэт одновременно психологичен и метафизически дидактичен (в духе времени): безмолвные ночные часы дают ему возможность целиком предаться и своим душевным переживаниям, и философическим размышлениям. Гимны Новалиса к «священной, невыразимой, таинственной ночи» пронизаны ностальгией по истинному «дому», «вечной Ночи», где в мистическом экстазе сливаются в Едином жизнь и смерть, любовь и вечность. Разработка темы ночи носит у Новалиса характер более мистический, у Юнга — более психологический.

В русскую поэзию через Ломоносова вошел более объективный, философски-созерцательный, торжественный взгляд, частично удержанный и Тютчевым:

Открылась бездна, звезд полна,  
Звездам числа нет, бездне дна.

У Пушкина мотивы ночи тонкой смысловой нитью вплетаются в содержательное богатство его лирики. Их новизна не столько в лично психологической, лирической насыщенности, сколько в особой *моральной* муке и философской чуткости, пробуждающейся у русского поэта в эти часы. *Ночь* не просто открывает тайное пространство его внутренней жизни, но помещает ее перед судом совести («Воспоминание» с его знаменательным зачином «Когда для смертного умолкнет шумный день...», 1828), перед инстанцией истинного «я», ищущего высшего смысла («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», 1830). Психологизм «ночных» вещей Пушкина особого рода: *нравственно* оперенный, возносящий душу от обыденного к вечным вопросам бытия.

У Баратынского с его остротой бодрствующего, трезвого рассудка фактически нет ночных мотивов. Лермонтов же, особенно ранний, с его знаменитым «звездопоклонничеством» мог бы состязаться даже с Тютчевым в *ночной* ориентации своей поэзии: его большие ночные медитации проникнуты своеобразным метафизическим психологизмом.

Но только у Тютчева тема «ночи» приняла по преимуществу *онтологический* поворот, являясь одной из важнейших граней его поэтической натурфилософии. Оппозиция дня и ночи таит у него богатую градацию значений. Одно и первое из них: ночью вещему проникновению поэта явственно открывается нечто неизмеримо большее, чем жизнь самой земли, чем дневное кишение ее тварей, выступает таинственное бытие самого космоса, не замечаемая днем зависимость от него нашего земного существования.

Небесный свод, горящий славой звездной,  
Таинственно глядит из глубины, —  
И мы плывем, пылающею бездной  
Со всех сторон окружены.

(«Как океан объемлет шар земной...»)

Так ночь — и это уже следующая ступень значения — обнаруживает не только особый звездный космос мира, но и бездну стихий, хаоса, «пылающую бездну», грозящую слизнуть своими языками тонкую пленку жизни, растворить ее формы в своей пучине, рассеять в ничто.

*Ночной* ветер несет странные, разрывающие сердце звуки, они — вестники этого мира «древнего хаоса», «родимого» ночной душе поэта:

Как жадно мир души ночной  
Внимает повести любимой!  
Из смертной рвется он груди,  
Он с беспредельным жаждет слиться!..

О! бурь заснувших не буди —  
Под ними хаос шевелится!..  
(«О чем ты воешь, ветер ночной?..»,  
начало 1830-х гг.)

Хаос — некое первоначальное состояние материи, еще до космического ее устройства, он существует как подоснова, хтонический Отец космоса, и не перестает участвовать во вселенском порядке: все космические и природные тела, включая человека, подчинены *его* закону *падения*, постепенного разрушения и рассеяния. И хотя, говоря словами Тютчева, «творящие боги» (воплощение жидкительных природно-космических сил и потенциалов) постоянно созидают на их место новые формы, обновляют мир, хаос как бы непрерывно грозит вернуть его окончательно в свои бесформенные лоно. Таким образом *ночь*, сгущеннейший символический иероглиф философского видения Тютчева, являя и образ космической бездны, и образ хаоса, включает и идею уничтожения, смерти.

Если смерть есть ночь, если жизнь есть день —  
Ах, умаял он, пестрый день, меня!..  
(«Мотив Гейне», 1869)

*Ночь* и обнажает, и олицетворяет эту грозящую пропасть небытия.

Святая ночь на небосклон взошла,  
И день отрадней, день любезней  
Как золотой покров она свила,  
Покров, накинутый над бездной.

Но бездна темная, перед которой ставится человек лицом к лицу как «сирота бездомный», не только страшит, но и манит поэта: ее небытие — особого рода, оно грозит личности, «я», но и дарит возвращение к истокам, к до-личному бытию, к слиянности с первоначалами всего.

И чудится давно минувшим сном  
Ему теперь все светлое, живое...  
И в чуждом, неразгаданном, ночном  
Он узнает наследье родовое.

Своего союзника *ночь* находит в самом человеке, в родственной ей подсознательной глубине. Есть не только ночная сторона мира, но и ночная сторона души.

В душе своей, как в бездне, погружен,  
И нет извне опоры, ни предела...  
(«Святая ночь на небосклон взошла...», 1850)

У Тютчева прослеживается прямое образное соотношение: глубь души, подсознания как *ввернутое* ночное небо, а небо как *вывернутая*, выведенная наружу ночная, глубинная сторона души.

Есть целый мир в душе твоей  
Таинственно-волшебных дум;  
Их оглушит наружный шум,  
Дневные разгонят лучи...  
(«Silentium», 1830)

Недаром эти «чувства и мечты» «встают и заходят», по знаменитому сравнению, «безмолвно, как звезды в ночи». Разверзается бездна не только в высь и в глубь мира, но и в самом человеке.

Там есть порывы и желания, имеющие свой бытийственный корень в далеком прошлом не только самой человеческой истории, но и развития мира, выносившего человека: сначала ближе, где-то на грани с животным царством, затем растительным, минеральным и, наконец, в самом хаосе. Человек вырастает из всех стадий эволюции материи, и все они оставили свои полустертые, засыпанные новыми отложениями следы, не фиксируемые сознанием. «Неразгаданное», «ночное», «наследье родовое» и есть во многом эти следы, тянущиеся из начала начал. Ночные вчувствования в мир и себя активизируют эти слабые отпечатки, их свечения и смутные зовы. Человек — высочайшая ступень дифференциации стихий, элементов, начал космоса; но осуществляется она постепенно из более простого, нерасчлененного состояния, при этом каждый этап развития соединяет в себе и некое усилие перехода в иное качество, и тяготение ниспасть в старое, привычное. Как пример можно привести неуравновешенные, динамические состояния перехода из неорганической в органическую жизнь (нестойкие органические соединения); такие колебания существуют в материи, они залегает и в глубинах физиологии и психики человека, тоже существа переходного, промежуточного. Говоря иначе, всякий скачок в развитии — это и расставание, *разлука* со старым, и тяга к тому, что покидается; в ослабленном виде она сохраняется и к давно покинутому.

За десять лет до стихотворения Тютчева «Святая ночь на небосклон взшла...», где так сильно прозвучало сознание причастности человека к давно, казалось бы, оставленным, первичным лонам бытия, в поразительном по мысли стихотворении «Прости!» (1838) Бенедиктов разворачивает целую мировую *драму* того постоянного разрыва («разлуки») со старым уровнем, которая пронизывает все развитие мира:

Разлука... Где ее начало?  
В немом пространстве без конца  
Едва *да будет* прозвучало  
Из уст божественных Творца,

Мгновенно бездна закипела,  
Мгновенно творческий глагол  
Черту великого раздела  
В хаосе дремлющем провел.  
Сей глас расторгнул сочетанья,  
Стихии рознял, ополчил,  
И в самый первый миг созданья  
С землею небо разлучил,  
И мраку бездны довременной  
Велел от света отойти, —  
И всюду в первый день вселенной  
Промчалось грустное «прости».  
С тех пор доньше эти звуки  
Идут, летят из века в век,  
И брошенный в юдоль разлуки  
Повит страданьем человек.

Уже первое разделение, первая дифференциация, начавшая это развитие, оказывается прощанием с единством, первоклеточкой разлуки, далее все разрастающейся. Осознаваясь уже человеком, такие *расставания*, даже на неорганическом еще уровне, могут метафорически одаряться чисто человеческим чувством грусти, тоски, как в этой замечательной поэтической вещи. Бенедиктов верит в конечное умиротворение этой поистине космической «мировой скорби», в разрешение драмы, имеющей настоящее значение лишь для человека, осознающего смерть, страдание, разлуку с близкими: для него «святий глагол разлуки с миром» переходит в «глагол свиданья с божеством».

Самосознание же Тютчева (кстати, «Самосознание» как раз один из вариантов названия для стихотворения «Святая ночь на небосклон взшла...») осуществляется в трезвых вехах данного мира, раздвигаемых проникновением в суть его порядка существования; это самосознание — трагично: глубинно-истинное бытие для русского поэта — *роковое*, оно не просто в непрерывной пульсации, вечном борении, но в постоянной угрозе возвращения к до-бытию, в хаос. Оригинальность Тютчева как поэта-мыслителя и в том, что в вечной теме *человек и природа* он вышел к новому уровню: *человек и хаос*, или точнее человек вместе с природой и даже вместе со всем космосом перед лицом хаоса. «Но и сам Гёте, — писал Вл. Соловьев в статье «Поэзия Ф.И. Тютчева» (1895), пожалуй, первом философски-углубленном опыте анализа этой поэзии, «ее внутреннего смысла и значения», — не захватывал, быть может, так глубоко, как наш поэт, *темный корень* мирового бытия<sup>7</sup>, уходящий в стихию хаоса. Если на уровне человек — природа последняя как целое обладает явным преимуществом перед человеком: в ней торжествует жизнь Рода, хотя отдельная особь приносится ему в жертву, то перед лицом Хаоса, готовым поглотить не только жизнь вообще, Род вообще, но и разрушить

космический строй, человек в своей судьбе становится солидарным и с природой, и с космосом.

Прежде чем перейти к тому, как являлось русским поэтам финальное разрешение мировых судеб, иначе говоря, к теме «последнего катаклизма», рассмотрим одну из существенных философско-поэтических оппозиций тютчевской лирики: *юг* — *север*, поскольку она прямо примыкает как одна из вариаций к центральной паре: *день* — *ночь*. *Юг* у поэта — всегда светлый, весенний или летний, лазурный, блаженный; он самая прекрасная часть «покрова златотканого» дневного лика мира, сердцевина его роскошной иллюзии. *Север* же — серый, зимний, холодный, сумрачный, здесь царит какое-то «изнеможение» в душе природы, сияет «кроткая улыбка увяданья». Токи очарования, неотразимые призывы, несущиеся оттуда, из золотого царства полдня и неги, пронизывают душу поэзии Тютчева: «Туда, туда, на теплый Юг!», забыться в «краю волшебном», бежать от Севера как от Судьбы:

Сновиденьем безобразным  
Скрылся север роковой...

Его восприятие русской, северной природы не буквально-реалистично, за тем настроением, которое нагнетает поэт, рисуя *Север*, — свое, глубинно-философское переживание этого пейзажа.

Грустный вид и грустный час —  
Дальний путь торопит нас...  
Вот, как призрак гробовой,  
Месяц встал — и из тумана  
Осветил безлюдный край... —

начинает поэт описание путешествия в Петербург («На возвратном пути», 1859). А в воспоминании о покинутом Юге, чуть ниже:

Тот же месяц, но живой,  
Дышит в зеркале Лемана...

По ходу стихотворения *тенденция* философской эмоции, созидающей образ *родного ландшафта*, все более сгущается: включается, как всегда в описании Севера у Тютчева, мглистое, сумеречное освещение, «дымчатый навес огромной тучи снеговой» прихлопывает сверху «угрюмый лес, окутанный осенней мглой»; создается пространство пустоты, необъятности, однообразия, онемелости, прерываемое лишь «пятнами стоячих вод, покрытых первым льдом», и, наконец, звучит завершительное, *общее* определение особого *типа* пейзажа, *типа* жизни, протекающей под этими сумрачными небесами:

Ни звуков здесь, ни красок, ни движенья —  
Жизнь отошла — и, покорясь судьбе,

В каком-то забытии изнеможенья,  
Здесь человек лишь снится сам себе.

И в этом метафизическом пейзаже, где будто проскваживает насквозь тоскливый удел человеческий — как перед лицом смерти, когда разоблачается жизнь от своих мимолетных иллюзий, «с глаз завязка упадет» (Лермонтов) и с резко бледнеющих ланит «жар любовстрастия бежит» (Баратынский), — тут же не просто вдруг куда-то отходят картины других сияющих радостью жизни краев, но сама возможность их существования кажется уже неправдоподобной:

Как свет дневной, его тускнеют взоры,  
Не верит он, хоть видел их вчера,  
Что есть края, где радужные горы  
В лазурные глядятся озера...

В связи с *Севером* всегда возникает образ вечерних сумерек (или ночи, что реже), зимы и зимнего омертвения. В сером сумраке русского пейзажа ближе к *ночи*, здесь сквозь редкую нищую природную ткань («Лишь кой-где бледные березы, кустарник редкий, мох сухой») как бы зияют прорехи в *ночь*, явственнее просвечивает истинный лик, изнанка мира, его хаотическая, ночная подоснова. И переживание метафизической доли человека — оголеннее, тоска его острее, чем у жителя Юга, оглушенного веселым шумом жизни, ослепленного роскошью ярких форм, цветов и звуков. Северный сумрак источает такую щемящую душу чисто человеческую *душевность*, что перед ней уступают в силе южные чары, дневные соблазны.

О Север, Север-чародей,  
Иль я тобою околдован?  
Иль в самом деле я прикован  
К гранитной полосе твоей?  
(«Глядел я, стоя над Невой...», 1844)

«Русской женщине», душевная глубина которой соткана из кроткой убогости этой земли, напоена стихиями ее сумрака, посвящает Тютчев свой проникновенный поэтический реквием. Как погребальный гонг звучит в нем троекратно *вдали*:

Вдали от солнца и природы,  
Вдали от света и искусства,  
Вдали от жизни и любви  
Мелькнут твои молодые годы,  
Живые помертвуют чувства,  
Мечты развеются твои...



Каждый удар отмечает *лишенность* ее женской судьбы трех главных ценностей по язычески-пантеистической, дневной, земной шкале: природы, искусства, любви.

И жизнь твоя пройдет незрима,  
В краю безлюдном, безымянном,  
На незамеченной земле, —  
Как исчезает облак дыма  
На небе тусклом и туманном,  
В осенней беспредельной мгле...

(«Русской женщине», 1848 или 1849)

Вон он каков, *ее* край: *безлюдный* (нет отвлечения обществом), *безымянный* (ближе к до-космическому, *до-давания* имен состоянию мира), *незамеченный* (не вошедший в круг цивилизационной исторической запечатленности). А какое финальное сравнение! Взятое из области окружающих ее картин, наглухо замкнувшихся «осенней беспредельной мглой», оно бросает еще один объясняющий луч на ее судьбу. Естественно-человеческий удел русской женщины, в конечном итоге ведь равный всякому другому, в том числе и *полуденному*, — лишь откровеннее обнажен от всяких прикрас жизни и потому так пронзает сердце поэта. В этом стихотворении вновь господствует образ тумана, мглы, сумерек, а не ночи, ибо ночь — уже вовсе не для жизни, а для глубинной поэтической медитации, в том числе предвосхищения окончательной смерти, растворения мира в хаос.

«Грустно сиротеющая» осенняя земля Тютчева не только поэтически-сглаженно напоминает о нашем собственном конце, но и смотрит в этот апокалипсический предел. Оптимистический пантеизм остановился на видении вечного праздника обновляющегося бытия, в ликовании которого тонут вздохи вытесняемых поколений, но непобежденная смерть — закон не только для отдельного индивидуума, она же — но только в неизмеримо больших временных границах — не может не быть и законом для целого, состоящего из смертных частей, для жизни вообще. Эта дальняя перспектива последней катастрофы всегда чувствуется у Тютчева.

Когда пробьет последний час природы,  
Состав частей разрушится земных:  
Все зримое опять покроют воды,  
И Божий лик изобразится в них!

(«Последний катаклизм», 1830)

Такой конец света далек от христианских чаяний; тютчевский апокалипсис поражает своим безлюдьем: ни встающих из гробов, ни суда, ни радости свидания, ни преображения мира в «новое небо и новую землю». В судьбах большого природного мира люди, как муравьи, уже давно стер-

ты первыми валами вселенского катаклизма, распадается уже сам космический строй, его формы, стихии и начала растворяются в единую первичную субстанцию. Поражает лаконизм видения последних судеб космоса, рождающий впечатление какой-то великой простоты, умиротворенности, красоты всей картины.

Этим «Последний катаклизм» довольно резко выделяется на фоне тех чаще всего пространных и мрачных полотен гибели земли и мира, которые открыла в европейской поэзии XIX века байроновская «Тьма» (1816). Возник новый для философской поэзии поворот темы конца света, связывался он уже не с традиционно религиозными, а с некоторыми научными представлениями своего времени о неизбежном конце Солнечной системы, теми, что позднее, ко второй половине века, оформились как теория «тепловой смерти» вселенной.

Байрон решает эту тему в форме некоего видения, прорвавшегося сквозь толщу веков из будущего в пророческий сон поэта:

Я видел сон... не все в нем было сном.  
Погасло солнце светлое, и звезды  
Скитались без цели, без лучей,  
В пространстве вечном; льдистая земля  
Носилась слепо в воздухе безлунном...

В отличие от тютчевского «Последнего катаклизма» «Тьма» чрезвычайно психологически насыщена, здесь в центре — участь людей, их реакция на происходящее, их одичание и вымирание, а вместе с ними и гибель всего живого. Сила впечатления создается конкретностью картин, из анонимной массы всеобщего бедствия поэт выхватывает отдельные лица, сцены, случаи. Романтическая поэтика во многом определяет их выбор: так, возвышенной исключительностью поведения (столь обязательной для романтика!) здесь наделяется не отдельный человек, а пес:

...Пожирал скелет скелета...  
И даже псы хозяев раздирали.  
Один лишь пес остался трупу верен,  
Зверей, людей голодных отгонял  
<...>

С унылым долгим стоном  
И быстрым, грустным криком все лизал  
Он руку, безответную на ласку,  
И умер, наконец...

Буквально последняя земная смерть также эффектно мизансценирована поэтом: ее жертвами оказались два злейших врага, тут же сраженные «от ужаса взаимного» узнавания. И финальный аккорд — полное опустошение и власть космической тьмы:

Моря давно не ведали приливов...  
 Погибла их владычица луна;  
 Завяли ветры в воздухе немом...  
 Исчезли тучи... Тьме не нужно было  
 Их помощи... Она была повсюду.

(Пер. И.С. Тургенева)

В русской поэзии первой трети XIX века оригинальные разработки байроновской темы «тьмы» принадлежат Баратынскому и Лермонтову; в силу философской предельности самой темы эти опыты каждый раз выразительно обнажают особые акценты метафизической *заботы* каждого. «Апокалипсис» Лермонтова, как мы увидим далее, разворачивается в двух больших его медитациях «Ночь I» и «Ночь II» (1830). В «Последней смерти» (1827) Баратынского «последняя судьба всего живого» также является в состоянии ясновидящего, медиумического полусна («ни сон оно, ни бденье») и, как у Тютчева, в ночи («Во глубине полночной, темной»). Прозреваемое будущее расстилает свой свиток постепенно. Первое видение — невиданно расцвели все искусства, наука достигла чудесной власти над миром: тут и покорение стихий, и воздухоплавание (человек «Уж рассекал небесные равнины / По прихоти им вымышленных крил»), и управление погодой и урожаем («Оратаи по воле призывали / Ветра, дожди, жары и холода»), одним словом — окончательное благоустройство земли. «Вот разума великолепный пир!.. <...> / Вот до чего достигло просвещение!» — мыслит «прельщенный дивным веком» поэт и готовится к новым очарованиям в своем путешествии по грядущим векам. Но уже следующая встреча с будущим приводит его в недоумение, поражает странными изменениями в самом человеке: культурное развитие дошло до крайности, чрезмерная духовная утонченность сознания и чувств вытесняет низменные функции природного размножения в область отвратительного и неприемлемого, и человечество, естественно, начинает биологически хиреть и постепенно вымирать.

И умственной природе уступила  
 Телесная природа между них:  
 Их в эмпирей и в хаос уносила  
 Живая мысль на крыльях своих;  
 Но по земле с трудом они ступали,  
 И браки их бесплодны пребывали.

Заключительное видение уже нетрудно угадать:

Прошли века, и тут моим очам  
 Открылася ужасная картина:  
 Ходила смерть по суше, по водам,  
 Свершалася живущего судьбина.  
 Где люди? где? Скрывались в гробах!

Рушатся последние города, культурные, зависящие от человека животные (а на земле остались лишь такие в ходе предыдущей цивилизаторской работы) также исчезают, солнце встает над пустой землей, оставленной лишь дикой растительности.

Космического катаклизма у Баратынского нет, он провидит лишь конец человечества, а причины такой возможности находит внутри самого человека, точнее, в противоречиях между биологической и культурной его природами, между духом и телом. Вспомним: «Свой подвиг ты свершила прежде тела, безумная душа!» (Отношения *культуры* и *натуры* оказываются глубоко драматическими, выходят в самоубийственный антагонизм.) Этот разрыв тела и души Баратынский доводит до крайности, как бы ставит в своей «Последней смерти» мыслительный эксперимент, что же в этом случае выйдет. И получает четкий ответ: гибель, смерть всем. Однако вдумывание в произведенный здесь опыт, как сказали бы сейчас, моделирования будущего, может обнаружить не только трагическую ясность и глубину взгляда поэта, но и некое положительное предупреждение. Мы замечаем одну странную непоследовательность в характере того чудесного прогресса, которого добиваются люди будущего: они преобразуют и совершенствуют все и в себе, и вокруг себя — свою душу, фантазию, стихии, животную и растительную природу, но почему-то даже и не помышляют направить свое преобразовательное усилие на собственное тело, свой организм, его физические отправления, замкнутые по животнo-бессознательному, смертному типу, даже не берутся начать подвиг не только души, но и тела. Почему *тело* — такой пасынок, откуда заклятие, роковая замороженность, магический круг, обведенный вокруг: не приближаться, не трогать?! И может быть, если бы удалось этот круг прорвать, конец вовсе не был бы таким неизбежно фатальным.

Такие дерзновенно созидательные перспективы еще не раскрывались взору поэтов-мыслителей XIX века, только послереволюционный глубоко народный духовный подъем вынес их в творчество ряда писателей и поэтов XX века; общефилософская заслуга поэтов XIX столетия — в глубоко поставленных вопросах, обострении сознания вечных проблем, оригинальном их лирическом переживании.

## «Мужайтесь, боритесь, о храбрые други!» (Ответ Року)

Тютчевские «Бессонница» (1829) и «Два голоса» (1850) — две философско-лирические вершины, куда достигало умственное, сердечное прозрение поэта, ищущее определить в первом — самый общий бытийственный статус человека и во втором — ответ сознательного, волевого существа на роковые границы своего удела.

В «Бессоннице» мы сталкиваемся с гениально-художественной концентрацией вечных вопросов. Полное и трезвое осознание пределов своей судьбы приходит, как всегда у Тютчева, *ночному* и *бессонному* челове-



ку. Вырвавшийся за порог дневного восприятия слух ловит голос самого космоса, весть его обреченности закону времени и Рока.

Кто без тоски внимал из нас,  
Среди всемирного молчанья,  
Глухие времени стенанья,  
Пророчески-прощальный глас?

На грандиозном фоне общих космических судеб следует ясная трагическая медитация над участью человека; в своей борьбе с «неотразимым Роком» человек покинут на самого себя, и конец его, как в сомнамбулическом видении, зримо предстает поэту:

И наша жизнь стоит пред нами,  
Как призрак, на краю земли,  
И с нашим веком и друзьями  
Бледнеет в сумрачной дали...

Полотно человеческого бытия разворачивается неумолимо: идет волна нового поколения, уносящая старое, но недолго это торжество, на дальнем горизонте уже растет новый вал, готовящий ей тот же конец. У Тютчева здесь нет ни надежды на спасение, ни счетов к какой бы то ни было метафизической инстанции, ответственной за такой порядок вещей. Ей нет места в его натурфилософских стихах: взывать о пощаде можно лишь к Творцу, а не к темному, несгибаемому Року, символу бытийственного закона.

Лишь изредка, обряд печальный  
Свершая в полуночный час,  
Металла голос погребальный  
Порой оплакивает нас!

Речь самого поэта уподобляется этому погребальному гласу, звучит вещее Слово, произносимое на Тризне по участи человеческой. В нем нет ни тени истерики, это — высокий поэтический плач, исполненный торжественного достоинства.

Сравним с «Бессонницей» Тютчева пушкинские «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы». Тоже ночь и тоже бессонница («Мне не спится, нет огня; / Всюду мрак и сон докучный»), та же остановка внимания на неуклонно отсчитываемом времени (у Тютчева «Часов однообразный бой», у Пушкина «Ход часов лишь однозвучный»), та же обращенность к вечным вопросам, но тут же выступает и значительное различие двух поэтов. Прежде всего у Пушкина действительно господствуют буквально вопросы; стихи пронизаны беспокойством, по ним проходят волны мяущегося «я», они как бы вздыблены сплошными и мучительными вопроша-

ниями. Пушкин не берет на себя ответственность изрекать метафизические истины, он лишь страстно домогается понимания, ищет смысла.

Я понять тебя хочу,  
Смысла я в тебе ищу...

У Тютчева же, во-первых, интонация — абсолютно безлична, ни одного «я», во-вторых, вещается некая пронизываемая ночным сознанием поэта последняя истина бытия человека. Стихи, полные выразительной языковой пластики, застыли неподвижно в торжественной риторике. Здесь, в отличие от пушкинской вещи, преобладает восклицательный знак:

Часов однообразный бой!  
Томительная ночи повесть!  
Язык для всех равно чужой  
И внятный каждому, как совесть!

Сама разница в названии — характерна: у Тютчева — «Бессонница» как общая идея, у Пушкина — заглавие более описательное, *косвенное*, тут стихи почти «на случай» (пусть особо углубленный), предполагающие субъективность переживания; у Пушкина и больший такт, мировоззренческая *вежливость* (никакой всеобщности и тем более всеобщезначительности).

Известны слова Блока по поводу стихотворения «Два голоса»: «В стихотворении Тютчева — эллинское, дохристово чувство Рока, трагическое» (Дневник, 3 декабря 1911 года)<sup>8</sup>. Эти слова еще с большим, пожалуй, правом могут быть отнесены к «Бессоннице». В «Двух голосах» «эллинское» — в самих персонажах размышления, в тех двух инстанциях сравнения, которые здесь представлены: смертный человек и бессмертные олимпийские боги. Но сама ситуация: человек перед лицом своей метафизической судьбы развернута так, как это присуще свободному, внемифологическому самоопределению человека, которое и отличает постановку вечных вопросов в мировой литературе. Единственное, что оба голоса утверждают совершенно одинаково, — это как раз закрытость для человека того, что претендуют открывать религиозные истины: тайн мирового устройства и посмертной человеческой судьбы.

**Первый голос:** Над вами светила молчат в вышине,  
Под вами могилы — молчат и оне.  
**Второй:** Над вами безмолвные, звездные круги,  
Под вами немые, глухие гроба.

Интересно, что второй, более «оптимистический» в своих побуждениях и выводах голос, пожалуй, даже усугубляет (лексико-стилистическими средствами высказывания) это нераспечатываемое молчание небес

и могил. Находить себе достойную позицию и надо в такой крайней онтологической ситуации. Оба голоса в первых же словах предлагают почти одно:

Мужайтесь, о други, боритесь прилежно,  
Хоть бой и не равен, борьба безнадежна!

и

Мужайтесь, боритесь, о храбрые други,  
Как бой ни жесток, ни упорна борьба!

Но второй голос не говорит слова «безнадежна», он как бы развивает мысли первого и делает из них тот высший героический выбор, на который способен человек, не выходящий за заданные Роком пределы, не дерзающий, чтобы их вовсе опрокинуть. Первый голос выдвигает особое достоинство «смертных сердец», драгоценное качество активности, способности к «труду и тревоге»: «пусть в горнем Олимпе блаженствуют боги», их бессмертие — *даровое*, приданное их природе, в этом их заслуги нет, и, пожалуй, смертного человека и не прельстит такое. (Ведь буквально в олимпийцев Тютчев не верит — как верил в них архаичный грек, — они для него определенный уровень космических существ, который может быть помыслим, определенная идея и тип бессмертия.)

Пускай олимпийцы завистливым оком  
Глядят на борьбу непреклонных сердец.  
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком,  
Тот вырвал из рук их победный венец.

Олимпийцы, казалось бы, неизмеримо онтологически превосходят смертных, откуда же их «завистливое око», жгучий интерес к волнениям земным? Несмиряющийся смертный человек, трудом и борьбой превозмогающий себя, становится на лестнице космической иерархии выше олимпийских богов с их готовым бессмертным блаженством. Так Тютчев достигает высшей *героической* ступени стоического противостояния Судьбе. Это уже не «amor fati», не «любовь к Року», не покорная отдача себя его волнам, а несмиренность и противостояние до пока возможного предела.

В своем ответе Року, пожалуй, ближе всего к Тютчеву Баратынский. «Вострепещу ль перед судьбою?» — вопрошал он в раннем стихотворении «Финляндия» (1820). Через всю свою поэтическую жизнь, всматриваясь в человеческий удел, переживая его трагедию, он пронес одну позицию — человеческого достоинства. «Не вечный для времен, я вечен для себя». Как философ-моралист, он учит себя и других поведению перед лицом неизбежного:

Меня тягчит печалей груз;  
Но не упал я перед роком,

Нашел отраду в песнях муз  
И в равнодушии высоком...

Созидание нетленных художественных творений, культурное бессмертие — одна из утешительных и *вечных* составляющих мировоззрения Баратынского. Вообще в его поэзии, особенно ранней, звучат многократно опробованные философские отношения к вечным проблемам. Мы встретим и уже выше упоминавшееся, шутивно-эстетическое обыгрывание конца, когда друзья приглашаются к брегам Аида, в избранный хоровод почивших любимцев Муз, «веселых, добрых мертвецов»:

Мы встретим вас у врат Айдеса  
Знакомой дружеской толпой;  
Наполним радостные чаши,  
Хвала свиданью возгремит,  
И огласит приветы наши  
Весь необъемлемый Аид!

(«Элизийские поля», 1820 или 1821)

А в стихотворении «Родина» (1821) звучит мотив, введенный в русскую поэзию «Обуховкой» Капниста, переводчика Горация: возвращение, говоря словами Баратынского, к «полям... отцов, дубравам мирным» для размеренного деревенского труда и спокойной кончины. За четырнадцать лет до пушкинского «Вновь я посетил...» Баратынский смиряет свою тоску, утишает сердечный ропот такими предвосхищениями:

У берега насажу лесок уединенный,  
И липу свежую, и тополь осребренный;  
В тени их отдохнет мой правнук молодой;  
Там дружба некогда сокроет пепел мой  
И вместо мрамора положит на гробницу  
И мирный заступ мой, и мирную цевницу.

Часты у поэта и расхоже элегические удостоверения ничтожества человека, тщетности его попыток противиться своему жалкому уделу:

Живи живой, спокойно тлей мертвец!  
Всесильного ничтожное создание,  
О человек! уверься наконец,  
Не для тебя ни мудрость, ни всезнанье!

(«Череп», 1824)

Все равно, как справляться с Судьбой, каждый выбирает, что ближе его натуре, «и кто нам лучший дал совет, иль Эпикур, иль Эпиктет»: наслаждаться ли прекрасным мигом жизни («Познай же цену срочных дней, /

Лови пролетное мгновенье») или уйти в стоическое бесстрашие, равнодушные к мирским страстям, в «безнадежность и покой». Последнее кажется поэту мудрее, присущее зрелому возрасту человеческому.

Но все же не такие линейные, расхожие истины — средоточие философско-поэтической индивидуальности Баратынского: это средоточие там, где туго стягивается узел мучительного противоречия между железным законом, царящим в мире, которому покорно все, от «речных вод» до «небесных светил», и внутренним неистребимым протестом, живущим в душе человека. Почему он никак не может согласить «свои желанья со жребием своим», счастливо смириться с природным порядком бытия? Неужели от одного дурного своеволия, умственной извращенности «мыслящего тростника»? Нет, не может быть — отвечает поэт:

Безумец! не она ль, не вышня ли воля  
Дарует страсти нам? И не ее ли глас  
В их гласе слышим мы?..  
(«К чему невольнику мечтания свободы?..», 1833)

Пусть это только вопрос, но он опять как раз из тех вопросов, которые поднимают важнейшие пласты понимания. Это неприятие природного течения вещей, эти «неисполнимые желания» и порывы рождены в человеке, т. е. в самой же природе, пришедшей к сознанию. Их нельзя потому сбрасывать со счетов как прихоть и бред. Так на сомнении и вопросе останавливается Баратынский:

...О, тягостна для нас  
Жизнь, в сердце бьющая могучею волною  
И в грани узкие втесненная судьбою.

Само это двустипшие «втеснило» в себя, в корсет безупречной формы, глухую несмирительность души, залог возможного действия.

И бывают такие мгновения, когда создаваемый искусством идеал гармонии, завершенности, вечного пребывания существ и явлений (достигаемый пока лишь в идеальном пространстве художественного творения) поэту хочется раздвинуть в реальный мир, преобразить его, а не просто частично компенсировать его глениое несовершенство в культуре.

И поэтического мира  
Огромный очерк я узрел,  
И жизни даровать, о лира!  
Твое согласие захотел.  
(«В дни безграничных увлечений...», 1831)

В одном из ранних стихотворений Баратынского является сама Истина, предлагая мудрость надеяния и бесстрастия, единственно дающую

«душе покой», но поэт отвергает ее для жизни: быть может, лишь в самый последний, смертный час готов он внять ее умиротворяющему хладу:

Светильник твой — светильник погребальный  
Всех радостей земных!  
Твой мир, увы! могилы мир печальный  
И страшен для живых.  
(«Истина», 1823)

Не покой, не квиетизм — высшее назначение человека, а творческое, преобразующее начало, лежащее в самых истоках его бытия.

Нам, из ничтожества вызванным творчества словом тревожным,  
Жизнь для волненья дана: жизнь и волненье — одно.  
(«Мудрецу», 1840)

Сквозь элегически-насыщенную, мрачно-сумеречную атмосферу поэзии Баратынского пробиваются лучи веры в «несрочную весну», край возрождения и встречи. В стихотворении «Отрывок» (1830), в первой публикации озаглавленном «Сцена из поэмы “Вера и неверие”», звучат два голоса: *он* и *она*. *Она* выражает нерассуждающую душевную убежденность в «бытии за могилой», без которой для нее земная жизнь невысказана: «Ах! как любить без этой веры». *Его* речь интересна тем, что разум, который обычно в поэзии Баратынского своей трезвой рефлексией *сведает* все иллюзорные надежды сердца, здесь, напротив, идет им навстречу, пытается их подкрепить:

Так, есть другое бытие!  
Ужели некогда погубит  
Во мне он то, что мыслит, любит,  
Чем он создание довершил,  
В чем, с горделивым наслаждением,  
Мир повторил он отраженьем  
И сам себя изобразил?  
Ужели творческая сила  
Лукавым светом бытия  
Мне ужас гроба озарила,  
И только?.. Нет, не верю я.

Эти рассуждения кажутся ее «смирительной», терпеливо ждущей конца душе «мятежными», вызывают болезненно-грустный «сердечный трепет». Ибо в них есть то свободное отношение к «творческой силе» бытия, смелое философское вопрошание смысла явления в мир мыслящего и чувствующего существа, существа, завершающего собой творение, что не может не предполагать его особого, вечного значения.

Чтобы глубже понять подобные философско-лирические акценты, изредка пробывавшиеся в поэзии Баратынского, но с резкой, волевой силой прозвучавшие у Лермонтова, вспомним основное философское произведение выдающегося русского просветителя А.Н. Радищева, носящее замечательное название «О человеке, о его смертности и бессмертии» (1792). Для Радищева человек — верхняя ступень постепенного совершенствования природных существ. В нем все стихии, возможности и способности природы сошлись вместе, чтобы создать ее венец. Философ высказывает блестящие догадки эволюционного характера. Человек отличается от всех прочих природных тварей прежде всего тем, что сам себя создает, начиная с первого акта своей самодетельности — принятия вертикального положения. «...Первый учитель в изобретениях был недостаток <...> рожденный слабее, немощнее, тленнее, словом, хуже всех других тварей, вследствие способности совершенствования человек возвышается выше всех существ на земли и явен становится ее властитель»<sup>9</sup>.

Глубоко прочувствовав в своей мысли восходящий характер природной эволюции от низших ко все более высоким формам, от несовершенного ко все более сложному и совершенному, русский мыслитель исторгает из себя риторический вопрос, которому никогда не даст иссякнуть человеческое сердце: неужели это всё и на человеке развитие прекращается? «Но неужели человек есть конец творению? Ужели сия удивления достойная постепенность, дошед до него, прерывается, останавливается, ничтожествует? Невозможно! <...> Все силы стремятся выше, да в человеке соединены будут: ужели силы, в нем усовершенствованные, ни к чему не послужат? Ужели наилучшая организация определена разрушиться, не оставляя по себе ни малейшего следа?» (с. 518, 521). И такие уникальные, высшие свойства человека, обретенные им, как ум, духовность, сердечность, большей частью поглощаются низменной борьбой с нуждой, за материальные условия жизни, не достигают ни настоящего развития, ни своего полного истинного применения, поскольку сам их носитель исчезает, уступая место таким же, как он, людям, в которых едва только успевают — за краткий срок жизни — взойти драгоценные духовные силы. А ведь именно эти силы и способности определяют человека как особое существо в мире. Немецкий просветитель XVIII века Гердер в своем сочинении «Идеи к философии истории человечества» (1784–1791), сильно повлиявшем на строй мысли Радищева, писал: «Странно поражает нас, что из обитателей Земли человек — далее всего от достижения цели своего предназначения»<sup>10</sup>. Объективная неизбежность дальнейшего развития самого человека для обретения им высшей, «богоподобной гуманности» вытекает для Гердера и для Радищева из того импульса к совершенствованию, который пронизывает становление мира жизненных форм, а субъективная необходимость диктуется тем переживанием смертного человека, что за время своего существования он только починает свои духовные возможности, которым впереди мог еще расстилаться бесконечный путь. Внутренние, душевно-духовные силы человека как будто требуют для себя иного, по

слову Гердера, «органического строя». Преображенная новая природа, считают и русский, и немецкий философы, не может не ждать человека, в ней-то наконец и распустится медленно созреваемый «бутоном человечности» (Гердер). В их размышлениях мы встретим и активное неприятие промежуточной, противоречивой, бесконечно двоящейся между данным и должным нынешней природы человека, и призыв к тому, что «человек сам должен обрести необходимую ступень света и уверенности, положив на это свой труд...»<sup>11</sup>.

Радищев более всего углубляется именно в субъективные переживания, доводы сердца. Основной импульс его мысли — эмоциональный, душевный: невозможность принять смерть, окончательное уничтожение мыслящего, чувствующего, уникального существа в бездне небытия. Он рисует впечатляющие картины смятения чувств умирающего. То, что должно совершиться с ним, ощущается как нечто отвратительное. Вот-вот наступит противоестественное развоплощение единого целого человеческой личности, отрыв от дорогого ей мира жизни и любимых существ. И в этом глубоко естественный и даже нравственный смысл того ужасного трепета, который его объемлет: «Представим себе теперь человека, удостоверенного, что состав его разрушиться должен, что он должен умереть. Прилепленный к бытию своему накрепчайшими узами, разрушение кажется ему всегда ужасным. Колеблется, мятется, стонет, когда, приблизившись к отверстию гроба, он зрит свое разрушение. Ты есть!.. Час бьет, нить дней твоих прервется, ты будешь мертв, бездыханен, бесчувствен, ты будешь ничто! — Ужасное превращение! чувства содрогаются, колеблется разум!» (с. 468–469).

Неприятие смерти острее всего переживается в отношении людей близких и любимых — тут прямой опыт откровения другого как личности неповторимой и незаменимой. «В необходимости лишиться, может быть, навсегда надежды видеться с вами, я уловить хочу пускай не ясность и не очевидность, но хотя правдоподобие или же токмо единую возможность, что некогда, и где — не ведаю, облобызаю паки друзей моих и скажу им (каким языком — теперь не понимаю): люблю вас по-прежнему!» (с. 428).

Свой трактат Радищев строит как спор тех, кто утверждает полное и окончательное разрушение человека после смерти, неизбежность природных законов, и тех, кто верит в возможность бессмертия. Причем, развернув самые убедительные доказательства в пользу первых (занимающие две первые книги), он оставляет за собой право принять другую сторону. «А я, лишенный вас, о друзья мои, последую мнению, утешение вливающему в душу скорбящую» (с. 470). Сердечные, нравственные требования становятся основным внутренним аргументом. Как ни основательны доводы, развеивающие «пустую мечту, что ты есть удел божества» (с. 498), но душа, нравственное чувство и глубокая убежденность в безграничности возможностей человека не могут их принять. И блистательно завершив изложение этих доводов, Радищев раздражается страстной филиппикой против тех, чьим голосом он только что вешал: «...Тиран лютейший, варвар



неистовый, хладнокровный человеконенавидец, изыскательнее паче всех мучителей на терзание! <...> Жестокосердый! ты лишаешь даже надежды претертую злосчастьем душу, и луч сей единственный, освещавший ее во тьме печалей, ты погашаешь» (с. 498–499).

Интересно, что, повторяя в третьей книге своего произведения метафизические доказательства бессмертия души, целиком почерпнутые у М. Мендельсона, немецкого философа XVIII века, автора трактата «Федон, или О бессмертии души» (1764), Радищев понимает их достаточную умозрительность. Но когда он начинает опираться на внутреннее убеждение, а особенно разворачивает свое видение восходящего развития разума и творческой силы человека, тут рождаются самые вдохновенные его странички. Оригинальность Радищева в постановке, казалось бы, традиционного вопроса о бессмертии души в том, что он видит возможную будущую, посмертную, бессмертную жизнь человека как новую совершенную форму бытия, в новых материальных формах и законах, деятельно творимых самим человеком. Человека ждет бесконечная творческая, созидательная жизнь, а вовсе не некий сладкий сон души или ее блаженное парение. Недаром он подчеркивает, что «мы обрящем корень будущия нашей жизни» в «способности совершенствования» в человеке, той способности, которой, по горячему убеждению философа, «предела и конца означить невозможно» (с. 545). Радищев не устает еще и еще раз подвигать человека на самые предельные дерзания: «Блаженство твое, совершенствование твое есть твоя цель. <...> Ты будущее твое определяешь настоящим; и верь, скажу паки, верь, вечность не есть мечта» (с. 553).

Сердечная мечта, патетическое душевное стремление, пронизывающее философское сочинение Радищева, во многом близко русской литературе с ее проникновенной, почти страдальческой любовью к человеку. Та необходимость возвышения над частным, индивидуальным бытием ради отвлеченно-всеобщего, которая звучала прежде всего у Гегеля<sup>12</sup>, как она ни могла казаться умозрительно-убедительной, наталкивалась на сильнейшее внутреннее сопротивление. Никто не сумел так точно выразить суть этого неприятия, как Белинский, столь долго *умственно* очарованный аргументами великого немецкого идеалиста. В письме к В.П. Боткину от 1 марта 1841 года критик писал: «Субъект у него (Гегеля. — С. С.) не сам себе цель, но средство для мгновенного выражения общего, а это общее является у него в отношении к субъекту Молохом, ибо, пощеголяв в нем (в субъекте), бросает его, как старые штаны <...> смейся, как хочешь, а я свое: судьба субъекта, индивидуума, личности важнее судеб всего мира <...>. Благодарю покорно, Егор Федорыч (шутливая кличка Гегеля в кружке Станкевича. — С. С.), кланяюсь вашему философскому колпаку; но со всем подобающим вашему философскому филистерству уважением честь имею донести вам, что если бы мне и удалось влезть на верхнюю ступень лестницы развития, — я и там попросил бы вас отдать мне отчет во всех жертвах условий жизни и истории, во всех жертвах случайностей, суеверия, инквизиции, Филиппа II и пр., и пр.: иначе я с верхней ступени бро-

саюсь вниз головою. Я не хочу счастья и даром, если не буду спокоен насчет каждого из моих братьев по крови, — костей от костей моих и плоти от плоти моей. Говорят, что дисгармония есть условие гармонии: может быть, это очень выгодно и усладительно для меломанов, но уж, конечно, не для тех, которым суждено выразить свою участью идею дисгармонии»<sup>13</sup>.

Даже Тютчев, более всех из рассматриваемых поэтов внедренный в логику Целого, при всех своих *идейных* стараниях так и не сумел достичь такого высшего для Гегеля состояния отвлеченной всеобщности, когда человеку уже безразлично, существует ли он или уже растворился в океане «божески-всемирной» жизни. В самые торжествующе пантеистические звуки его лиры всегда влетался откровенный или тайный вздох предпочтения всему языческому «избытку жизни» — того человеческого, неповторимо душевного начала, которое отмечено индивидуальной мукой медленно истаивающей жизни:

Сияет солнце, воды блещут,  
На всем улыбка, жизнь во всем,  
Деревья радостно трепещут,  
Купаясь в небе голубом.

<...>

Но и в избытке упоенья  
Нет упоения сильней  
Одной улыбки умиленья  
Измученной души твоей...

(«Сияет солнце, воды блещут...», 1852)

Эта всегдашняя любовь поэта к кроткому, измученному, умирающему, даже в природном мире, где для него проступали черты как бы *личностного* страдания, резкость которых углублялась, конечно, проекцией на природные существа и явления чисто человеческого переживания, эта любовь, увеличиваясь с годами, расширила и как бы *спасла* его пантеизм от некоторой свойственной такому мирозерцанию *бесчеловечности*. Тютчев умеет и прямо сказать о том, что сердцем он не с блистательной природой, поэтом которой он всегда при этом был, а прежде всего со страдающей человеческой душой. «Сижу задумчив и один...» (1836) разворачивает для начала традиционное элегическое переживание: неумолимый бег времени, «темное жерло», поглощающее наши годы и жизнь саму, грустная констатация природного закона смены, сияющая передать объективную ноту обновления:

И снова будет то, что есть,  
И снова розы будут цвести,  
И терны тож...

Но... из сердца не может не исторгнуться болезненное чувство:

Но ты, мой бедный, бледный цвет,  
Тебе уж возрожденья нет,  
Не расцветешь!

Человеческая боль передана через медитацию над судьбой сорванного цветка: да, будут другие, новые, может быть, лучшие, но ты, конкретный, уже не вернешься. Пока сердце не остыло, «останься ж на груди моей», вот единственное место во всей вселенной, где тебе обеспечено по меньшей мере переживание твоей брэнности, плач по тебе, погибшему, и память.

Движение, изменение, *становление* в пределах природно-космического мира всегда шло и идет с индивидуальным ущербом, несет в себе умаление и гибель единичной вещи, особи, личности. Несмотря на весь победоносно-великолепный, обновляющий пафос становления (включающий в себя, не забудем, и результат некоего качественного возрастания), на дне его потока для человека всегда оставалась горечь, боль от исчезновения единичного и единственного. Со всей мировой поэзией Тютчев разделяет эту боль, корректируя глобальные философские схемы. В его творчестве господствует не благостно-*философское*, а трагическое чувство жизни. Личность не только не равна в правах со всеобще-безличным бытием целого, но ей, ее требованиям, ее трагедии, отдается полное душевное предпочтение поэта.

Природному порядку бытия, законам Судьбы противостоят законы жизни сердца. Природа в своем движении стремится только *вперед*:

Из края в край, из града в град  
Судьба, как вихрь, людей метет,  
И рад ли ты или не рад,  
Что нужды ей?.. Вперед, вперед!  
(«Из края в край, из града в град...», 1836)

Сердечная же направленность единственно в природе идет *назад*, стремится остановить поток всеуносящего времени, сохранить в себе, в душевной глубине, ушедшие события, дорогие лица, вернуть их из бывшего на вечное поселение в свои воспоминания.

Душа моя — Элизиум теней,  
Теней безмолвных, светлых и прекрасных...  
(«Душа моя — Элизиум теней...», 1836)

Одна человеческая душа стоит против страшного вихря Судьбы, несущегося в дурную бесконечность вечной смены и забвения: человек не отдает хотя бы образы бывшего этому потоку, скрывая их на своей груди столь для себя живыми, что они могут быть живее ныне живущих, «бес-

чувственной толпы». Больше всего страшит Тютчева возможность разрушения еще при жизни этого заветного «Элизиума теней»:

О Господи, дай жгучего страданья  
И мертвенность души моей рассей:  
Ты взял ее, но муку вспоминанья,  
Живую муку мне оставь по ней...  
(«Есть и в моем страдальческом  
застое...», 1865)

Даже не столько в предсмертной агонии и смерти мучительно переживает поэт вторжение естественного закона в мир личности, сколько в *отмирании* человеческого в человеке; идет неуклонная, нарастающая агрессия разрушительных смертоносных сил: стареют клетки, расстраиваются функции, стираются извилины и самое дорогое оказывается под угрозой, духовный огонь угасает и чадит в постепенно обваливающемся горне тела. Из ветхих продравшихся мехов медленно вытекает в пыль и грязь драгоценное вино. Я еще жив — и уже *не полный* человек. Тут — самый глухой, самый глубинный ропот поэта, нестерпимая *оскорбленность* души.

Как ни тяжел последний час —  
Та непонятная для нас  
Истома смертного страданья, —  
Но для души еще страшней  
Следить, как вымирают в ней  
Все лучшие воспоминанья...  
(«Как ни тяжел последний час...», 1867)

*Память* — важнейшая тема философской лирики, в ней концентрируется одна из положительных сил человека, противостоящих началам разрушения, забвения, хаоса. Недаром по-гречески истина («алетейя») означает *незабвение*. Потребность *сохранить* в памяти, удержать прошлое, запечатлеть бывшее есть уникальное свойство именно человеческой природы; в нем выражается подсознательная надежда *продлиться*, глубокое убеждение всех живущих, что настоящая смерть — это полная утрата памяти о человеке. Тютчевский образ душевного «элизиума теней» рождается чуть раньше у Баратынского:

Не славь, обманутый Орфей,  
Мне Элизийские селенья:  
Элизий в памяти моей  
И не кропим водой забвенья.  
В нем мир цветущий старины  
Умерших тени населяют,

Привычки жизни сохраняют  
И чувств ее не лишены.

(«Мой Элизий», 1831)

Памяти Баратынский собирался посвятить целую поэму под названием «Воспоминания», куски ее появились еще в 1820 году.

Посланница небес, бессмертных дар счастливый,  
Подруга тихая печали молчаливой,  
О, память! — ты одна беседеешь со мной,  
Ты возвращаешь мне отъятое судьбой.

В человеческой памяти, в ее сохранении и передаче — и начало, и последующее совершенствование всей общественной и культурной истории. Только с человека, с успехов его знаний освещается и бездна прошлого космоса и природы, самой материи живой и не-живой, даже до появления сознательного существа, *мысленно* восстанавливается пространство-время былого, в точках-пересечениях возникновения и развития материальных, природных форм длительного ряда развития.

Доколе памяти животворящий свет  
Еще не озарил туманной бездны лет,  
Текли в безвестности века и поколенья;  
Все было жертвою безгласного забвенья...

Идея памяти как залога единства и преемственности личности во всех ее возрастных и душевных сменах чрезвычайно важна для Лермонтова. Память буквально мучит и его самого, и его героев, они ничего не забывают («И не рожденный для забвенья») даже за гранью могилы («Настанет день — и миром осужденный...», 1831, «Любовь мертвеца», 1841).

У Пушкина память не только основа культуры (культура как определенная память), но в своем конкретно родовом содержании, как благодарная любовь к своим родителям и предкам, постоянное памятование о них — она становится тем главным стержнем, который держит человека, его уникальное достоинство.

Два чувства дивно близки нам,  
В них обретает сердце пищу:  
Любовь к родному пепелищу,  
Любовь к отеческим гробам.

На них основано от века  
По воле Бога самого  
Самостоянье человека,  
Залог величия его.

(«Два чувства дивно близки нам...», 1930)

Интересно, что у Тютчева с его метафизикой *ночи*, в которой брезжит неизбежность конца всем вещам этого мира и миру самому, с его душевной отданностью беспредельным стихиям «родимого», «древнего хаоса», единственной сферой приложения («утесом» среди бесформенных зыбей) бодрственной, активной воли становится патриотическое, государственное действие. Тут уже — «не спи!», «пробудись!», «Вставай же, Русь!», «Вставай, мужайся, ополчися...», выходи из «ночи» бездействия, расслабленности, хаоса в «День» труда, действия, созидания исторических, культурных форм! («Рассвет», 1849, «Молчит сомнительно Восток...», 1865 и др.). Это уже настоящая образная апофеоза Дня («вселенский день», «святой, святой, великий день»), некоего грандиозного исторического Дела: «О Русь, велик грядущий день, / Вселенский день и православный!». Такого разрыва *метафизики* и *политики* нет у Лермонтова, действенное, преобразующее начало проникало всецелый его идеал, от «безумных» дерзаний юности до «топора» и «железной лопаты», взгрызающихся в грудь природы в «Споре» (1841).

Но тут появляется некое серьезное «но»... Баратынский в «Приметах» (1839) отодвигает в далекое прошлое, в «золотой век» (обычный ход мифологического мышления, полагающего идеал уже позади) то счастливое, гармоничное взаимопонимание человека и природы, которое было возможно,

Пока человек естества не пытал  
Горнилом, весами и мерой...

А сейчас он, отлучившись от интимного проникновения в ее процессы, но ослепленный успехами своего гордынного покорения природы, не понимает, что, достигая малого утилитарного результата, он часто только корежит, отравляет и губит целое, а вместе готовит самоубийство и себе. Такие сугубо современные, экологические угрозы как тема возникали уже в русской философской поэзии 1830-х годов. Вот что писал Федор Глинка в своей «Думе» (между 1826–1830):

Но *один* беспечный  
Ходит по земле,  
Господином гордым,  
Гордый человек!  
Города сгорают;  
Море сушу топят;  
Буря бурю гонит,  
И под нами *что-то*  
Роется в тиши...  
Но *он* глух для *гласов*,  
Для явлений слеп;  
Не внимает сердцу,

В небо не глядит.  
 Все копит да мерит,  
 Жадный и скупой,  
 Ничему не верит,  
 Самодур слепой!  
 Он рукою машет,  
 Слыша о *судьбах*,  
 И поет и пляшет  
 На своих гробах.

Но надежда на преобразовательный контакт человека с природой не исчезает; в стихотворении «Колумб» (1844) Тютчев касается возможности принципиально нового качества, на которое способна подвигнуться природа под воздействием «разумного гения» человека. Но чтобы это произошло, человек должен перестать действовать как *тать в ночи*, как дерзкий вор, подбирающийся с хитроумными отмычками к тайным замкам и дверцам природы, взламывая их, так сказать, с черного хода, или как самонадеянный авторитарный насильник природного естества.

Так связан, съединен от века  
 Союзом кровного родства  
 Разумный гений человека  
 С творящей силой естества...

Скажи заветное он слово —  
 И миром новым естество  
 Всегда откликнуться готово  
 На голос родственный его.

Идти навстречу Природе и Судьбе, желая их преобразования, можно лишь с «заветным словом» полного знания, любовного проникновения в их скрытую жизнь, суть происходящих процессов, путей и законов их движения.

## Примечания

<sup>1</sup> Древнегреческая лирика знала два отдельных жанра для весенней темы, *пэан* и *лин*: первый — ликующий гимн в честь бога Солнца, Аполлона, возвращающего землю из зимнего омертвения к весеннему цветению; во втором, названном по имени сына Аполлона, Лина, преобладал элемент плача по скоропреходящести весенних радостей, неизбежности увядания. Можно сказать, что европейской поэтической чувствительности оказался ближе жанр лина, а Тютчев в данном случае представил своего рода пэан.

<sup>2</sup> Аксаков И.С. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1997. С. 106, 107.

<sup>3</sup> В этом чувстве — основа понимания, что человек как сознание природы, вершина ее эволюционных усилий ответствен за своих «меньших братьев» по бытию. Такой идее было суждено по-настоящему проникнуть в поэтическое сознание XX века (особенно радикально в поэзии Н. Заболоцкого).

<sup>4</sup> Пушкин вообще не так уж часто изображает бурные, стихийные, *мутные* моменты жизни природы («Медный всадник», «Бесы», «Зимний вечер»...), его больше пленяет ее уравновешенная, мирная красота. Характерно это обращение к *упрямой* туче, нарушающей общее умиротворение природы, которая входит после бури в свой привычный лад:

Довольно, сокройся! Пора миновалась,  
 Земля освежилась, и буря промчалась,  
 И ветер, лаская листочки деревьев,  
 Тебя с успокоенных гонит небес.

<sup>5</sup> А вместе с тем и особенно для него. Тютчев не был поэтом-профессионалом, известно, что он и не стремился публиковать свои произведения, для него они существовали как неудержимое выражение впечатления и мысли, как потребность справиться с противоречиями и болью души, в поэтической форме гармонизировать дисгармонию.

<sup>6</sup> Блок А.А. Педант о поэте // Блок А.А. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1955. С. 13.

<sup>7</sup> Соловьев В.С. Литературная критика. М., 1990. С. 112.

<sup>8</sup> Блок А.А. Сочинения. Т. 2. С. 426.

<sup>9</sup> Радищев А.Н. О человеке, о его смертности и бессмертии // Радищев А.Н. Сочинения. М., 1988. С. 460, 545. Далее ссылки на это издание даются в тексте, страница указывается в скобках после цитаты.

<sup>10</sup> Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977. С. 131–132.

<sup>11</sup> Там же. С. 132.

<sup>12</sup> Вот, к примеру, характерное высказывание Гегеля: «Мировой дух не обращает внимания даже на то, что он употребляет многочисленные человеческие поколения для этой работы своего осознания себя, что он делает чудовищные затраты возникающих и гибнущих человеческих сил; он достаточно богат для такой затраты, он ведет дело en grand, у него достаточно народов и индивидуумов для этой траты (Гегель. Лекции по истории философии // Гегель. Сочинения: В 14 т. Т. IX. М.; Л., 1932. С. 39–40).

<sup>13</sup> Белинский В.Г. Избранные сочинения. М., 1947. С. 640–641.



## ПУШКИНСКАЯ ФИЛОСОФИЯ ЭРОСА (в контексте русской мысли конца XIX– XX века)

*Пушкин-мыслитель* — это сочетание далеко не сразу утвердило себя, а только со статей М.Н. Каткова о поэте<sup>1</sup>, знаменитой пушкинской речи Ф.М. Достоевского, с религиозно-философской критики конца XIX — начала XX века, с работ Д.С. Мережковского, В.С. Соловьева, В.В. Розанова и уже позднее — М.О. Гершензона, С.Н. Булгакова, С.Л. Франка, И.А. Ильина, В.Н. Ильина, П.Б. Струве, В.И. Иванова<sup>2</sup>, А.С. Позова<sup>3</sup>... Но, пожалуй, не была еще с достаточным нажимом выражена мысль о том, что особенной глубиной и гениальной дерзновенностью отмечена у Пушкина тема любви, философия эроса — может быть, как ни у кого из великих мировых писателей.

Его собственная эротическая одаренность равна по своей исключительности разве что его поэтическому дару. Как писал В.С. Соловьев в статье «Судьба Пушкина» (1897): «Сильная чувственность есть материал гения. Как механическое движение переходит в теплоту, а теплота в свет, так и духовная энергия творчества в своем действительном явлении <...> есть превращение низших энергий чувственной души»<sup>4</sup>. Вулкан натурального пола был у Пушкина в активном, действующем состоянии, горячая лава страсти извергалась, гейзеры чувств кипели... Именно наличие такой мощной первичной энергии дало редчайший ресурс для сублимации, для тех восходящих ступеней эроса — от неистовства влюбленных до творческой одержимости, художественного вдохновения, дара пророчества, молитвенной устремленности к небесному, к Богу, — о которых так много думал и писал Платон. Пушкин — панэротичен в платоновском смысле слова, когда признается огромная энергетическая ценность эроса, способность его служить *горючим* для удивительных трансформаций, когда всё из эроса, из этой первичной энергии страстного алкания, переходящей в «духовную беременность» творчества, в стремление к совершенствованию, к бессмертию. У Пушкина явлена вся эротическая лестница: от раннего разлива буйной чувственности до обожествления, идеализации предмета любовного восхищения, до культового вознесения красоты, до выхода, наконец, в запредельные, почти *шокирующие* области, в то, что замечательный активно-христианский мыслитель XX века А.К. Горский называл «воскресительной эротикой». Живой, бесконечно чувствительный узел пушкинской *философии* и есть эрос, метафизика эроса; через этот узел Пушкин берется в своем сокровенном средоточии, и им же он так приманил к себе — среди прочего — русского читателя.

### I

Мы знаем, насколько неистощим репертуар любовной темы у Пушкина. «Науку страсти нежной» он проходил с лицейской юности сначала по античным поэтам и *ars amandi*, по французскому *легкому* эротическому стихотворчеству (Парни, Мильвуа, Грекур, Шолье), позднее — по любовно-психологической романистике и романтическим образцам, но главное, в собственном бурном и мучительном петербургском, кишиневском, одесском, михайловском и вновь столичном опыте... Лицейский период — еще вполне книжный и заемный, но привитый при этом к неистовому темпераменту юноши, обращавшему на себя насмешливое внимание даже на публике, в танцах, когда он краснел, пыхтел, наливался страстью, как юный жеребец, от первого прикосновения к партнерше. Прибавим к этому разгоряченные уединенные мечтания, представлявшие сладостные картины с почти физической осязаемостью («Я в сладки думы погружен / На ложе одиноком» — «Мечтатель», 1815). Нерастроченный эротический пыл облекался поначалу в условные и расхожие образы и мотивы, населявшие его стихи купидонами, амурами, фавнами, сатирами, пастушками, Хлоями и Клименами, юными эпикурейцами, друзьями поэта, преданными служителями Вакха и Киприды. «Миг блаженства век лови» («Блаженство», 1814), *carpe diem*, «лови мгновение», самозабвенное, пьянящее, улетающее, — смертный предел положен непреложно. В пятнадцать лет Пушкин призывает главного бога своей юной жизни, «проказливого Эрота»:

Пусть владеет мною он!  
Веселиться — мой закон.  
Смерть откроет гроб ужасный,  
Потемнеют взоры ясны.  
И не стукнется Эрот  
У могильных уж ворот!  
(«Опытность», 1814)

Впрочем, настоящая чувственная стихия разольется в стихах Пушкина все же позже, когда он реально, уже по выходе из достаточно суровой дисциплины Лицея, в нее окунется, в ранний петербургский период его жизни (1817–1820). Сейчас он больше учит, как и полагается важно-подростковому, теоретическому еще ментору, натасканному в легких поэтических уроках эротически-анакреонтической мудрости:

Смертный, век твой привиденье:  
Счастье резвое лови;  
Наслаждайся, наслаждайся;  
Чаще кубок наливай;  
Страстью пылкой утомляйся  
И за чашей отдыхай!  
(«Гроб Анакреона», 1815)

Так в этом еще подражательном *начале*, но уже отмеченном крылом юного поэтического гения, мы сталкиваемся с сопряженностью любви и смерти, пока еще достаточно тривиальной: угроза конца призвана мобилизовать волю к неге, обострить наслаждение, немедленно устремить к той сласти, которой природа награждает смертного, примиряя со своим законом. Да и сама смерть видится иногда чуть ли не среди других таинственных отряд жизни: «добрый гений», она, почти как Эрот, тоже постучится у ворот и уведет... в Елисейские поля на свидание с тенями поэтов прошлого:

Хочу я завтра умереть  
И в мир волшебный наслажденья,  
На тихий берег вод забвенья,  
Веселой тенью улететь...  
(«Мое завещание. Другим», 1815)

Этот мотив останется в ранний петербургский период его лирики, где молодое опьянение жизнью уже так всепоглощающе сильно, что отбрасывает мысли о смерти («Не пугай нас, милый друг, / Гроба близким новосельем: / Право, нам таким бездельем / Заниматься недосуг») и где утверждается полная готовность уйти из жизни, как только это опьянение сойдет («Мы ж утратим юность нашу / Вместе с жизнью дорогой»), разумеется, все с той же перспективой прямо от пьянящей чаши круговой и ложа наслаждения удалиться в античные за-предельные селения:

И толпою наши тени  
К тихой Лете убегут.  
Смертный миг наш будет светел;  
И подруги шалунов  
Соберут их легкий пепел  
В урны праздные пиров.  
(«Кривцову», 1817)

Итак, сама фатальная отграниченность жизни интенсифицирует переживание каждого мгновения живого настоящего, а оно для юного эпикурейца — единственная реальность, более того — эти миги эфемерной, превратной жизни тяжелеют значением и смыслом, лишь когда они наполнены любовью:

О жизни час! лети, не жаль тебя,  
Исчезни в тьме, пустое привиденье;  
Мне дорого любви моей мученье —  
Пускай умру, но пусть умру любя!  
(«Желание», 1816)<sup>5</sup>

Так и отлететь-истаять в рое-рае любовной радости и неги, пусть являющейся пока только в сонном предвосхищении: «Любовь, любовь, / Внемли моление: / Пошли мне вновь / Свое виденье, / И поутру, / Вновь упоенный, / Пускай умру / Непробужденный» («Пробуждение», 1816).

И когда через восемь лет Пушкин напишет свою «Клеопатру», первый подход к волновавшему его образу, к эротически-смертоубийственной коллизии, то в том третьем, принявшем вызов царицы, в юноше, «никем не знаком, ничем не знаменитом» («Чуть отроческий пух, темнея, покрывал / Его стыдливые ланиты. / Огонь любви в очах его пылал») как бы воскресает лирический лицейский герой поэта, так же еще лишь стоящий на пороге реального любовного опыта, но готовый уже сжать свою жизнь в единый, перенасыщенный миг, где первые блаженства становятся «роковыми последними наслаждениями». Враз выбирается несравненное, экстатическое *качество*, предпочитаемое растянутому в превратном времени и все равно отсчитанному *количеству*.

Юный Пушкин живет, чувствует, творит в поле эротических мечтаний, поэтических «снов», где постоянно пробивается мысль о смерти как нависающей угрозе, неизымаемой условию бытия. И если уж справляться с неизбежным, принимать его, то как раз в поле этой сладкой анестезии (утопить смерть в наслаждении):

О Лида, если б умирали  
С блаженства, неги и любви!  
(«Письмо к Лиде», 1817)

Раз придется когда-то уходить, то лучше всего так: добровольно, рано, в расцвете жизни, *поставив*, мизансценировав свою смерть как праздник, сначала прощальный вечерний пир, когда «до ранней утренней звезды» пенятся чаши, кипит дружеское веселье, прославляются музы, затем уже «тихий праздник погребенья», на котором продумано-промечтано все заранее: и поэтически-вакхический хоровод провожающих («Главы в венках, рука с рукою»), и финальная эпитафия: «Здесь дремлет юноша-мудрец, / Питомец нег и Аполлона» («Мое завещание. Другим», 1815). Заметьте лишь это желанное себе: «дремлет», т. е. может еще и пробудиться, и восстать... Так все и тянулась рука уже подвести черту — пусть шутивно-предвосхищающую — под своим явлением в мир, в таком вот уникальном облике («Сущий бес в проказах, / Суцая обезьяна лицом» — как аттестовал он себя во французском «Моем портрете», 1814), с такими-то особыми поэтическими дарами и далеко не святым поведением:

Здесь Пушкин погребен; он с музой молодою,  
С любовью, ленью провел веселый век,  
Не делал доброго, однако ж был душою,  
Ей-Богу, добрый человек.  
(«Моя эпитафия», 1815)

И сколь еще далек путь от такой шутливо-серьезной оценки себя, юного ленивца, любовника, поэта, недурного человека, до торжественных глаголов «Памятника», финального самоопределения и подведения итогов творческой жизни как миссии!

Пока же все в самом-самом начале: да, перед нами пылкий, мечтательный, влюбчивый юноша-поэт, обожающий предметы своей страсти еще на дистанции, когда моментом блаженства становится встреча где-нибудь на лестнице и легкое прикосновение к руке возлюбленной, но уже твердо знающий, что первой, самой верной, сокровенной подругой является его юная, резвая Муза. В обильном стихотворчестве этих лет он верен естественной возрастной типологии: в гармонически звучных периодах или в короткой летящей строфе он пока перелагает книжно-поэтическую, эпикурейскую или стоическую, *мудрость жизни*, еще вполне до-опытную, с вполне ранне-юношескими интонациями некоторого важно-легкомысленного резонерства. Недаром, как нигде потом, юный поэт часто называет себя «философом»: «философом ленивым», «философом скромным», больше всего ценящим «покой души». Таковы многочисленные пространные его послания «К другу стихотворцу», «К Пушкину», «К молодой актрисе», «Послание к Галичу», «Моему Аристарху», «Послание Лиде», «К молодой вдове», такова «философическая ода» «Усы» с ее мотивами бега времени, скоротечности жизни...

Как ни странно, в эти годы его, пожалуй, больше занимает тема смерти, чем любви — правда, решается она в достаточно условных, модных тогда мотивах: внезапной смерти, ранней могилы, нереализовавшегося поэтического дара (все его фобии), позднего сожаления о нем той, что прежде пренебрегала им. Такова его «Элегия» («Я видел смерть; она в молчанье села...», 1816), где рядом с традиционным прощанием с миром («Прости, светило дня, прости, небес завеса, / Немая ночи мгла, денницы сладкий час, / Знакомые холмы, ручья пустынный глас, / Безмолвие таинственного леса, / И все... прости в последний раз») пробиваются сильные интонации раннего экзистенциального переживания смерти, приближения ее к себе «лицом к лицу» в постоянном вчувствовании и как бы ее предузрении: «Я видел смерть; она в молчанье села / У мирного порогу моего; / Я видел гроб; открылась дверь его; / Душа, померкнув, охладела...» В последний год своей жизни в беседе со Смирновой-Россет Пушкин говорил ей: «Впрочем, у меня есть предчувствие, я думаю, что уже недолго проживу. Со времени кончины моей матери я много думаю о смерти, я уже в первой молодости много думал о ней»<sup>6</sup>.

Именно в этой «Элегии» Пушкин сознается в тогдашнем скептическом состоянии своей души и ума в отношении к утешительным обещаниям религии: «Прости, печальный мир, где темная стезя / Над бездной для меня лежала, / Где вера тихая меня не утешала...» Оттого-то: «Погасающий светильник юных дней / Ничтожества спокойный мрак осветит». Здесь впервые появляется это леденящее слово «ничтожество» в смысле *ничто*, полного уничтожения в смерти, с которым позднее Пушкин будет еще сводить счеты. В лицейских стихах мы сталкиваемся чаще всего с юноше-

ским переживанием-предвосхищением общих контуров человеческой судьбы, с громко выраженным внешним «трагизмом» своей участи («Схожу я в хладную могилу, / И смерти сумрак роковой / С мученьями любви покроет жизнь унылу»), на деле вполне условно-риторическим, мало — пока — верящим в немедленную реализацию всех этих печальных ужасов внезапной болезни, преждевременной могилы, *ничтожества*.

В послании «Князю А.М. Горчакову», написанном перед самым окончанием лицея, по поводу своего дня рождения («Встречаюсь я с осьмнадцатой весной») Пушкин предрекает своему товарищу, первому ученику, украшенному всеми дарами природы и случая — красотой, умом, приятным нравом, знатностью, богатством — самое блестящее жизненное поприще<sup>7</sup> («Тебе рукой Фортуны своенравной / Указан путь и счастливый и славный»), противопоставляя ему себя, свой жребий («Моя стезя печальна и темна»), свои мрачные предчувствия: «Мне кажется: на жизненном пиру / Один с тоской явлюсь я, гость угрюмый, / Явлюсь на час — и одинок умру». И хотя сюда вторгается явный элегический штамп, налицо суеверно-отплевывающееся выговаривание своих реальных страхов, реальной фиксации на мыслях о смерти.

Правда, Пушкин уже тут проявляет свою глубинную светло-стоическую, *не-завидующую* натуру, приемлющую жизнь и вышнее Провидение: он склоняется перед его таинственными вердиктами, надеясь все же вкусить и лицевую, радостную сторону бытия, утешиться тем, что для него высшая ценность — его *даром* и *друзьями* (и тут уже область для его свободы, усилия, творчества!).

Но что?.. Стыжусь!.. Нет, ропот — униженье.  
Нет, праведно богов определенье!  
Ужель лишь мне не ведать ясных дней?  
Нет! и в слезах открыто наслажденье  
И в жизни сей мне будет утешенье  
Мой скромный дар и счастье друзей.

Безусловно, именно в лицейские годы пробуждается в Пушкине сознание своего дара, сознание огромного внутреннего своего богатства и достоинства, еще не явленных миру, который зрит в нем далеко не ту, лучшую его часть, что скрывается в тиши, в глубине его самого, в творческих снах, уединенных мечтаниях. Но за то, чтобы это лучшее, заповедное в нем расцвело до своего пика, выразило себя и навсегда утвердилось в сердцах и памяти людей, он готов отдать все:

Ах! ведает мой добрый гений,  
Что предпочел бы я скорей  
Бессмертию души моей  
Бессмертие моих творений.

(«В альбом Илличевскому», 1817)

Любовные стихи 15–18-летнего Пушкина, времени вынужденного строгими лицейскими правилами воздержания (когда чуть ли не единственный скромный дружеский «кутеж» стал причиной строгих санкций начальства — см. стихотворение «Воспоминание. К Пушину», 1815), являют, как уже отмечалось, разлив лишь юношески пылкого воображения. Выйдя из Лицея, поступив на службу в коллегию иностранных дел (почти номинальную), Пушкин утоляет наконец неистовство молодого плотского голода, окунается в чувственную жизнь, в мир куртизанок, публичных домов, дружеских попок. Его стихи этого периода (1817–1820) уже не стилизованно-книжное выражение хоровода вакхических и эротических тем и образов, а вполне реальная, брызжущая весельем, наслаждением, легкой насмешкой над собой поэтически претворенная стенограмма его тогдашней молодой, очень молодой жизни со своей дружеской компанией, роем молодых прелестниц, нехитрой гедонистической философией, со всеми сопряженными с таким образом существования переживаниями и неприятностями... Как всегда у Пушкина, наиболее натурные, откровенные зарисовки остаются в черновых набросках и отрывках. Один из них точно очерчивает круг тогдашней жизни:

Милый мой, сегодня  
Бешеных повес  
Ожидает сводня,  
Вакх и Геркулес.

Общий градус кипения молодого разгула подымает и воздымает его хоровой характер — рядом так же наслаждаются жизнью друзья, «повесы, пламенные поэты», собутельники, они заряжают бесшабашностью, удалью, любовными подвигами друг друга, пишут друг другу подзадоривающие послания...

Здорово, молодость и счастье,  
Застольный кубок и ...ель,  
Где с громким смехом сладострастье  
Ведет нас пьяных на постель.  
(«Юрьеву», 1819)

«Ночи восторгов, ночи забвенья», «приапических затей», проводимые с жрицами наслаждения, с разнообразными Лаисами и Доридами, «египетскими девами», петербургскими вакханками погружают Пушкина и его музу в стихию молодой эротики, бешеных желаний, чувственного упоения. Молодой Пушкин чувствует на себе могущественную власть не только Афродиты, Эрота, но и фаллического бога Приапа (в римской мифологии еще и покровителя садов), ближе всего связанного с древними божествами природного плодородия: его откровенно-физиологическая функция, *ниже* всякой сублимации и эстетической идеализации, недаром делала его уродливым в глазах греков и римлян.

Могущий бог садов — паду перед тобой,  
Приап, ты, коему все жертвует в природе,  
Твой лик уродливый поставил я с мольбой  
В моем смиренном огороде...  
(«Отрывки», 1818)

Следы какого-то чуть ли не личного отождествления с этим богом можно увидеть в одесских стихах Пушкина, где он, «потомок негров безобразный», по его признанию, берет *свое* натуральным эротическим жаром:

Я нравлюсь юной красоте  
Бесстыдным бешенством желаний  
(«Юрьеву», 1821)

Шутливые и рискованные сближения в его поэзии этих лет подчеркивают почти религиозное отношение к эросу, отношение верного подданства и экстатического служения: «Венеры набожный поклонник», «Кто, верный сын пафосской веры, / Проводит набожную ночь / С молодой монашкой Цитеры», «Ольга, крестница Киприды» (имеется в виду известная куртизанка Ольга Массон, кем довольно серьезно увлекался поэт)... Античное «*carpe diem*», так убедительно-прелестно освеженное в ронсаровском «Сонете к Елене», звучит у Пушкина в эти годы вновь и вновь как клич и девиз молодости:

Ах, младость не приходит вновь,  
Зови же сладкое безделье,  
И легкокрылую любовь,  
И легкокрылое похмелье.  
До капли наслажденье пей,  
Живи беспечен, равнодушен!  
Мгновенью жизни будь послушен,  
Будь молод в юности твоей!  
(«Стансы Толстому», 1819)

Известны слова Пушкина о себе, что хорош он не был никогда, зато молод был. Одно из притягательных качеств поэта в том, что он — несмотря на короткую жизнь — сумел стяженно пройти разные возраста и каждому из них предаться и, может быть, наиболее полно и самозабвенно — молодости, той самой, что воспевается языческой мудростью как прекрасный пик земного существования. Действительно, какой поток веселья, неги, легких мыслей и чувств пролился в его ранней поэзии! Да, быть молодым Пушкин умел блистательно! И в это время его *наука жизни* прежде всего касается этого короткого периода цветения, когда природа приносит человеку самые заманчивые плоды, забывающие своей сладостью



горечь *суммарной* участи ее «смертных чад». Эротическое опьянение и чувственное наслаждение — главная ее приманка, но поэт начинает узнавать на себе, сколь вместе с тем жгуче-мучительна, жестоко-принудительна основа земного страстного чувства, цепко держащего его данников в природном капкане:

Оно мучительно, жестоко,  
Оно всю душу в нас мертвит,  
Коль язвы тяжкой и глубокой  
Елей надежды не живит...  
Вот страсть, которой я сгораю!..  
Я вяну, гибну в цвете лет,  
Но исцелиться не желаю...  
(«Отрывки», 1818)

Поэт, «страдалец чувственной любви» уже знает и то, какой пепел оставляет перегоревший ее жар, какую пустоту, безочарованность, охлажденность («От юности, от нег и сладострастья / Останется уныние одно» — К\*\*\*, 1817) — эти чувства наполняют его стихи кишиневского и одесского периодов, когда поэт будет подводить итоги предыдущего бурного этапа жизни. С легкой насмешкой по отношению к себе самому еще в самый разгар «резвого разврата» Пушкин касается и тех сниженно-бытовых деталей, что неизбежно вылезают при хоровых походах к одному кругу профессиональных прелестниц:

За старые грехи наказанный судьбой,  
Я стражду восемь дней, с лекарствами в желудке,  
С Меркурием в крови, с раскаяньем в рассудке —  
Я стражду — Эскулап ручается собой.  
(«Отрывки», 1819)

Интересно, что именно здесь, на эротической почве, перо поэта обретает реалистический контур и нажим, часто весьма изысканный, уходя от заемных, стилизованно-поэтических разводов:

Восторги быстрые восторгами сменялись,  
Желанья гасли вдруг и снова разгорались;  
Я таял...  
(«Дорида», 1819)

Лаиса, я люблю твой смелый, вольный взор,  
Неутолимый жар, открытые желанья,  
И непрерывные лобзанья,  
И страсти полный разговор.

Люблю горящих уст я вызовы немые,  
Восторги быстрые, живые...  
(«Лаиса, я люблю твой смелый, вольный взор...», 1819)

С петербургского опыта начинается вчувствование Пушкина в девичью и женскую эротику, в особенности женской психологии, тонкое понимание женской природы<sup>8</sup> — его отмечали позднее не раз, и оно же привлекало к нему сердца прекрасной половины человечества. Таково здесь стихотворение «Платонизм» (1819), где поэт угадывает девичьи одиноко-стыдливые «восторги нежные», «сны воображенья», пронизательно раскрывая приметы юного автоэротизма, как сказали бы значительно позже:

Я понял слабый жар очей,  
Я понял взор полузакрытый,  
И побледневшие ланиты,  
И томность поступи твоей<sup>9</sup>...

Любопытно, что Пушкина-эротического поэта приковывает к себе, завораживает не столько мужская, сколько женская сексуальность — в последовательности ее загорания, ее страстных проявлений и ощущений. В «Торжестве Вакха» (1818), где дана мифологическая, сгущенная транспозиция ситуации, образа жизни, ощущений поэта, — это упоительно-вдохновенное описание вакханок, неуклонно следующих от «стыдливости милого смятенья, / Желанья робкого» к «восторгу и дерзости наслажденья»; в лирических стихах — любострастные Лаисы и Дорида... Мужской пыл тут загорается от женского («Их сладострастные напевы / В сердца вливают жар любви; / Их перси дышат вождельем» — «Торжество Вакха»), он как бы вторичен («Стон неги, вопли, дикий вой; / Их иступленные движенья, / Огонь неистовых очей / И все, мой друг, в душе твоей / Рождает трепет упоенья» — «Всеволожскому», 1819) и кратко-стремителен, дан в своем завершении<sup>10</sup> («...вкушаю / Быстрый обморок любви» — «К молодой вдове», 1817). (Скорее, сферой собственно мужского проявления молодой радости жизни становится дружеский круг за чашей, вакхические забавы.)

«Руслан и Людмила» (1817–1820)<sup>11</sup> — главный плод *рассеянных* петербургских лет поэта, он впитал в себя всю чувственно-молодую, глубоко-эротичную атмосферу жизни Пушкина этого времени. В поэме гордится множество препятствий, оттяжек-задержек для все большей мобилизации любовного пыла и большего финального наслаждения. И здесь — несмотря на присутствие, кроме Руслана, еще трех его соперников, трех богатырей, жаждущих обладать героиней, не говоря уже о злой, бессильной похоти Черномора, — основное эротическое поле созидает опять же молодая женская прелесть<sup>12</sup>, расцветающая женская эротика Людмилы («В забвеньи сладком ловит он / Ее волшебное дыханье, / Улыбку, слезы, нежный стон / И сонных персей волнованье»), «красота чудесная» дев из замка Черномо-

ра, сладкие чары двенадцати «волшебниц молодых», «прелестных, полунагих», ублажавших любовью несчастного витязя, и, наконец, неотразимая естественная *милость и нежность* его избранницы-пастушки («стройный стан, / Власы, небрежно распущенны, / Улыбка, тихий взор очей, / И грудь, и плечи обнаженны») из параллельной истории с Ратмиром.

В образной графике поэмы женские, лоновые, волнистые линии (тут и сады Черномора, и ванна, в которой девы ласкают Ратмира, сети, колыихание персей...) встречаются с мужскими, фаллическими, прямыми, вздымающимися линиями (копья, мечи, горы, всадники, сцены битв...), образуя гармонию молодого, *высоковольтного* эроса, в котором торжествует идеал здоровой и прекрасной любви двух достойных (идеально суженая пара): Руслана и Людмилы, Ратмира и пастушки. Тогда как недостойный (Фарлаф) терпит полное фиаско и позор, а излишне-воинственный Рогдай, побежденный Русланом, попадает в объятия русалки, что увлекает его в днепровские воды («На хладны перси приняла / И, жадно витязя лобзя, / На дно со смехом увлекла»). Так уже здесь мелькает образ обманутомстительной, демонически извращенной женской ипостаси (русалка), который будет и дальше углубленно волновать поэта. Пока же это только легкий эскиз, первая отметина интереса<sup>13</sup>.

Так же как в истории Финна и Наины Пушкин еще слегка, сказочно-курьезно коснулся глубинной трагедии эротической любви. Ведь эта любовь обращается на объект в состоянии молодого цветения и прелести, влечется к красоте, — но, увы, красота брэнной человеческой плоти не красота платоновских идей, вечных и неизменных! Оттого эрос и встает в трагические отношения с бегом времени... Кстати, тот же Черномор, являя собой в определенном смысле воплощенный, но уже бессильный и оттого особо злобный фалл (представительным символом его былого приапического могущества остается лишь его огромная, лелеемая борода), — по существу жертва той же трагедии времени (недаром он и Наина и связаны здесь, в своем старческом уродстве и эротической немощи, коварным колдовским сообщничеством).

Итак, уже в ранних упоенно-эротических стихах Пушкина начинают звучать те ноты и акценты, что отчетливо проявятся в более зрелом его творчестве: это и стремление от достаточно безличной стихии полового наслаждения выйти к индивидуальному избранию, к любви (так, в «Дориде», где поэт *пьет негу* в объятиях очередной петербургской вакханки, «посреди неверной темноты / Другие милые мне виделись черты, / И весь я полон был таинственной печали / И имя чуждое уста мои шептали»); это и идеально воздымающее, *платоническое* воздействие любовного чувства («Душа проснулась, ожила <...> / Природы вновь восторженный свидетель / Живее чувствовал, свободнее дышал, / Сильней пленяла добродетель» — К ней<sup>\*\*\*</sup>, 1817); это, наконец, те моменты опаматования, отрезвления, спадения с души «ветхой чешуей» эксцессов и блужданий юности (как с «картины гения» позднейших варварских на ней красок), которые отмечает он в своем «Возрождении» (1819):

Так исчезают заблужденья  
С измученной души моей,  
И возникают в ней виденья  
Первоначальных, чистых дней.

Эротическая тема развивается у Пушкина в эти годы исключительно в языческом ключе, в мифологически насыщенной образности и эмблематике. Греческая и римская мифология близки ему оживотворением, обожествлением стихий, энергий, потенций природы, отвечавшими его глубинному восчувствию божественности мира в многообразии его существ и сил, тому «многообожению»<sup>14</sup>, по слову В.В. Розанова, которое торжествует в его поэзии. Это то лучшее в языческом мироощущении, что, по большому счету, не отменяет и христианство с его представлением собора твари, видением искры Божьего творения даже в падшем состоянии бытия.

В символическом стихотворении болдинского цикла 1830 года «В начале жизни школу помню я...» Пушкин рисует, какие стихии, боги, идеалы формировали его в отрочестве и ранней юности. Никто так сильно и глубоко, как сам поэт в этой потрясающей вещи, не представил той ценностной, религиозной развилки, на которой он тогда находился. С одной стороны, в Лицее их, конечно, учили христианской истине, и она явлена здесь в таком *смирнном и величавом*, милосердном и *строгом*, спокойном и *святом* образе, что это дало возможность увидеть в нем чуть ли не самое Богоматерь или Церковь.

Смирренная, одетая убого,  
Но видом величавая жена  
Над школою надзор хранила строго.

<...>

Ее чела я помню покрывало  
И очи светлые, как небеса.  
Но я вникал в ее беседы мало.

Меня смущала строгая краса  
Ее чела, спокойных уст и взоров,  
И полные святыни словеса.

Дичась ее советов и укоров,  
Я про себя превратно толковал  
Понятный смысл правдивых разговоров.

И вот отсюда, из-под христианского влияния, юноша убегает в «великолепный мрак чужого сада», под сень совсем других богов, представленных здесь античными статуями, из коих две — Аполлона и Диониса — берут его в магнетический полон.

Другие два чудесные творенья  
Влекли меня волшебною красотой:  
То были двух бесов изображенья.

Один (Дельфийский идол) лик молодой —  
Был гневен, полон гордости ужасной,  
И весь дышал он силой неземной.

Другой женообразный, сладострастный,  
Сомнительный и лживый идеал —  
Волшебный демон — лживый, но прекрасный.

Сейчас он уже понимает, насколько был неправ тогда в своем выборе, как был соблазнен красотой языческого идеала искусства и любви (отсюда все эти чисто христианские определения языческих богов: «кумиры», «бесы», «идол», «демон»). А тогда и «гордость ужасная», и «сила неземная» солнечного Аполлона, бога вдохновения и искусства, и стихия эротического оргазма, связанная с Дионисом (у римлян — Вакхом), влекли к себе неудержимо:

Пред ними сам себя я забывал;  
В груди моей младое сердце билось — холод  
Бежал по мне и кудри подымал.

Безвестных наслаждений темный голод  
Меня терзал, уныние и лень  
Меня сковали — тщетно был я молод.

Средь отроков я молча целый день  
Бродил угрюмый — все кумиры сада  
На душу мне свою бросали тень.

Откуда же это амбивалентное воздействие античного «идола» и «волшебного демона» на отрока: и накатывание вдохновения, какого-то «священного безумия», и пробуждение жажды «безвестных наслаждений» и вместе — «уныние и лень» и тени в душе? Гениальный подросток что-то знает, пока еще книжно и поверхностно, о темном корне дионисийства, из которого растут и солнечно-дневные аполлоновские очарования, прекрасные иллюзии, об устремлении вакхического экстаза к смерти, к растворению в хаотических безднах бытия... Он смутно и уже тоскливо предчувствует и предвещает — еще до будущего опыта и духовного взросления — глубинный трагизм и метафизическую безнадежность погружения в дионисийскую стихию исступленного сладострастия, тесно сплетенную с иррациональными началами истребительной экстастики и смерти, всего того, что предлагал античный «бес».

## II

Ссылка Пушкина на юг, его путешествие с семьей Раевских на Кавказ, затем — кишиневский и одесский периоды (1820–1824) открывают и новый этап его любовной лирики. Оглядываясь на панэротизм своего былого восчувствия мира («В лета юности безумной / Поэтический Аи / Нравился мне пеной шумной / Сим подобием любви» — «Послание к А. Пушкину», 1824), поэт прокламирует себя нынешнего «другом разумным сладострастья». Молодое, сиюминутное упоение жизнью не уходит из жизни и лирики поэта: «Я все люблю язык страстей, / Его пленительные звуки / Приятны мне» («Денису Давыдову», 1821), как по-прежнему влечет его и «Вакха буйный пир». В одном из набросков 1824 года Пушкин рисует стяженно-поэтический образ любовного чертога, средоточия и резервуара эроса, где плещутся его стихии с их неиссякаемой, вечно возобновляемой энергией:

Приют любви, он вечно полн  
Прохлады сумрачной и влажной;  
Там никогда стесненных волн  
Не умолкает гул протяжный.

Вместе с тем амбивалентность природы земного эроса встает в стихах этих лет уже с полной определенностью: за опьянением страстью следует «смутное похмелье»; неистовое рассеивание жизнезаряженной энергии оборачивается ощущением перегорания, остылости, какой-то душевной окаменелостью, бесчувствием. (Все это блистательно описано в первой главе «Евгения Онегина», создававшейся в 1823 году в Кишиневе и Одессе.)

Я пережил свои желанья,  
Я разлюбил свои мечты;  
Остались мне одни страданья,  
Плоды сердечной пустоты.

(«Я пережил свои желанья», 1821)

Но все прошло! — остыла в сердце кровь.  
В их наготу я ныне вижу  
И свет, и жизнь, и дружбу, и любовь,  
И мрачный опыт ненавижу.

(«В.Ф. Раевскому», 1822)

Любовная лирика Пушкина обогащается новыми принципиальными акцентами: появляется большая оглядка на себя, дистанция рефлексии, сожаления, оценки, раскаяния...

Я пил, и думою сердечной  
Во дни минувшие летал

И горе жизни скоротечной  
И сны любви воспоминал.  
(«Друзьям», 1822)

Сходит хоровое, эротически-анакреонтическое опьянение («Младых пиров утихла смехи, / Утих безумства вольный глас, / Любовницы забыли нас, / И разлетелися утехи» — «В кругу семей, в пирах счастливых...», 1821) — поэт узнает тонкую претворенную душевность любви, элегически окрашивающую восприятие природного мира («Редает облаков летучая гряда...», 1820). Начинает пополняться «элизиум теней» памяти, о котором писал позднее Тютчев<sup>15</sup>, новое душевное *местожительство* для былых чувств, переживаний, событий:

В беспечных радостях, в живом очарованье,  
О дни весны моей, вы скоро утекли.  
Теките медленней в моем воспоминанье.  
(«Отрывки», 1821)

Вот он способ замедлить полет жизненных мгновений, переселив их в душу, а потом и остановить, прищипить их на художественную вечность в стихе!

В отношениях с сестрами Раевскими (старшей Екатериной и младшей Марией, будущей женой декабриста Волконского), затем в любви к Амалии Ризнич и княгине Елизавете Ксаверьевне Воронцовой Пушкин познает индивидуальную любовь к женщине его круга, о которой он мечтал, глубже узнает своеобразие сердца, его тайны и капризы, «странности любви», ее опытную психологию, проходит через *рай*, упоение и гармонию разделенной страсти («Ночь», 1823) и *ад* бешеной ревности и измены...

В романтических поэмах Пушкина начала 1820-х годов всюду бушуют «противуречия страстей». Любовь детей природы, будь то черкешенка из «Кавказского пленника» (1820) или Земфиры из «Цыган» (1824), являет собой природно-стихийную ипостась эроса, который сам себе закон, другого над собой не признает как сила *под* и *надличностная*. В своей огненной страсти («Непостижимой, чудной силой / К тебе я вся привлечена») к русскому пленнику, первому эскизу разочарованных, байронических героев поэта, черкешенка жаждет и приемлет только абсолюта: слияние двух душ и тел в одно, блаженство быть всегда вместе, в любви и неге, во всецелой и полной отданности друг другу. А раз нет *такого*, а может быть и вовсе исключено на земле (тут в конкретном случае в далекой для нее северной стране ее избранник любил, хоть и безответно, другую, и эта любовь отравила и охладила его навсегда), то героиня, обманутая и страдающая, вовсе вычеркивает себя из жизни: помогает любимому бежать и, отказавшись следовать за ним, бросается со скалы в волны Терека.

В «Цыганах» столкновение вольной, самовластной, вне-моральной любви Земфиры с ревниво-собственнической, мстительной страстью Алеко («Ты для себя лишь хочешь воли», по приговору старого цыгана) оставляет после себя два трупа и внутреннее опустошение убийцы. Символический финал поэмы: Земфира и молодой цыган предаются любви прямо... на могиле:

Могилы на краю дороги  
Вдали белеет перед ним.  
<...>  
Вдруг видит близкие две тени  
И близкий шепот слышит он  
Над обесславленной могилой.

И вот свершается буквальная казнь оскорбленной эгоистической страстью своего предмета, когда поэт образно наводит на мысль о близости эроса и смерти — да, эрос и противосмертное орудие (обеспечивающее преемство жизни — в поэме это сцена Алеко с младенцем на руках, не вошедшая в окончательную редакцию), но и сплетен с нею нераздельно в природно-роковых глубинах послегрехопадного бытия. «Земная красота трагична, — писал С.Н. Булгаков в статье «Жребий Пушкина» (1937), — и страсть к ней в земных воплощениях таит трагедию и смерть. Афродита и Гадес — одно: это знали еще древние»<sup>16</sup>.

В самом начале 1820-х годов возникает и типично пушкинская контрастная типология женского образа, вырисовываются два предела женственности: страстно-земной, подданный Афродиты площадной (нередко с демоническими обертонами), и небесно-ангельский (в античных терминах из ареала Афродиты Урании), той самой Вечной Женственности, что своими сублимированными токами воздымает к высшей природе. Во всей своей романтической живописности эти два полюса расположились друг против друга в поэме «Бахчисарайский фонтан» (1821–1823): с одной стороны, это «звезда любви, краса гарема» черноокая Зарема, рожденная «для страсти», «пламенных желаний», «вдохновений сладострастных», с другой — пленная польская княжна, юная и чистая Мария с ее «милою красой», «тихим нравом» и «томно-голубыми» глазами. Среди роскошного восточного гарема, где «все вокруг / В безумной неге утопает»<sup>17</sup>, ее уединенная келья, «спасенный чудом уголок», где до времени скрывает ее хан Гирей, впервые уязвленный «пламенем безотрадным» настоящей любви, являет островок какого-то совсем другого культа, другого, не менее страстного, но небесного устремления:

Лампады свет уединенный,  
Кивот, печально озаренный,  
Пречистой девы кроткий лик  
И крест, любви символ священный...



Сломить Марию, обратить ее в другую, страстно-земную «веру» невозможно — она тихо угасает, уходя «как новый ангел» туда, «в давно желанный свет», «в небеса, на лоно мира», что ее «родной улыбкою зовут».

Между этими двумя экстремами — Заремы (Клеопатры в более демоническом варианте) и Марии — и будет у Пушкина располагаться все многообразие его женских образов, поэтически-законченных и лирически-эскизных.

Известна пушкинская зачарованность темой Клеопатры, загадочной связи эротической страсти с вольной или невольной жестокостью и смертью. Охота за любовью и наслаждением губит немало женщин, жертв вождения, эротической фантазии и каприза великого соблазителя (Дон Гуан из «Каменного гостя»); необъяснимая страсть юной красавицы к коварному старику Мазепе, ее любовь, трагически распяленная между гетманом-предателем и злодейски погубленным им ее отцом, ниспадает в безумие (Мария из «Полтавы»); любовь обманутая, смертельно оскорбленная, демонически извращается, переходя в манию мщеница (дочь мельника из «Русалки»)… Да и другие формы эроса, будь то эрос к злату («Скупой рыцарь»), завистливая страсть («Моцарт и Сальери»), — все они у Пушкина с темной, губящей подкладкой. Наслаждаясь в своих подвалах «родом золотого экстаза»<sup>18</sup>, герой «Скупого рыцаря» объясняет свои ощущения в ключе вполне садистско-эротическом, вспоминая о людях, «в убийстве находящих приятность»:

Я чувствую, что чувствовать должны  
Они, вонзая в жертву нож: приятно  
И страшно вместе.

Такое же садическое сочетание ощущений («и больно, и приятно») в душе Сальери, свершившего наконец давно замысленный жест: бросить в бокал друга-гения заветный яд.

А вот в броской, роскошно-мрачной эстетике набрасывает Пушкин чем не адскую картинку, леденящее кровь зрелище: на Красной площади следы массовой расправы опричников Иоанна Грозного:

Мучений свежий след кругом:  
Где труп, разрубленный с размаха,  
Где столп, где вилы: там котлы,  
Остывшей полные смолы;  
Здесь опрокинутая плаха;  
Торчат железные зубцы,  
С костями груды пепла тлеют,  
На кольях, скорчась, мертвецы  
Оцепенелые чернеют…

(«Какая ночь! Мороз трескучий», 1827)

И на эту конкретную жуть, взятую из описаний карамзинской «Истории», поэт накладывает *свое*: обуянного эросом, гонимого жгучим желанием, скачущего на его утоление «кромешника удалого», который только что творил все эти кровавые дела. Конь его останавливается, «храпит, и фыркает, и рвется», не в силах скакать под перекладной, на которой «качался труп». Не то сам «кромешник»: удаль и в смертоубийстве, и в любви как будто друг друга подпитывают и подгоняют, и увещивают наездник своего «борзого коня»: ««Несись, лети!» / И конь усталый / В столбы под трупом проскакал». Казни, мучения, кровь, смерть и распаленный эротический жар — при всем шокирующем контрасте — объединены здесь какой-то глубинной логикой. Вспомним — с сохранением всех пропорций и сдвигов — мифологическую источную *матрицу* эроса: растерзание, разрывание тел в оргиастических, дионисийских культах древности — агония и гибель призывались для усиления эротического неистовства.

Пушкин разработал и волшеббно-сказочный, пародийный вариант смертоубийственной, демонической ипостаси эроса. Я имею в виду последнюю сказку поэта — «Сказку о золотом петушке» (1834). Чего только справедливо в ней не усматривали: политические намеки, шифр отношений Пушкина с двумя царями, Александром I и Николаем I, и конкретно осложнения с последним, в связи с перлюстрацией его письма к жене и попыткой выйти в отставку. Известно, что Анна Ахматова нашла и доказала, что литературным источником пушкинской сказки была «Легенда об арабском звездочете» Вашингтона Ирвинга из его книги «Альгамбра», вышедшей в 1832 году в Париже почти одновременно по-английски и во французском переводе. Но интересно, что именно эпизод с Шамаханской царицей, военный поход царских сыновей, их гибель в борьбе за обладание царицей, влюбление в нее самого царя Дадона «над трупами своих сыновей»<sup>19</sup>, как и финал сказки — смерть Дадона отсутствуют у Ирвинга и принадлежат исключительно творческой фантазии русского поэта.

Вот царь Дадон отправляется искать пропавшие рати двух его сыновей и на восьмой день пути «промеж высоких гор / Видит шелковый шатер», а вокруг него все тесное ущелье усеяно мертвыми телами побитых войск, а у самого шатра:

Что за страшная картина!  
Перед ним его два сына  
Без шоломов и без лат  
Оба мертвые лежат,  
Меч вонзивши друг во друга.

Дадон начал с нормальной человеческой реакции, горького вопля отца («Горе мне! попались в сети / Оба наши сокола! / Горе! Смерть моя пришла»), на который тут же фольклорно ответила природа («Застонала тяжким стоном / Глушь долин, и сердце гор / Потряслось»). Но куда

вмиг делись мука, скорбь, отказ от жизни без сыновей, как только перед ним «вся сияя как заря» явилась из шатра «девица, Шамаханская царица»?

Как пред солнцем птица ночи,  
Царь умолк, ей глядя в очи,  
И забыл он перед ней  
Смерть обоих сыновей.

А уж там в шатре, куда увлекла его царица, попадает он в безраздельный сладкий плен:

И потом, неделю ровно,  
Покорясь ей безусловно,  
Околдован, восхищен  
Пировал у ней Дадон.

А когда царь Дадон убивает жезлом своего благодетеля, мудреца и звездочета, отказавшись отдать ему царицу (т. е. исполнить по обету его первое желание), отчего «Вся столица / Содрогнулась, а девица — / Хи-хи-хи да ха-ха-ха! / Не боится, знать, греха», то и он сам, уже вне человеческих нравственных импульсов, следует за ней в ее диком поведении («Царь, хоть был встревожен сильно, / Усмехнулся ей умильно»). И стоило только вслед за этим волшебному орудию звездочета, золотому пестушку, клюнуть в темечко царя («Охнул раз — и умер он»), как «царица вдруг пропала, / Будто вовсе не бывало». Этаким обманом, губительной манью обернулось ее эротическое владычество! Сказка прямо обнажает, насколько об руку со смертью ходит власть сказочной девицы. Чего стоит хотя бы эмблематическая картинка первого явления в сказке шелкового шатра Шамаханской царицы, этого искусительно-соблазнительного ее покрова, капища и храма девицы, лежащего как бы в ожерелье из трупов! Так что финальное: «Сказка ложь, да в ней намек! / Добрым молодцам урок» не в малой степени относится к центральной сюжетной коллизии сказки, истории с Шамаханской царицей. В ней-то, может быть, главная соль вещи, собственно пушкинская соль!

Шамаханская царица — сказочная обработка глубинно навязчивого пушкинского образа, ранее получившего у поэта свое вершинное воплощение в Клеопатре, в известном сюжете о том, что она, якобы, продавала свои ночи за жизнь любовников. Первое заявление этого сюжета в пушкинском мире относится к 1824 году, первому году Михайловской ссылки, времени серьезного духовного взросления поэта. Я имею в виду большое стихотворение «Клеопатра»; позже поэт возвращался к этой теме еще дважды — в двух незавершенных повестях «Египетские ночи» и «Мы проводили вечер на даче» (1835). Интересно, что при жизни Пушкина ни одна из этих трех вещей не была опубликована, как то было со многими его заветными тво-

рениями, «тайными стихами». В «Клеопатре» 1824 года (в 1828 году Пушкин создает переработанную ее редакцию, которая теперь печатается в составе текста «Египетских ночей» как импровизация итальянца) египетская царица, обожествленный идол («Все, Клеопатру славя хором, / В ней признавая свой кумир, / Шумя, текли к ее престолу»), высказывая свое зловеще-страстное предложение, недаром обращается к «богам ада» — вот ее повелители, вот кому она служит в своих эротических эксцессах!

О боги грозные, внемлите ж, боги ада,  
Подземных ужасов печальные цари!  
Примите мой обет...

В варианте 1828 года Клеопатра в своей клятве соединить ложе любви с «ложем смерти» прямо обращается и к богине любви, и к богам смерти, выявляя в своем *неслыханном служении* им одновременно их глубинную соотношенность: «Внемли же, мощная Киприда, / И вы, подземные цари, / О боги грозного Аида, Клянусь...» Характерно это определение царей Аида: «печальные» — темная, ужасная изнанка бытия *печальна*.

Клеопатра сгущает до наглядности одной безумно-исступленной ночи любви («Властителей моих последние желанья / И дивной негою, и тайнами лобзанья, / Всея чашею любви послушно упою...») и следующей за ней смерти («Главы их упадут под утренней секирой!») своего рода притчу об этой подспудной нераздельности природного *эроса* и *смерти*, дерзая к тому же выступать повелительницей и того, и другого. Наверное, в этом зловещая сласть затеи, сласть демонического экспериментирования Клеопатры. Если в тех же дионисийских оргиях эрос шел в страшной, экстатичной обнимке со смертью, то это происходило в коллективном распаленном действе, у Клеопатры же это ее личный вызов и выбор, обдуманно поставленный опыт.

Интересно, насколько светлее, *нормальнее* этой земной жрицы любви является у Пушкина сама «ада гордая царица» Прозерпина, когда она пылает, хочется сказать, здоровой страстью к земному юноше и предается ей (в отсутствие «бледного Плутона»):

Прозерпина в упоенье,  
Без порфиры и венца

Повинуется желаньям,  
Предает его лобзаньям  
Сокровенные красы,  
В сладострастной неге тонет  
И молчит и томно стонет...

(«Прозерпина», 1824)

И не посещают ее никакие злодейские, извращенные соблазны — смертного счастливец выводят из тартара «потаенною тропой»...

Нечто существенное в психологических и, пожалуй, метафизических мотивах *неслыханного* каприза Клеопатры раскрывает героиня повести «Мы проводили вечер на даче». Светский молодой человек Алексей Иванович признается здесь, что, узнав эту поразившую его древнюю историю, он теперь не может взглянуть ни на одну женщину, не вспомнив египетской царицы, т. е. в каждой носительнице эроса со скрытым содроганием видит он в потенции великолепную, изощренную паучиху<sup>20</sup>. И вот он читает собравшемуся на даче небольшому обществу отрывки из начатой и брошенной им поэмы о Клеопатре:

Зачем печаль ее гнетет?  
Чего еще недостает  
Египта древнего царице?  
В своей блистательной столице,  
Толпой рабов охранена,  
Спокойно властвует она.  
Покорны ей земные боги,  
Полны чудес ее чертоги.  
Горит ли африканский день,  
Свежеет ли ночная тень,  
Всечасно роскошь и искусства  
Ей тешат дремлющие чувства,  
Все земли, волны всех морей  
Как дань несут наряды ей...

<...>

Всечасно пред ее глазами  
Пиры сменяются пирами,  
И кто постиг в душе своей  
Все таинства ее ночей?..

Вотще! в ней сердце глухо страждет,  
Она утех безвестных жаждет —  
Утомлена, пресыщена,  
Больна бесчувствием она...

«Ужели слово найдено?» — вот оно: *пресыщение, бесчувствие, скука* (хотя последнее не названо, оно явственно предполагается). На каком-то острие постоянно раздражаемого чувствилища наслаждений возникает вдруг утомление, пресыщение, скука, тупой ноль, как с них сойти? — попробовать через чудовищное нечто! Пресыщенная, скукающая чувственность ищет острых, демонических приправ. Ну а что потом? — да то же, но, наверное, еще страшнее будет и скука, и бесчувствие<sup>21</sup>...

Что это нам напоминает? Конечно же великую пушкинскую «Сцену из Фауста» (1825), где Фауст появляется с начальной фразой «Мне скучно, бес» и просьбой к Мефистофелю: «Найди мне способ как-нибудь / Рас-

сеяться». На что бес действует как беспощадный педагог: во-первых, утверждает скуку как глубинное, каждодневное, лишь на миг обманываемое самоощущение смертной твари («И всяк зевает да живет — / И всех вас гроб, зевая, ждет, / Зевай и ты»), во-вторых, заставляет Фауста опуститься на поддонный, искренний перед самим собой уровень самопонижения, разоблачая все его жизненные этапы и занятия, везде находя это ядовитое семя скуки, и, наконец, доходит до самого, казалось бы, заветного, за что еще пытается держаться его подопечный («О сон чудесный! О пламя чистое любви!»). И какую же изнанку природного эроса, его *восторгов* и *утоений* выволакивает со дна души Фауста Мефистофель?

И знаешь ли, философ мой,  
Что думал ты в такое время,  
Когда не думает никто?

<...>

Ты думал: агнец мой послушный!  
Как жадно я тебя желал!  
Как хитро в деве простодушной  
Я грезы сердца возмущал!  
Любви невольной, бескорыстной  
Невинно предалась она...  
Что ж грудь моя теперь полна  
Тоской и скукой ненавистой?..  
На жертву прихоти моей  
Гляжу, упившись наслаждением,  
С неодолимым отвращением:  
Так безрасчетный дуралей,  
Вотще решаешь на злое дело,  
Зарезав нищего в лесу,  
Бранит ободранное тело;  
Так на продажную красу,  
Насытись ею торопливо,  
Разврат косится боязливо...

Чем же «рассеивается» раздраженный, разоблаченный Фауст? «Все утопить» — приказывает он Мефистофелю, указывая на первый предмет, возникший на скучном горизонте: «корабль испанский трехмачтовый» — просто так взять и пустить его ко дну, быть может, хоть на миг эта картина, сцены внезапного ужаса, паники, агонии его обитателей («мерзавцев сотни три», по определению циничного духа) развлекут его от скуки и душевной пустоты...

Вот тот крайний предел абсурдного злодейства, холодного нигилизма, в который вырождается ненасытимая жажда наслаждений, земной полноты жизни, если она отдалена от источников живой любви и веры в высший смысл жизни.

Проницательная оценка искушений «злобного гения», вливавшего в душу самого поэта «хладный яд» такого нигилизма (известно, что персональным его прототипом считается Александр Раевский), была дана Пушкиным уже в стихотворении 1823 года «Демон»: речь идет о язвительной насмешке над всем высоким и прекрасным («Он звал прекрасное мечтою; / Он вдохновенье презирал; / Не верил он любви, свободе...»), сознательной хуле, «неистребимой клевете» на создание, об отрицании его смысла («И ничего во всей природе / Благословить он не хотел»). Эта умная рефлексия поэта располагается уже в новых для него религиозно-христианских, нравственных координатах, которые начинают отчетливо утверждаться в его творчестве к середине 1820-х годов, во время Михайловской ссылки и возвращения в Петербург<sup>22</sup>.

И тема любви у Пушкина восходит от стихийно-эротической ее основы, часто жестокой и погубляющей, к «свободе самообладания» (Б. Вышеславцев), «высшей гармонии духа» (Достоевский), к нравственно-ответственному чувству (Татьяна Ларина), к высшей милосердной любви, прощающей, восстанавливающей к добру (Марианна из «Анджело»), к христианскому идеалу брака (Маша Троекурова из «Дубровского», Маша Миронова из «Капитанской дочки»)...

Говорить здесь специально о той же Татьяне Лариной я не буду — начиная с Белинского, ее исключительное значение в творчестве Пушкина рассматривалось великое количество раз. А. Позов счел этот образ «вершиной творческого усилия» поэта, в котором он через *прикосновение* к вечно-женственному, познал преображенную красоту «мирского подвижничества», «христианскую истину отречения»<sup>23</sup>. Эта линия сублимации эроса у Пушкина отмечалась многими религиозными философами и богословами. Я же хотела бы проследить еще один, менее замеченный и наиболее таинственно-дерзновенный, если не вектор, то пунктир этой творческой сублимации.

Начнем с исключительной поэтической преданности Пушкина юной, еще только расцветающей женской, точнее девичьей красоте, окруженной каким-то душистым облаком тонких излучений, — преданности тому недолгому, быстро исчезающему моменту, когда одушевленная, разумная материя образует в совершенно прекрасную, неотразимо влекущую, *божественную* форму. Этот расцвет, особая *влекущность* и победительная прелесть, действительно, лишь миг в брэнной преходящести земной красоты: «Тому одно, одно мгновенье / Она цвела, свежа, пышна — / И вот уж вянет» («Отрывки», 1830).

«Я помню чудное мгновенье, / Передо мной явилась ты...» — сколько таких вот почти религиозных *эпифаний* девы, «гения чистой красоты», разбросано по пушкинским стихам! «И являлася она / У дверей иль у окна / Ранней звездочки светлее, / Розы утренней свежее» («С португальского», 1825). «Исполнились мои желанья. Творец / Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна, / Чистейшей прелести чистейший образец» («Мадонна», 1830)... Такая юная дева — центр бытия у Пушкина, она

прекраснее всего на свете, всех самых пленительных явлений природы и созданий искусства:

На рай полуденной природы,  
На блеск небес, на ясны воды,  
На чуда немых искусств  
В стесненье вдохновенных чувств  
Людмила светлый взор возводит,  
Дивясь и радуясь душой,  
И ничего перед собой  
Себя прекрасней не находит.

(«Кто знает край, где небо блещет...», 1828)

Женская красота, красота «младого, чистого, небесного создания» отвечает у Пушкина софийными бликами, каким-то самодостаточным целомудрием (целой мудростью), приводя в восторженное смущение поэта перед лицом этого явления высшего, надмирного порядка, некоего моста между землей и небом.

Могу ль на красоту взирать без умиления,  
Без робкой нежности и тайного волнения

(«Каков я прежде был, таков и ныне я...», 1828)

Все в ней гармония, все диво,  
Все выше мира и страстей  
Она покоится стыдливо  
В красе торжественной своей.

<...>

Но встретясь с ней, смущенный, ты  
Вдруг остановишься невольно  
Благоговевя богомольно  
Перед святыней красоты.

(«Красавица», 1832)

Вот характерный рисунок романтического образа девы «на скале / В одежде белой над волнами», *расширенный* в пространстве ее «летучим покрывалом»: «Но верь мне! дева на скале / Прекрасней волн, небес и бури» («Буря», 1825). Какие-то гармонические волны, струящиеся от юной прекрасной девы, как будто преображают пространство и стихии вокруг нее:

Лишь ее завижу я,  
Мнилось, легче вокруг меня  
Воздух утренний струился;  
Я вольнее становился.

(«С португальского», 1825)



И явление светской красавицы в бальной зале рождает у поэта тот же образ какого-то победительного наступления ее прекрасного, сверкающего, какого-то воздушно-зыблящегося облика — тела — на мир:

В волненье перси, плечи блещут,  
Горит в алмазах голова,  
Вкруг стана вьются и трепещут  
Прозрачной сетью кружева,  
И шелк узорной паутиной  
Сквозит на розовых ногах;  
И все в восторге, в небесах  
Пред сей волшебною картиной...  
(строфы из 8-й главы «Евгения  
Онегина», черновой вариант)

В поклонении красоте, любимой женщине Пушкин умел выйти в сублимированное чувство, освобожденное от плотских желаний, от жгучего либидо, в чувство целомудренное, отмеченное чистой, какой-то высшей *жертвенностью*:

Я твой по-прежнему, тебя люблю я вновь  
И без надежд и без желаний.  
Как пламень жертвенный, чиста моя любовь  
И нежность девственных мечтаний.  
(«На холмах Грузии лежит ночная мгла»,  
первая редакция, 1829)

Какой благоговейный, чуть ли не религиозный тон, хотя и под шутовым покрывалом, звучит в хвалебных стихах, посвященных дочери знаменитого историка!

Тебе, высокое светило  
В эфирной тишине небес,  
Тебе, сияющей так мило  
Для наших набожных очес.  
(«Акафист Екатерине Николаевне  
Карамзиной», 1827)

А сколь исключительную, направленную в религиозную вертикаль, но к женскому обоженному началу питает любовь «рыцарь бедный», «паладин» Самой Пречистой Девы («Жил на свете рыцарь бедный», 1829)!

Ставя себя в высочайшей оценке Пушкина вслед за Гоголем, Достоевский писал: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа, — сказал Гоголь. Прибавлю от себя: и пророческое. <...> Пушкин есть пророчество и указание»<sup>24</sup>. Во многих

областях было опознано это пророческое значение поэта: в национальной, общечеловеческой, религиозной... Я бы хотела к этому прибавить — и в философии эроса. Понять здесь глубину пушкинских интуиций и восчувствий можно в свете идей Александра Константиновича Горского<sup>25</sup>, опиравшегося в новом видении преобразовательной, творческой эротике не только на идеи Н.Ф. Федорова, достижения психоаналитической школы (при их существенном переосмыслении), но и на огромный опыт мирового искусства, в том числе русской поэзии и особенно Пушкина.

В работе «Огромный очерк» (1924) Горский берет областью своего исследования искусство, точнее, глубинную психологию творческого акта; здесь — бродильный чан внутренних эротических сил, дистиллируемых в стихотворение, картину, мелодию... Это уже всем понятно и признано: и то, что в творческом акте осуществляется сублимация, и то, что искусство творит новое, образы, жизненные формы, типы, отношения. Искусство — модель творения жизни и как всякая модель есть лишь схематическое, искусственное предварение. Горский цепляет свою мысль за то *волнение* художника (входящее основной составляющей в то, что называется вдохновением и без чего невозможно творчество вообще), которое в конечном итоге опредмечивается в художественное произведение. Некое *волнение*, *волну* организма художник неудержимо стремится вынести вовне, запечатлеть материальными средствами, закрепить во внешней среде. Никто опять же как Пушкин не выразил столь ярко этого процесса: «Душа стесняется лирическим волненьем, / Трепещет и звучит и ищет, как во сне, / Излиться наконец свободным проявленьем» («Осень», 1833). Лирическое волнение, в отличие от просто житейского, конструктивно, построительно, точнее, оно таковым становится в результате творческого усилия художника. Что же строится им в конечном итоге? — доискивается аналитическая интуиция исследователя. «На это нельзя ответить иначе, как сказав, что здесь именно организуется, конструируется та система волнений, которую принято называть организмом или телом»<sup>26</sup>. В творчестве выражается потребность расширения себя за пределы своей природно ограниченной формы; искусство — греза о новом теле, расширенном и вечном.

Сюда же присоединим и взгляд Федорова на искусство как попытку мнимого воскрешения, кристаллизацию текучих, преходящих жизненных форм в прекрасные и вечные, запечатление бывшего и жившего. Искусство — прообраз воскресительного акта и даже самого типа его реализации: творческое созидание вместо рождения (сублимация эротической энергии в искусстве), наконец, восстановление жизни как бы из себя, рождение *из себя* наших отцов и матерей (в искусстве *из себя*, из волнений своего организма конструируется новая форма).

Горский обнаруживает при этом, что «законы движения потока образов, вихрей воображения, заправляющих поэтическим творчеством, однородны с законами сновидения, сновидческого воображения»<sup>27</sup>. Кстати, именно Пушкин постоянно, почти навязчиво утверждал в своих стихах

близость, чуть ли не тождественность сновидческой и поэтической реальности. Еще совсем юный поэт ввел понятие «сна истинного», того, в котором «трон Морфея» обвит «поэзии цветами» («Сон», 1816). В статье «Явь и сон» М.О. Гершензон на огромном стиховом материале показал удивительное употребление у Пушкина слова «сон» в смысле своеобразного состояния, когда душа, отгородившись от дневного мира заученных реакций и привычного рассеяния, уходит в свою глубь, где расцветает ее особая жизнь, сновидчески-творческая, питаемая тайными источниками образов, воспоминаний, надежд, желаний, мечтаний... Раскройте поэта и вы будете поражены этим непрерывным совмещением *поэзии и сна*: «сны поэзии святой», «творчески сны», «сон воображенья», «Я сладко усыплен моим воображеньем», «Люблю летать заснувши наяву...», «Бывало, милые предметы / Мне снились, и душа моя / Их образ тайный сохранила; / Их после муза оживила», «сны задумчивой души», «мечтанья неземного сна»...

Вернемся, однако, к рассуждениям Горского. Он выделяет три основных принципа, которые управляют сновидческой и (следовательно) поэтической реальностью: это — *автоэротическая зеркальность, внутрителесность пространства и органопроекция*. Автоэротизм, который представлен в психоаналитической школе как глубиннейший импульс всех психофизиологических процессов, «строится... на эротическом влечении, эротическом восхищении собственным телом в его ЦЕЛОСТИ, причем представителем этой целости является не столько головное “Я” (верхнее лицо), сколько таинственное, загадочное ОНО (нижнее лицо), несконцентрированная, непроявленная смутная масса, МАГНИТНОЕ ОБЛАКО СИЛ, в котором уже сквозит и угадывается ОНА (царь-девица, богиня, лучезарная подруга — МУЗА)»<sup>28</sup>. Автоэротизм как любовь к своему организму в его идеально полном целом, «каким бы он хотел быть», необходимо при этом отличать от позднейшего ущербного, головного нарцизма «я». В автоэротизме Горский видит исток порыва к творчеству — говоря словами Лермонтова из его поздней, загадочной повести «Штосс» — «новой природы лучше и полнее той, к которой она (человеческая душа. — С. С.) прикована». Автоэротизм действует по принципу отождествления, зеркально отражая своего носителя в объектах, стремясь к расширению, внедрению, запечатлению его во внешнем мире (так «все сновидения без исключения изображают непременно самого спящего», его игру с самим собою).

В художественном творчестве эта игра не просто осложняется: замысел и направление ее становятся целеустремленнее, управляются уже — более-менее отчетливо — центральным образом, который необходим как некая схема, образ желаемого, дающий возможность выйти из себя, своей кожной ограниченности. Образ Музы в поэзии и есть такое возникновение в поэтической мечте существеннейшего с противоположным половым знаком дополнения самого себя. Эту мечту смутно движет чаяние достигнуть страстно желаемой целостности (предощущаемой в автоэро-

тическом восчувствии своего тела), той единой, оцеломудренной природы, о которой как об идеале говорили и Федоров, и Соловьев.

*Внутрителесность пространства* (сновидческого, а далее и художественного) выражает особый постройительный принцип форм, являющихся во сне: пейзажей, сочетаний живых образов и т. д., которые представляют собой наложение — путем зеркального увеличения — телесной схемы спящего (извивов и контуров его тела). В творчестве же «поскольку круг “свободного проявления” изливаемых лирических волн начинает казаться неограниченным, постольку, естественно, исчезает, стирается та условная черта, которая отделяет изолированное “тело”, крохотный кусочек “внутреннего мира” от чуждой и давящей “внешней среды”. Зрение окончательно торжествует над осязанием»<sup>29</sup>.

Наконец, проецирование вовне какой-то части тела, одного из органов, берущегося представлять весь организм, и есть *органопроекция*. Особым случаем органопроекции является *органодеекция* (отсечение проецируемого органа, скажем, головы, носа, бороды, символизирующих, как правило, мужские гениталии — вспомним бороду Черномора), тесно связанная с кастрационным комплексом. Рассмотрение органодеекции, окончательным выражением, крайним случаем которой является сама смерть (вспомним Клеопатру: «Клянусь — под смертную секирой / Глава счастливых отпадет»), неизбежная при теперешнем типе сексуальности, полового размножения, позволяет Горскому подойти к самому средоточию своей — и, добавим, нашей — темы, выявить свое существенное расхождение с некоторыми положениями теории Фрейда. Главный ущерб последней в том, что «психоанализ совпадает с границами мужской психики». Фрейд утверждал, что либидо всегда по своей природе мужское, вне зависимости от того, где оно наблюдается, у мужчины или женщины.

Горский пытается выйти за границы мужского либидо с его кастрационным комплексом, выбором сексуального объекта по принципу опоры (комплекс материнской груди, матери, откуда пассивное, даже если и трагическое, прятие матери-земли, порождающей и поглощающей природной утробы, земной смертной судьбы), выдвигает женский тип эротики. У женщины «органы воспроизведения глубоко запрятаны внутрь, а наружу выведены лишь его излучения, неопределенно очерченные силовые линии и “волны”, “одевающие” окружающее тело». Расхожий взгляд нам известен: мужское есть изобилие, избыток, женское — недостаток, ущемленность, связанные с отсутствием пениса, как бы с уже проведенной кастрацией. У Горского наоборот: специфически женское есть всегда *избыточное*, при развитии эротической области у девочки в отличие от мальчика отсутствует точечная сосредоточенность на четко оформленном пенисе; «комплекс эмоций-представлений» созревающей юной женщины «сохраняет неопределенную (и разнообразно определяемую в любой момент) расплывчатость, расширенность, пластичность, постоянную ВОЛНУЕМОСТЬ своей сферы. Ощущение постоянного переполнения, ИЗБЫТКА излучаемой энергии вследствие, очевидно, большего участка

слизистой влажной поверхности половых органов создает то настроение, о котором говорит Лермонтов: «Молодая душа в ИЗБЫТКЕ сил творит для себя новую природу, лучше и полней той, к которой она прикована»<sup>30</sup>. Это облачное, эротическое окружение, расплывчатое, обволакивающее, выходящее во внешнюю среду, пронизанное атмосферой автоэротической зеркальности, которая осуществляет — через принцип отождествления — завоевание телом пространства, Горский называет *магнитно-облачной эротикой*. Именно Пушкин, как мы уже видели, выдвигая женский тип сексуальности, упоительно явил магнитно-облачную эротическую расцветающую потенцию... А Горский — в горизонте активно-христианского видения — придавал этой эротике особую ценность в деле будущей метаморфозы человеческого организма в самосозидаемый и бессмертный. Магнитно-облачная эротика, которая уже имеется, но в еще несовершенном, так сказать, слепом, природном виде у женщин, представляется ему более перспективной для реализации расширения человеческого организма вовне, волнового овладения внешней средой.

Вместе с тем искусство как раз, утверждал Горский, «поскольку оно всегда *переступало границу* (мужской психики, ограниченно-генитальной сексуальности. — С. С.) и находилось внутри водоворота (автоэротизма. — С. С.), не имело *другой задачи, как только постигнуть загадку “вечно-женственного”*»<sup>31</sup>. Поэтические образы «душистого круга», «розового тумана», «соловьиного сада» передают атмосферу магнитно-облачной, женской эротики, такого восчувствия окружающего пространства, когда оно заряжается органическим электричеством, пронизывается энергичными потоками какой-то еще смутной воли человеческого организма, сквозящей в атмосфере автоэротической зеркальности, которая окружает развивающееся женское тело (*тело — цело*). «Мы можем определить психику художника как особое ОСТРОЕ СОЧЕТАНИЕ ДВУХ РЕДКО ОДНОВРЕМЕННО ВСТРЕЧАЮЩИХСЯ качеств: с одной стороны, МУЖСКОЙ НЕУДОВЛЕТВОРЕННОСТИ СВОИМ ОЧЕРТАНИЕМ (т. е. отражением его в обыкновенных зеркалах), с другой — ЖЕНСКОЙ УПОЕННОСТИ НАРЦИСТИЧЕСКИ ЗЕРКАЛЬНОЙ АТМОСФЕРОЙ МАГНИТНОГО ОБЛАКА ОРГАНИЧЕСКИХ ИЗЛУЧЕНИЙ, ПРИСТРАСТИЯ К ЕДИНСТВЕННОМУ ФАНТАСТИЧЕСКИ ИДЕАЛЬНОМУ ОТРАЖЕНИЮ»<sup>32</sup>. Это отражение — Муза, Прекрасная дева или дама; Она — чаемая половина его пока раздробленного существа. Такие обнаруженные психоанализом образы, как облако, оболочка, все одеяния, покрывала, покровы, пелена и др., широко представленные в сновидениях и художественном творчестве, в том числе широко у Пушкина, и раскрытые как фаллические символы, получают свое объяснение только как начавшееся символическое освоение желаемого расширения мужской половой природы до женской (ибо все эти образы передают женский тип магнитно-облачной, *одевающей* эротики) и слияния с ней в конечном итоге в некое высшее андрогинальное единство.

У Пушкина это редкое сочетание неудовлетворенности своим физическим обликом, своей некрасивостью («потомок негров безобразный», «помесь тигра с обезьяной», по определению добродушно-насмешливых друзей) с «пристрастием» к прекрасному, упоительному женскому образу, к образу Музы было выражено в разительной, воистину гениальной степени. Центральный у Пушкина образ Музы совершенно отчетливо проявляет себя как некая глубинная женская ипостась поэта, *апита*, по позднейшей терминологии Юнга, самого поэта. Интересно, что явление ему Музы (после ранних детских лет, когда она несла ему поэтические сокровища «волшебной старины» в лице бабушки или няни: «Являлась ты веселою старушкой / И надо мной сидела в шущуне») опознается поэтом в облике расцветающей женской прелести, в том самом облаке магнитно-облачной эротики, переданной образами *расширения* юного тела вовне, в пространство, — через покровы, ароматы, расходящиеся волны огня очей и улыбки, трепет эротических волнений:

Как мило ты, как быстро изменилась!  
 Каким *огнем* улыбка оживилась!  
 Каким *огнем* блеснул приветный взор!  
*Покров*, клубясь *волною* непослушной  
 Чуть осенял твой стан *полувоздушный*;  
 Вся в локонах, обвитая венком,  
 Прелестницы глава *благоухала*;  
 Грудь белая под желтым жемчугом  
 Румянилась и тихо *трепетала*...

(«Наперсница волшебной старины...», 1822)

О ней же поэт говорит как о тонком психейно-эротическом динамизме своей души, изливающейся в мир и любовно касающейся его существ и предметов:

И своенравная волшебница моя,  
 Как тихий ветерок, иль пчелка золотая,  
 Иль беглый поцелуй, туда, сюда летая...

(«О боги мирные полей, дубров и гор...», 1824)

Пожалуй, ни у одного поэта так отчетливо, как у Пушкина, образ музы столь точно не соответствовал ему самому, его возрасту, темпераменту, поведению, отношению к жизни и не менялся, не рос, не выросел психологически и духовно вместе с ним. В первой, буйной молодости она — «спутница младая», «резвая болтуня», веселая «шалунья», «вакханочка», «подруга ветренная», затем в южный, романтический период «Она Ленорой, при луне, / Со мной скакала на коне!», «Водила слушать шум морской», дикие цыганские песни степей; и вот она является, может быть, в самом дорогом и высоком для души поэта облике «барышней уездной, / С пе-

чальной думою в очах, / С французской книжкой в руках» и, наконец, абсолютно владеющей собой («Все тихо, просто было в ней») нравственно-ответственной личностью. Муза поэта может быть и беспечной, и утомленной, и разочарованной, и тихо-сосредоточенной, и углубленно-духовной, и пророчески-страстной... — в зависимости от жизненной стадии, душевного состояния, образа мыслей поэта. Его женские образы, тяготеющие, как уже отмечалось, к двум экстремам: Марии и Заремы, Татьяны и Клеопатры, Анны и Лауры... — это все разные явления его Музы, разных стихий и сторон его собственной души, его *анимы*, его *внутренней женщины*, с которой у него своя напряженная любовная история: «Как любовник добродушный, / Снисходительно послушный, / Был я мучим и любим» («Рифма, звучная подруга...», 1828).

Интересно, что именно сон Татьяны, вершинного воплощения его Музы, особенно разоблачителен в отношении амбивалентной, убийственной природы эроса именно в его жестком мужском варианте. Мы помним ту химерическую, сюрреалистическую нечисть, которой предводительствует Онегин, тот символический частокол агрессивных, фаллических образов, что ощетииваются против девы в стремлении к грубому обладанию ею:

Копыта, хоботы кривые,  
Хвосты хохлатые, клыки,  
Усы, кровавы языки,  
Рога и пальцы костяные,  
Все указывает на нее  
И все кричат: мое! мое!

А ведь сон Татьяны долго считался неудачным, нелепым эпизодом романа. Насколько и здесь Пушкин обогнал свое время, создав сон, что может считаться хрестоматийным для современного психоаналитического взгляда! В своем вещем сне Татьяна обнаруживает и подсознательное, столь точное знание тайных извивов психики своего героя, какого мы не встретим даже в прямых авторских его характеристиках, и настолько тонкое понимание ситуации, отношений Онегина и Ленского, что оно дает возможность ее *сонной* душе предугадать и будущее убийство.

Главные внушения Музы, «девы тайной» в ее воздымающей, вечно-женственной ипостаси («И от мира уводила / В очарованную даль») выливаются у Пушкина в его сокровенные, «тайные стихи», возвышенные песни, полные «святым очарованием». Здесь, на тайных тропах сублимации эроса, пробиваются его дерзновенные творческие возможности, возрождающая, *воскресительная* потенция любви, обратная смертоубийственной (как в «Египетских ночах»).

28 июля 1826 года на листке с краткой записью о смерти Амалии Ризнич и декабристов (вести, пришедшие к нему в Михайловское одновременно) Пушкин записывает стихотворение «Под небом голубым страны

своей родной...», где он так вспоминает свои чувства к молодой женщине, с которой его связывала глубокая и страстная любовь<sup>33</sup>:

Так вот кого любил я пламенной душой  
С таким тяжелым напряженьем,  
С такою нежною, томительной тоской,  
С таким безумством и мученьем!

Само же стихотворение фиксирует первую, какую-то *бесчувственную* его реакцию на это известие, кстати, пришедшее с годичным опозданием: Ризнич умерла в Италии еще в 1825 году («Из равнодушных уст я слышал смерти весть, / И равнодушно ей внимал я»). Эта странная загадка души останавливает поэта, озадачивает его:

Где муки? где любовь? Увы, в душе моей  
Для бедной легковерной тени,  
Для сладкой памяти невозвратимых дней  
Не нахожу ни слез, ни пени.

Но вот проходит четыре года, Пушкин в Болдино, заперт чумным карантинном, готовится к новой семейной полосе жизни, попеременно то надеясь на счастье, перерождение-возрождение, то отчаиваясь в нем. Внутренне прощаясь со своей прежней жизнью, поэт проводит перед своим сердечным и умственным взором образы дорогих ему женщин, отодвинутых уже навсегда в прошлое, в сень почти смертную, — ведь вряд ли его еще с ними столкнет жизнь, тем более в том, былом качестве (хотя бы с той же Елизаветой Воронцовой), и вот они селятся уже навеки лишь в скрытые глубины памяти, в душевный «элизиум теней». И тут ярко вспыхивает образ и трагическая судьба прекрасной Амалии. Какой страшный контраст: прелесть, жар, страсть юной женщины, самый пик расцвета и жизненности (и все это Пушкин в ней знал, она дышала и наслаждалась в его объятьях!) и вдруг — неподвижность, холод, смерть, могила, тление... Несмотря на первую равнодушную будто бы реакцию (тут могла быть психическая, погашающая интерференция двух вестей, когда столько сразу трагических, ужасных смертей привели к какому-то моментальному скорбному бесчувствию), его не могла не поразить глубоко и болезненно, надолго и навсегда эта смерть, ведь явила в жизни, не в поэзии, в *его* жизни вполне романтическую элегию о похищенной смертью юной красоте, о *фанней могиле*.

И вот сейчас, в Болдино, его любовь к умершей, может быть, в последний раз взвивается ярким, жгучим пламенем — 17 и 27 ноября 1830 года с интервалом в десять дней Пушкин пишет «Заклинание» и «Для берегов отчизны дальней...» — из разряда *тайных* его стихов, которые при жизни он и не пытался печатать. В «Заклинании» любовь и ее томление по уже умершей возлюбленной достигают такой интенсивности, что рвутся преодолеть темный ров смерти, переступить непереходимую границу между



живыми и мертвыми. Лирический герой не просто не боится смерти (что вполне естественно для земной страсти, направленной на живой объект), но настойчиво вызывает любимую из могилы:

Явись, возлюбленная тень,  
Как ты была перед разлукой,  
Бледна, холодна, как зимний день,  
Искажена последней мукой.  
Приди, как дальняя звезда,  
Как легкий звук иль дуновенье,  
Иль как ужасное виденье,  
Мне все равно: сюда, сюда!

Это «сюда, сюда» магическим заклинанием звучит трижды — поэт в напряженном усилии дерзает превзойти меру и границу естественно-возможного, дерзает повелевать тем, что, казалось бы, вне человеческой власти. И зовет он ее не для укоров, сомнений, утоления любопытства насчет «тайн гроба»...

...но тоскую,  
Хочу сказать, что все люблю я,  
Что все я твой: сюда, сюда!

В стихотворении «Для берегов отчизны дальней» поэт упорствует в своей безумной мечте, в своей «погребальной мистере эротической любви <...> в тоске полумифического артиста, ищущего Эвридику»<sup>34</sup>.

Твоя краса, твои страданья  
Исчезли в урне гробовой —  
А с ними поцелуй свиданья...  
Но жду его; он за тобой...

Поразительно, что еще осенью 1823 года, в самый разгар его бурного романа с Амалией Пушкин набрасывает странное, пророческое стихотворение о ее смерти и более того, с таким же возвышенно-некрофилическим и воскресительным мотивом:

Придет ужасный час... твои небесны очи  
Покроются, мой друг, туманом вечной ночи,  
Молчанье вечное твои сомкнет уста,  
Ты навсегда сойдешь в те мрачные места,  
Где прадедов твоих почиют мощи холодны.  
Но я, дотолы твой поклонник безотрадный,  
В обитель скромную сойду я за тобой  
И сяду близ тебя, печальный и немой,

У милых ног твоих — себе их на колена  
Сложу — и буду ждать печально... но чего?  
Что силою..... мечтанья моего  
.....

Чего же безумно желает совершить *силою мечтанья* своего безутешный и *безотрадный* любовник? — ответ ясен, тем более в свете осенних болдинских стихов. Да, это они, «всходы воскресительной эротики» Пушкина, правда, не «буйные», как определял их А.К. Горский, а еще робкие, но, как увидим, упорные!..

Глубокие внутренние переживания поэта, заветные лирические темы жили в нем долго, медленно созревали и рано или поздно выплескивались и воплощались. Обычно это происходило осенью в Михайловском или Болдино, когда Пушкин, благодетельно-«насильственно» остановленный в своем вихревом полете, светском рассеянии, выбрасывался на берег одиночества и сосредоточения. Проведем еще одно сопоставление: итак, в конце июля 1826 года, уже на излете его Михайловской ссылки он «бесчувственно» узнает о смерти Ризнич и только через четыре года, напротив, в экстагическом, магическом порыве взывает к ней по ту сторону жизни. Но всмотримся еще в один навязчивый пушкинский образ, образ русалки — к нему, как уже отмечалось, поэт обращается по меньшей мере два раза в юности, в стихотворении «Русалка» и в поэме «Руслан и Людмила», затем в несколько приступов пишет свою знаменитую драму, позднее положенную на музыку Даргомыжским, и, наконец, дает его народную разработку в «Яныше Королевиче» из «Песен западных славян» (1834).

Так вот именно в Михайловском, поздней осенью 1826 года, через четыре месяца после написания «Под небом голубым страны своей родной...», у Пушкина созревает первоначальный замысел его будущей «Русалки» и 23 ноября он пишет одну из сцен, где кристаллизуется его поразительная эмоция, что позднее выльется в «Заклинание» и «Для берегов отчизны дальней...». Так намечается еще один, может быть, самый тайный, внутренний цикл пушкинской любовной лирики, куда входит отрывок осени 1823 года «Придет ужасный час... твои небесны очи...», затем сцена из «Русалки» 1826 года и, наконец, два болдинских стихотворения, обращенные к мертвой возлюбленной.

Итак, в этой сцене Пушкин рисует свидание героя с русалкой, его, надо полагать, погубленной прежней возлюбленной; встреча происходит на берегу «молчаливых вод», «в пустынной дуброве», куда он счастлив убежать от «докучного шума столицы и двора».

О, скоро ли она со дна речного  
Подыметя, как рыбка золотая?  
Как сладостно явление ее  
Из тихих волн, при свете ночи лунной!  
Опутана зелеными власами,

Она сидит на берегу крутом.  
 У стройных ног, как пена белых, волны  
 Ласкаются, сливаясь и журча.  
 Ее глаза то меркнут, то блистают,  
 Как на небе мерцающие звезды;  
 Дыханья нет из уст ее, но сколь  
 Пронзительно сих влажных синих уст  
 Прохладное лобзанье без дыханья.  
 Томительно и сладко: в летний зной  
 Холодный мед не столько сладок жажде...  
 Когда она игривыми перстами  
 Кудрей моих касается, тогда  
 Мгновенный хлад, как ужас, пробегает  
 Мне голову, и сердце громко бьется,  
 Томительно любовью замирая.  
 И в этот миг я рад оставить жизнь,  
 Хочу стонать и пить ее лобзанье.

Мы видим, сколь далек этот первоначальный замысел от более позднего варианта, созданного Пушкиным в ноябре 1829 года по возвращении в Петербург из поездки на Кавказ (поэт снова обратился к этой вещи в апреле 1832 года, когда он переписывал и отделявал ее, но не закончил и на этот раз)<sup>35</sup>. В окончательной редакции Пушкин пошел по более традиционному пути в разработке образа русалки как обманутой, доведенной до отчаяния и обуянной манией мщения утопленницы, перешедшей в разряд уже других, стихийно-демонических, не-человеческих существ. В процитированной же сцене нет ничего зловеще-отмстительного, демонического, хотя запредельный ужас и прелесть этого эпизода должен шевелить волосы (и похоже, сам Пушкин создавал эти фантастически, безумно прекрасные строки в таком состоянии, как когда-то он чуть шуточно описывал вдохновение: «Волоса стоят горой!»). Какую поразительную вещь попытался представить и пережить поэт: ласки покойницы, во всяком случае женщины, которая не живет уже земной жизнью, в которой нет ни теплой крови, ни дыхания, как если бы, действительно, реализовался призыв более позднего «Заклинания», и поэт получил тот поцелуй, что «за тобой»!

Интересно, что в повествовательно-балладном «Яныше королевиче» тоже нет мотива мести и схема сюжета развивается в духе первого замысла «Русалки». Здесь королевич с раннего утра бродит над рекой и видит, как из воды всплывает «по белы груди» его погубленная возлюбленная, ныне «царица водяная»: «Как увидел он свою Елицу, / Разгорелись снова в нем желанья, / Стал манить ее к себе на берег». Собственно последующим их диалогом и исчерпывается эта «песнь»: Яныш умоляет ее выйти к нему, обнять его, поцеловать, снова любить, а Елица отказывается, старого не вернуть, расспрашивает про жену, «чешскую королевну», которой он ее

предпочел, про то, счастлив ли он с ней. «Отвечает Яныш королевич: / “Против солнышка луна не пригреет, / Против милой жена не утешит”» — такой оправдавшейся фольклорной мудростью и завершается эта баллада, вся ее пленительная странность лишь в том, что и в по земному мертвом, запредельном облике русалки милая остается милой.

Оставаясь в пределах реалистического лиризма, заклинательно-воскресительные мотивы рассмотренного поэтического цикла выражают все же, пусть и предельно раскаленный, — только эмоциональный порыв.

Жанр сказки, органично включающий фантастический элемент как буквальное воплощение народной мечты, дал Пушкину возможность свободнее представить воскресительную мощь Любви.

Перед ним, во мгле печальной,  
 Гроб качается хрустальный,  
 И в хрустальном гробе том  
 Спит царевна вечным сном.  
 И о гроб невесты милой  
 Он ударился всей силой.  
 Гроб разбился. Дева вдруг  
 Ожила...

(«Сказка о мертвой царевне  
 и о семи богатырях», 1833)

В той предварительной записи народной сказки, которую Пушкин делает в Михайловском, царевич вообще раньше не знает мертвой девушки, лежащей в гробу, и «влюбляется в труп» — любопытная деталь для радикализма воскресительного народного мышления! Но и Пушкин по-своему не менее радикален: в его сказке замечательна замена традиционного поцелуя, как в других литературных обработках сходного сказочного сюжета, на «всю силу» королевича Елисея, потребную на вызволение любимой из-под власти смерти. Тут интуиция и идея не просто чуда, которое разворачивает свои эффекты, раз выполнено заветное условие верной любви (символ ее — поцелуй), а любви, сосредоточившей все свои энергии и претворившей их в необычное для себя сверхдействие.

Со сходной интуицией мы сталкиваемся в поэме А.К. Толстого «Портрет» (1872–1873): отрок влюбляется в старинный портрет молодой женщины, ему начинает казаться, будто она томится в путах своего призрачного, чисто художественного существования, желая обрести свою живую плоть. Интересно описание ее освобождения из полотна, где торжествует активность самого героя, сила его *воскресительного* эроса:

Но отрешить себя от полотна  
 Она вотще как будто бы старалась,

И ясно мне все говорило в ней:  
«О, захоти, о, захоти сильнее!»

Все, что я мог сосредоточить воли,  
Все на нее теперь я устремил —  
Мой страстный взор живил ее все боле,  
И видимо ей прибавлялось сил.

<...>

«Еще, еще! хоти еще сильнее!»  
Так влажные глаза мне говорили;  
И я хотел всей страстию моей —  
И от моих, казалось, усилил  
Свободнее все делалось ей...

Не случайно «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях», самая проникновенно лирическая из всех сказок Пушкина, стоит в ряду первых, определяющих впечатлений юного Блока: «Перед поэтом с детства в облике спящей царевны, плененной злыми и хищными силами, воплотилась вся прелесть жизни, вся ее красота, — и подвиг ее освобождения составляет один из основных мотивов лирики Блока, внутренне объединяющее ее начало»<sup>36</sup>. Это тот мотив, который Пушкин в своей гениальной поэзии как вершину творческого, преобразовательного эроса завещал литературе и жизни.

## Примечания

<sup>1</sup> Катков М.Н. О Пушкине. М., 1900.

<sup>2</sup> Основные их работы собраны в сб.: Пушкин в русской философской критике. М., 1990.

<sup>3</sup> Позов А. Метафизика Пушкина. Мадрид, 1967. Второе изд.: М., 1998.

<sup>4</sup> Пушкин в русской философской критике. С. 19.

<sup>5</sup> Кстати, это стихотворение — среди тех редких перлов лицейской лирики Пушкина, которые можно отнести к чуть ли не любому году творческой жизни уже зрелого поэта. Читая «Желание», чувствуешь — да, вот это он, вечный Пушкин с его зачаровывающей, художественно безукоризненной, элегической инкантацией: «Медлительно влекутся дни мои, / И каждый миг в унылом сердце множит...»

<sup>6</sup> Записки А.О. Смирновой (Из записных книжек 1826–1845 гг.). СПб., 1895. С. 340.

<sup>7</sup> В чем Пушкин, как это нередко случалось, оказался пророком: не говоря уже о том, что Горчаков прожил на земле 85 лет (ум. в 1883 г.), пережил, как видим и «Пушкинскую речь» Достоевского, и его самого, весьма успел в своей служебной карьере, долгое время определяя внешнюю политику Российской империи в качестве министра иностранных дел.

<sup>8</sup> Ср. более позднее: «О, я знаток в девической печали; / Давно глаза мои в душе твоей читали» («Ты вянешь и молчишь; печаль тебя снедает...», 1824).

<sup>9</sup> Но тут Пушкин вторгся уже в область нравственно запретную для своего времени и убрал это стихотворение из готовящегося сборника 1826 года с приговором: «Не нужно, ибо я хочу быть моральным человеком» (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 1. М., 1962. С. 509).

<sup>10</sup> Ср. пушкинское замечание, предназначавшееся для альманаха «Северные цветы», 1828, в составе его публикации «Отрывки из писем, мысли и замечания» (в печати так тогда и не появилось): «Стерн говорит, что живейшее из наших наслаждений кончится содроганием почти болезненным. Несносный наблюдатель! знал бы про себя; многие того не заметили б» (Там же. Т. 7. М., 1958. С. 53).

<sup>11</sup> «Автору было двадцать лет от роду, когда кончил он Руслана и Людмилу. Он начал свою поэму, будучи еще воспитанником Царскосельского лицея, и продолжал ее среди самой рассеянной жизни...» (из предисловия Пушкина ко второму изданию поэмы: Там же. Т. 4. М., 1957. С. 495).

<sup>12</sup> Интересно, что при первой публикации отрывков из поэмы в 1820 г. в «Сыне отечества» она носила название «Людмила и Руслан».

<sup>13</sup> Впрочем, в 1819 году Пушкин пишет стихотворение «Русалка», которое затем печатает в собрании своих стихотворений 1826 года как «балладу». Построена она на контрасте погубительной, роковой женственности русалки и сурового аскетизма отшельника. Но и в него вошла бацилла вождения и страсти к длинноволосой, белотелой прекрасной нагой женщине, появившейся на берегу озера, где «уже лопаткою смиренной / Себе могилу старец рыл — / И лишь о смерти вожденной / Святых угодников молил». На третий день пошел он, наконец, на зов пленившей его девы и погиб в волнах — «И только бороду седую / Мальчишки видели в воде».

<sup>14</sup> Розанов В.В. О Пушкинской Академии // Пушкин в русской философской критике. С. 179.

<sup>15</sup> Кстати, «Душа моя — Элизиум теней...» в составе подборки тютчевских стихотворений была впервые опубликована в пушкинском «Современнике» (1836. Т. 4).

<sup>16</sup> Пушкин в русской философской критике. С. 284.

<sup>17</sup> Пушкин и позднее возвращался к образу гарема: его волновала такая концентрация в одном месте разнообразной, пленительной женственности, красоты, грации, настроенности на сладострастие — для улаживания, безраздельной неги одного господина и повелителя («Пока супруг тебя, красавицу младую...», 1824). В случае с Клеопатрой возникает образ мужского гарема:

Она, томясь тоскою, бродит  
В своих садах; она заходит  
В покои тайные дворца,  
Где ключ угрюмого скопца  
Хранит невольников прекрасных  
И юношей стыдливо страстных.

(Из черновых вариантов к стихотворной части повести  
«Мы проводили вечер на даче...», 1835)

<sup>18</sup> Позов А. Метафизика Пушкина. М., 1998. С. 107.

<sup>19</sup> Ахматова А.А. Последняя сказка Пушкина // Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т. Т. 2. Мюнхен, 1968. С. 207.

<sup>20</sup> Позднее Достоевский писал об «Египетских ночах», что в них отразились все «эти земные боги» уже ущербной древности, «в предсмертной скуке своей и тоске тешащие себя фантастическими зверствами, сладострастием насекомых, сладострастием пауковой самки, съедающей своего самца» (Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 26. Л., 1984. С. 146).

<sup>21</sup> Считается, что повесть «Мы проводили вечер на даче...», над которой Пушкин работал в одном году с «Египетскими ночами» (1835), несколько предшествует последней. На мой взгляд, логичнее предположить обратное: только в «Мы проводили вечер на даче...» есть это обнаружение глубин состояния Клеопатры, чего не было прежде.

<sup>22</sup> См. подробнее в работах о Пушкине иерархов Православной Церкви, богословов и церковных публицистов, собранных в сборнике: А.С. Пушкин: путь к православию. М., 1996.

<sup>23</sup> Позов А. Метафизика Пушкина. С. 55, 58.

<sup>24</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 26. С. 136, 137.

<sup>25</sup> См. подробнее: Горский А.К., Сетницкий Н.А. Сочинения. М., 1995. С. 185–266.

<sup>26</sup> Там же. С. 190.

<sup>27</sup> Там же. С. 195.

<sup>28</sup> Там же. С. 200.

<sup>29</sup> Там же. С. 205.

<sup>30</sup> Там же. С. 212.

<sup>31</sup> Там же. С. 209.

<sup>32</sup> Там же. С. 216.

<sup>33</sup> См. подробнее: *Аринштейн Л.М.* Пушкин. Непричесанная биография. М., 1999. С. 37–56.

Роман Пушкина с двадцатилетней Амалией Рипп, дочерью еврейского банкира из Вены и итальянки, женой одесского финансиста и дельца, серба по национальности Ивана Степановича Ризнича, был, по оценке Аринштейна, «пожалуй, самой мучительной и запутанной любовной историей в его жизни» (с. 37). Раскованная и рискованная красавица, высокого роста, необыкновенно стройная, со жгучим взором и прекрасной косой до колен, Амалия заставила поэта испить чашу любовных восторгов и мучений, самой бешеной ревности. К тому же она образовала вокруг себя один из центров светской жизни Одессы и по своему положению и воспитанию отличалась от прежних пассий поэта — это вам не покупные дамы, но и не платонические объекты высокого полета, вроде Екатерины Андреевны Карамзиной или императрицы Елизаветы Алексеевны, жены Александра I. В марте–апреле 1824 года Амалия родила сына, названного Александром (в честь отца, как убеждала Пушкина, по мнению Аринштейна, его любовница). Но уже в середине мая этого года Амалия была увезена мужем из Одессы, то ли из-за ухудшившегося после родов здоровья (чахотка), то ли из-за ревности, как полагал сам Пушкин, и уже через год умерла в Италии.

<sup>34</sup> *Ильин В.Н.* Аполлон и Дионис в творчестве Пушкина // Пушкин в русской философской критике. С. 310.

<sup>35</sup> Известно, что драма была напечатана после смерти Пушкина и название ее было дано издателями.

<sup>36</sup> *Соловьев Б.* Пушкин в художественном восприятии Блока // В мире Пушкина. М., 1974. С. 499.

## «СМЫСЛА Я В ТЕБЕ ИЩУ...» (религиозный абрис поэзии Пушкина)

Здоровье, оптимизм, великолепная уравновешенность отличают мироощущение Пушкина — это говорилось не раз! Недаром в своих широко известных статьях о Пушкине Белинский, в частности, страстно утверждал чрезвычайную ценность творений великого поэта в деле воспитания молодой души. Пушкин сумел глубоко-примиренно и вместе обнадеживающе подойти к земному бытию, даже к самым страшным, раздирающим душу его фактам, облить светом художественной красоты и гуманности все, чего бы ни касалось его перо. В его творчестве была явлена истинно «золотая мера» в переживании человеческой судьбы. Пушкин не отдался ни одной из крайностей, ни отчаянию, ни слепой надежде, так эстетически-благоуханно внушил ценность жизни как таковой, открытой у него и пока непредсказуемым возможностям будущего, что прикосновение к его миру, вместе с наслаждениями для сердца, ума, чувства изящного, несет еще дополнительное, какое-то энергетическое, *тонизирующее* утешение. Это не та готовая надежда, в которую можно только верить, мягкое, милосердное утешение, как у Жуковского, когда неволе бытия, страданиям и смерти противопоставляется лучший мир вечного свидания и блаженства душ. Пушкин оставался в пределах земного опыта, не претендуя *знать*, что нас ждет за гробом; можно сказать, что он рассчитывал свою жизнь и определял свое отношение к вещам так, чтобы оно было действительно и для самого крайнего и скудного бытийственного варианта.

В письме к Петру Андреевичу Вяземскому из михайловской ссылки (вторая половина мая 1826 года) Пушкин уподоблял судьбу «огромной обезьяне, которой дана полная воля». И хотя, утешая своего друга в потере восьмилетнего сына — а за год до того умер еще один его сын — («Судьба не перестает с тобою проказить. Не сердись на нее, не ведает бо, что творит»), Пушкин восклицал: «Кто посадит ее на цепь? не ты, не я, никто», сдаваться этой «огромной обезьяне», а тем более поклоняться ей как богине поэт не желал:

Снова тучи надо мною  
Собралися в тишине;  
Рок завистливый бедою  
Угрожает снова мне...  
Сохраню ль к судьбе презренье?  
Понесу ль навстречу ей  
Непреклонность и терпенье  
Гордой юности моей?

(«Предчувствие», 1828)



Отношения Пушкина с судьбой и смертью были совсем не просты. Я опускаю здесь личный сюжет поэта, связанный с предсказанием гадалки Кирхгоф о его «изгнании на юг и на север <...> женитьбе и, наконец, преждевременной смерти <...> от руки высокого белокурого человека»<sup>1</sup>, сюжет, который постоянно волновал Пушкина, заставлял оберегаться, а то и, напротив, бросать вызов року. Можно лишь отметить, что хрестоматийная «Песнь о вещем Олеге» (1822) — своего рода балладный пророческий эпиграф к собственной судьбе поэта. Как киевский князь, Пушкин получил предсказание о своем конце, о том, от кого он произойдет: Олег расстался со своим конем, поэт всю жизнь пытался избегать опасных контактов с белокурými мужчинами<sup>2</sup>, и оба тем не менее напоролись на неизбежное, не сумев обойти предначертаний судьбы. Князю зачем-то неудержимо захотелось подъехать к костям своего погибшего коня, а Пушкин как будто не видел, сколь пугающе тотально сгустился белый цвет в его сопернике: и белокур был (и высок, кстати), и белые кокарды легитимиста, и белый мундир кавалергарда... Лишь пронзает Олега запоздалый предсмертный укол последнего знания, *где и как* замаскировался для него рок («Так вот где таилась гибель моя!»).

Не забудем, однако, что *судьба, фатум, рок* — понятия, живые для языческого и обыденного мироощущений, и связаны они с переживанием несвободы, бессилия человека перед лицом естественных ограничений его смертной природы, силы бытийственных обстоятельств. В христианстве, как известно, возникло уже представление о Божественном Провидении и Промысле, родились надежда и обетование разорвать эту жесткую цепь послегрехопадной, космической, мировой *необходимости*.

В своей поэзии Пушкин точно определил суть понятия судьбы как непреодолимых, смертных границ человеческого удела: рождаемся, живем в чреде обусловленностей и случайностей, удач и катастроф и неизбежно устремляемся к *концу*, смыкающемуся с нашим *началом*, выходом из небытия:

Судьба глядит, мы вянем; дни бегут;  
Невидимо склоняясь и хладея,  
Мы близимся к началу своему...  
(«19 октября», 1825)

Философически-элегическое описание поэтом закона смены поколений, также входящего в понятие судьбы, обнаруживает в себе и некоторую нравственно-оценивающую ноту: чуть ироническую констатацию дурной бесконечности взаимного вытеснения, царящей в природном порядке бытия.

Увы! на жизненных браздах  
Мгновенной жатвой поколенья,  
По тайной воле провиденья,  
Восходят, зреют и падут;

Другие им вослед идут...  
Так наше ветреное племя  
Растет, волнуется, кипит  
И к гробу прадедов теснит.  
Придет, придет и наше время,  
И наши внуки в добрый час  
Из мира вытеснят и нас!  
(«Евгений Онегин», гл. II, 1823)

Переживание судьбы тесно смыкается с чувством смертности, чуть ли не тождественно ему. В стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829), да и не в нем одном, поэт исповедует свое неотступное *memento mori*: смертная память запечатлевает своим глубоким оттиском буквально каждый миг его бытия, любое его состояние. Вот начало этой вещи, которое осталось вместо нынешних первых двух строк в рукописи поэта:

Кружусь ли я в толпе мятежной,  
Вкушаю ль сладостный покой,  
Но мысль о смерти неизбежной  
Везде близка, всегда со мной.

Эта «мысль о смерти» оборачивается у Пушкина и вполне понятной каждому гранью: *где же и когда*, при каких обстоятельствах смерть конкретно нас застигнет:

День каждый, каждую годину  
Привык я думой провождать,  
Грядущей смерти годовщину  
Меж их стараясь угадать.

За два с половиной месяца до «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» в «Дорожных жалобах» та же навязчивая мысль буквально дефилирует полусерьезно, полущутливо («Долго ль мне гулять по свету?») в целой кавалькаде случайных, глупых смертей:

Иль чума меня подцепит,  
Иль мороз окостенит,  
Иль мне в лоб шлагбаум влепит  
Непроворный инвалид.

Иль в лесу под нож злодею  
Попадуся в стороне,  
Иль со скуки околею  
Где-нибудь в карантине...

За этими строфами в рукописи намечалась еще и такая, не более привлекательная возможность:

Или ночью в грязной луже,  
Иль на станции пустой,  
Что еще гораздо хуже —  
У смотрятеля, больной.

Что ж, как видим, это серия сугубо дорожных кончин: все мы, в конце концов, на достаточно превратном пути к одной станции назначения — вспомним ту же пушкинскую «Телегу жизни» (1823): «Ямщик лихой, седое время, / Везет, не слезет с облучка». И в своих «Дорожных жалобах» поэт несомненно аукался с «Телегой жизни» — в архиве осталась такая черновая, недоработанная строфа:

Долго ль мне роптать на время,  
На прижимки кузнецов,  
На подтянутое стремя  
На ..... ямщиков.

Первоначальный рукописный вариант стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» содержит такие строки:

Вотще! Судьбы не переломит  
Воображенья суета,  
Но не вотще меня знакомит  
С могилкой ясная мечта.

Пусть смертной судьбы поэт отменить не может — *переломить* одной работой своего несмиренного воображения, но само постоянное памятование о смерти, ясное, трезвое осознание своего земного удела — вовсе не тщетно, не напрасно, оно ценно для поэта, ибо открывает истину человеческого бытия, его трагедию и, кто знает, может быть, некую высшую задачу.

В творчестве Пушкина мы найдем две позиции по отношению к судьбе и смерти: одну — *стоическую*, мудро приемлющую все, что ни выпадает на долю человека, позицию *равнодушно высокого* достоинства человека перед лицом неизбежного; и другую — неподдающуюся, *героическую*, стоящую в сопротивлении Року до пока возможного предела.

Первая выражалась не раз и, может быть, наиболее концентрированно в большом стихотворении «К вельможе» (1830), посвященном известному деятелю екатерининского времени Николаю Борисовичу Юсупову, которого Пушкин навещал в его имении Архангельском в последние годы его жизни. Через насыщенную жизнь этого дипломата (а затем управителя Эрмитажем и столичными театрами), свидетеля судьбоносных идеоло-

гических течений и событий своего века, Пушкин явил гармоничный земной идеал, примиренно-счастливо устроенный в границах и пределах человеческого удела.

Ты понял жизни цель: счастливый человек  
Для жизни ты живешь. Свой долгий ясный век  
Еще ты смолodu умно разнообразил,  
Искал возможного, умеренно проказил;  
Чредою шли к тебе забавы и чины...

Это образец полноценной, созерцательно-скептической мудрости («Ты, не участвуя в волнениях мирских, / Порой насмешливо в окно глядишь на них / И видишь оборот во всем кругообразный»), соединенный с чувством меры, *золотой середины*, так великолепно, но вместе и отстраненно описан Пушкиным именно потому, что подобный идеал в силу своей принципиальной *срединности* и *умеренности* какой-то совсем не русский, скорее европейский, а еще исторически глубже — языческий, благородно-эпикурейский. Недаром и увенчивает поэт свой рассказ таким уподоблением:

Так, вихорь дел забыв для муз и неги праздной  
В тени порфирных бань и мраморных палат  
Вельможи римские встречали свой закат.

И самого Пушкина не мог моментами не привлекать такой отрешенный от борений и суеты созерцательно-эпикурейский выбор себя в мире: очарованным странником, себе лишь принадлежащим в своей личной, не общественной свободе, пройти свой срок по лицу земли, «дивясь божественным природы красотам» и «созданиям искусств и вдохновенья» («Из Пиндемонти», 1836).

В стихотворении «К вельможе» Пушкин особенно емко живописал то, что волновало его всегда: как стремительно сменяются волны поколений, как уходят в тень самые блестящие умы и громкие имена, моделировавшие облик целой эпохи («Все, все уже прошли. Их мненья, толки, страсти / Забыты для других. Смотри: вокруг тебя / Все новое кипит, бывшее истребля»), как, наконец, возникают новые герои, новые чувства и идеи, уже невинные уходящим («...Звук новой, чудной лиры, / Звук лиры Байрона развлечь едва их мог»). Для Пушкина новый век, *его* век запечатлен именами Байрона и Наполеона, личностями героическими, бросающими вызов всему дюжинному, вышедшими на трагическую схватку с Судьбой. Более того, тот же Наполеон для поэта — сам таинственное орудие Рока, «муж судеб».

Рассуждая о соотношении закономерности и случайности в истории, Пушкин однажды великолепно определил случай как «мощное, мгновенное орудие Провидения», которое предвидеть и просчитать невозможно (см. его черновую статью «Второй том “Истории русского народа” Поле-

вого»). В неоконченном стихотворении к двадцать пятой, последней для поэта годовщине Лицея «Была пора: наш праздник молодой» (1836) Пушкин блистательно набрасывает внезапные вторжения случая в историю их времени: «Игралища таинственной игры, / Метались смущенные народы; / И высились и падали цари, / И кровь людей то славы, то свободы, / То гордости багрила алтари», и *случай* этот носил тогда имя «Наполеон». Да, похоже на то, что случай в истории проявляет себя всегда индивидуально, персонально, прихотливо, облакаясь в конкретное, неожиданное, нежданного-негаданного человека, — а человек в себе бесконечен, неисследим, невычислием, кто может предвидеть его появление, формирование и действие?! Метеорно-ослепительное, разрушительное и зидительное вторжение в атмосферу земной жизни и исторического течения таких «мужей судеб» зачаровывало и озадачивало поэта, овладевало его чувством, мечтой, фантазией, ставило неразрешимые вопросы уму. В чем смысл и предназначение таких посланников Судьбы, бичей Божьих? — тут невозможен однозначный и ясный ответ, возможно лишь умное вопрошание, будящее интуицию и мысль:

Зачем ты послан был и кто тебя послал?  
Чего, добра иль зла, ты верный был свершитель?  
Зачем потух, зачем блистал,  
Земли чудесный посетитель?  
(«Зачем ты послан был и кто тебя послал?..», 1824)

Именно в связи с Наполеоном, с легендарной историей о посещении им чумного госпиталя в стихотворении «Герой» (1830) Пушкин демонстрирует то упоение у «бездны мрачной на краю», как выразился он в почти одновременно написанном «Пире во время чумы», ту смелую игру своей жизнью с готовностью в любой момент поставить ее на кон, которые являют высшую ступень языческого героического стиля в противостоянии судьбе и смерти.

Клянусь: кто жизнью своей  
Играл пред сумрачным недугом,  
Чтоб ободрить угасший взор,  
Клянусь, тот будет небу другом,  
Каков бы ни был приговор  
Земли слепой...

А какой экстатический, иступленно-героический вызов смерти звучит в «Гимне в честь чумы», что сочиняет и декламирует Председатель в «Пире во время чумы!» Герой, идущий бестрепетно на безнадежную битву с Роком («Нам не страшна могилы тьма, / Нас не смутит твое призванье»), уже в какой-то степени побеждает этот Рок, преодолевая по меньшей мере страх

и трепет перед его мрачным кортежем во главе со Смертью. Раз над нами нависает неотвратимое, то не просто примем его, но и «восславим», как бы добровольно поместив себя в самый центр смертоносного циклона, — и тогда, кто знает, не проблеснет ли в таком бесстрашии, безумном вызове, нестигаемом человеческом достоинстве... «бессмертья, может быть, залог».

С юных лет Пушкин не раз примеривал к себе идеал той самой героической гибели, о которой так патетически позднее в его творчестве вещал Председатель («Все, все, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Неизъянны наслажденья»): избежать жалкой участи умирания в собственной постели через добровольное приятие смерти в неистовстве особого бранного эроса («Ты жажда гибели, свирепый жар героев» — «Война», 1821).

Мне бой знаком — люблю я звук мечей  
От первых лет поклонник бранной славы,  
Люблю войны кровавые забавы,  
И смерти мысль мила душе моей.  
(«Мне бой знаком — люблю я звук мечей...», 1820)

Итак, герой испытывает пределы судьбы, не трепещет перед ними, и если гибнет, то с гордо поднятой головой. Таков и Дон Гуан из «Каменного гостя» — у Пушкина, в отличие от других известных разработок этого образа, он впервые познает настоящую любовь и выявляет героическую сторону своей природы. Высшим моментом его самообнаружения становится встреча лицом к лицу с роком, с грозным потусторонним чудом ожившей статуи, когда Дон Гуан берет на себя и несет полную ответственность за свои слова и жесты, пусть поначалу легкомысленные: на насмешку Командора «дрожишь ты, Дон Гуан» он отвечает твердо: «Я звал тебя и рад, что вижу» и подает ему руку, как гостю и другу...

Однако в этой героической позиции, входящей, как отмечалось, в языческий репертуар отношений смертного с судьбой и смертью, немало амбивалентного, замешенного на сладострастии погибели, самоубийственном искусстве, на бурных, разрушительных началах. Вспомним тех же «героических» мужей, принявших вызов Клеопатры, или великих бунтарей, «разгульных буянов», «разбойников лихих» Пугачева и Разина: всех их влечет отдаться безмерным страстям, упиться свежей кровью, как орел, разгуляться вволю и сверхволю, отозваться на темные, иррациональные, бурные стихии в природе и в себе.

А погодушка свищет, гудит,  
Свищет, гудит, заливаётся,  
Зазывает меня, Стеньку Разина,  
Погулять по морю, по синему.  
(«Песни о Стеньке Разине», 1826)

Герой у Пушкина недаром столь часто соотносится с морем, «свободной стихией», но и штормовой, губительной — темной бездной: в стихотворении «К морю» (1824) это конкретно Наполеон и Байрон, «другой властитель наших дум», певец моря.

Твой образ был на нем означен,  
Он духом создан был твоим:  
Как ты, могущ, глубок и мрачен,  
Как ты, ничем неукротим.

Но вспомним, что недаром в Царстве Божием преображенного бытия первым делом упраздняется как раз море, символ стихии и бездны: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет» (Откр. 21:1), то есть природа освобождается от своих бурных, хаотических, разрушительных начал, и взамен возникает «река воды жизни» с древом жизни «по ту и по другую сторону» (Откр. 21:1).

Но глубинный личный сюжет самого поэта в его отношении к судьбе и смерти устремлялся в другом векторе, уходя и от эпикурейского «для жизни ты живешь», и от героически-экстатического вызова, от этих двух в своей сути языческих позиций. Совсем иной, экзистенциально беспокойный тонус восчувствия жизни, себя находим мы в пушкинских «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» (1830). Это уже не просто утверждение *жизни для жизни*, как в «Вельможе», а взывание ее высшего смысла:

Жизни мышья беготня...  
Что тревожишь ты меня?  
Что ты значишь, скучный шепот?  
Укоризна или ропот  
Мной утраченного дня?  
От меня чего ты хочешь?  
Ты зовешь или пророчишь?  
Я понять тебя хочу,  
Смысла я в тебе ищу...

Знаменитое пушкинское «Воспоминание» (19 мая 1828 года) ставляет чуткую ночную душу поэта перед внутренним судом совести («змеи сердечной угрызенья»): нравственная мука, покаяние и чувство преемственности своей личности, ответственности за груз прошлых ошибок и грехов — переживания не языческого, а религиозно-христианского круга.

Воспоминание безмолвно предо мной  
Свой длинный развивает свиток;  
И с отращением читая жизнь мою,

Я трепещу и проклиная,  
И горько жалуясь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю.

В рукописном варианте это стихотворение оканчивалось упреками не только себе, но предательским друзьям, «хладному свету», наносившему ему «неотразимые обиды», глупым лукавцам, клеветникам, завистникам. В воспоминании поэта возникают и «две тени милые», «два призрака молодые», бывшие некогда «ангелами» его жизни, вот и они встают в ряд, наиболее сокровенный и мистический, и охранителей его, и мстителей ему одновременно, очевидно за прежние им обиды...

Но оба с крыльями и с пламенным мечом.  
И стерегут... и мстят мне оба.  
И оба говорят мне мертвым языком  
О тайнах счастья и гроба.

Однако точный нравственный и художественный инстинкт отсекает это окончание, переводившее жало самообличения больше вовне, в окружение, в других, что разрушило бы самый принцип христианского душевного сокрушения и покаяния, отмечающих всякие оправдания и обращенных только на себя.

Через неделю после «Воспоминания» в день своего рождения 26 мая 1828 года Пушкин пишет «Дар напрасный, дар случайный...», создает экзистенциальный документ предельной искренности, отмеченный особым моральным мужеством, где, отбросив даже высокие паллиативы смысла существования, поэт смотрит прямо в лицо вечным неразрешимым вопросам: *зачем, почему, кто*, в лицо смертной трагедии существа чувствующего и разумного:

Цели нет передо мною:  
Сердце пусто, празден ум,  
И томит меня тоскою  
Однозвучный жизни шум.

Известно, что на это стихотворение откликнулся митрополит Московский Филарет (Дроздов)<sup>3</sup>, в полемической, вдохновенно-поэтической реплике он представил глубоко серьезный, христианский взгляд на жизнь и ее цель, бытийственные ее истоки, корни зла в человеке:

Не напрасно, не случайно  
Жизнь от Бога мне дана;  
Не без воли Бога тайной  
И на казнь осуждена.



Сам я своенравной властью  
Зло из темных бездн воззвал,  
Сам наполнил душу страстью,  
Ум сомненьем взволновал.

Вспомнись мне, Забвенный мною!  
Просияй сквозь сумрак дум!  
И созиждется Тобой  
Сердце чисто, правый ум.

19 января 1830 года Пушкин пишет ответ владыке «В часы забав иль праздной скуки», где точно выверяет ценностные уровни своих чувств и реакций, то страстно-падших, зараженных поэтически претворенным лукавством и унынием, то очищающихся и воздымающихся горé под воздействием «голоса величавого», «арфы серафима»:

Я лил потоки слез нежданных,  
И ранам совести моей  
Твоих речей благоуханных  
Отраден чистый был елей.

И ныне с высоты духовной  
Мне руку простираешь ты,  
И силой кроткой и любовной  
Смиряешь буйные мечты.

Твоим огнем душа палима  
Отвергла мрак земных сует,  
И внемлет арфе серафима  
В священном ужасе поэт.

Как отмечал С.Н. Булгаков, кроме судьбы великого писателя, Пушкин «имел и свою религиозную судьбу, как Гоголь, или Толстой, или Достоевский и, может быть, даже более значительную и во всяком случае более таинственную» — к тому же он «никогда не был атеистом в поэзии, даже в те времена, когда он принижал свою музу до недостойных кощунств и пародий»<sup>4</sup>. Впрочем, митр. Анастасий, полностью соглашаясь с мнением Ходасевича о «неизменно шуточном» характере пушкинских «кощунств», добавлял, что у поэта никогда не было «ожесточенного богоборства»<sup>5</sup>. Действительно, Пушкин мог поэтически пошалить, пошутить-поиграть, но всегда озорно, вовсе не злобно, никогда не доходя до нигилистического скрежета зубового, холодного цинизма, визга богоборческих истерик. Не переступал поэт некоей *умной* меры даже в метафизических сомнениях и отчаянии — звучал глас с «высоты духовной» (то могли быть и такой великий проповедник слова Божия, как Филарет, и глагол Священного

Писания, и стихи покаянной церковной молитвы, и собственный внутренний переворот), и пронзало его веяние горнего дыхания, отрясал он недостойный прах и «мрак земных сует» — дурашливой насмешки, уныния, скуки и чувствовал огонь в душе, «священный ужас».

Может быть, точнее всего, с библейской сжатой первозданностью выразилось его душевное состояние, равное здесь глубинному самоощущению смертного греховного человека вообще, в поразительном четверостишии последнего его жизненного и поэтического года:

Напрасно я бегу к сионским высотам,  
Грех алчный гонится за мною по пятам.  
Так, ноздри пыльные уткнув в песок сыпучий,  
Голодный лев следит оленя бег пахучий.

Вот она, основная коллизия христианской души: неустанная брань между устремленностью к высшей природе и греховным преследованием плоти, страстно-земной обуянностью грехом, между, говоря словами ап. Павла, «законом ума моего» и «законом греховным, находящимся в членах моих» (Рим. 7:23), когда «доброе, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю» (Рим. 7:19).

Поэтическая эмоция и мысль Пушкина в его творчестве последних лет особенно отчетливо располагаются в кругу христианских понятий: греха, проклятия, смирения, покаяния, спасения... Это то время, когда «языческий, мятежный, чувственный и героический Пушкин (как его определяет К. Леонтьев) вместе с тем обнаруживается как один из глубочайших гениев русского христианства»<sup>6</sup>. Тут и уподобление себя блудному сыну, покаянно принимающему к отчому порогу в «Воспоминаниях в Царском Селе», 1829 («Так отрок Библии, безумный расточитель, / До капли истощив раскаянья фиал, / Увидев наконец родимую обитель, / Главой поник и зарыдал»); тут и порыв от суеты дольного бытия «к вольной вершине», «Туда б, в заоблачную келью, / В соседство Бога скрыться мне» («Монастырь на Кавказе», 1829); тут и восцеление внутренней, духовной сосредоточенности, «обители дальней трудов и чистых нег» («Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит...», 1834)<sup>7</sup>. Это и «Пир Петра Первого» (1835), особый пир, пир христианского самообуздания, прощения своих врагов («Виноватому вину / Отпуская веселится; / Кружку пенит с ним одну; / И в чело его целует, / Светел сердцем и лицом; / И прощенье торжествует / Как победу над врагом», самым страшным, внутренним врагом самости, гордости, гнева, мести); это и «Отцы пустынники и жены непорочны...» (1836), где поэт перелагает покаянную великопостную молитву св. Ефрема Сирина («И дух смирения, терпения, любви / И целомудрия мне в сердце оживи»).

Это и «Странник» (1835), вольная вариация сюжета книги Джона Беньяна «Странствие паломника», где напряженно пульсирует христианско-аскетический импульс к немедленным поискам пути к спасению: ужас

перед смертью и грозной вечностью (все очарования жизни, все ее привязанности, все — ничто, когда так впечатляюще встает видение суда, казни, вечного проклятия):

«Я осужден на смерть и позван в суд загробный —  
И вот о чем крушусь: к суду я не готов,  
И смерть меня страшит».

И устремляется странник от семьи, жены, детей, из родного города *туда, туда*, где проблеснул ему некий свет, на тот «узкий путь», к тем «тесным вратам», через которые, оставив за ними соблазны и слабости земного естества, возможно восхождение в *жизнь* в евангельском смысле, в жизнь бессмертную и преображенную.

Дабы скорей узреть — оставя те места,  
Спасенья верный путь и тесные врата.

Может быть, ничто из основных метафизических пунктов христианского катехизиса не притягивало так мучительно поэта, как представление об аде, адских муках, отвержении проклятых, то есть как раз то, в чем проявился уже христианский «рок», Божье предопределение к вечному наказанию и проклятию недостойных. (Ведь как раз в апокалиптических образах Страшного Суда и геенны огненной можно усмотреть скрытое наследие древней Судьбы в ее неотразимо карающем лике.)

Пушкин не раз обращался к образам адских мест, их обитателей, всякой онтологической нечисти, от самого сатаны до более мелких бесов и ведьм. В зловеще-чеканных, пластически-парнасских стихах рисует он страшный конец Иуды, чей «труп живой в гортань геенны холодной» бросает дьявол:

Там бесы, радуясь и плеща, на рога  
Прияли с хохотом всемирного врага  
И шумно понесли к проклятому владыке,  
И сатана, привстав, с веселием на лике  
Лобзанием своим насквозь прожег уста,  
В предательскую ночь лобзавшие Христа.  
(«Как с древа сорвался предатель  
ученик...», 1836)

Вполне скульптурная группа, изображающая момент временного адского апофеоза! Явно в идее вечного ада для поэта содержится некая глубокая, ранящая душевная загвоздка — его тянет вообразить и представить, как может выглядеть ужасная, безумная, *не вмещающаяся* картина запредельной нескончаемой муки, адского, сатанинского сатанизма:

Вдали тех пропастей глубоких,  
Где в муках вечных и жестоких

Где слез во мраке льются реки,  
Откуда изгнаны навеки  
Надежда, мир, любовь и сон,  
Где море адское клокочет,  
Где, грешника внимая стон,  
Ужасный сатана хохочет...

(«Отрывки», 1821)

В «Набросках к замыслу о Фаусте» (1825) образ сатанинских владений передается более шуточно, но юмор здешних мест отливает все же вполне черным оттенком. А сколь замечательна сценка игры в карты бесов со Смертью, препровождающих как попало свое черное, отрицательное бессмертие, свою дурную бесконечность!

— Что козырь? — Черви. — Мне ходить.  
— Я бью. — Нельзя ли погодить?  
— Беру. — Кругом нас обыграла.  
— Эй, смерть! Ты, право, сплутовала.  
— Молчи! ты глуп и молоденек  
Уж не тебе меня ловить.  
Ведь мы играем не из денег,  
А только б вечность проводить!

В 1832 году Пушкин вновь обращается к адским картинкам, в которых комментаторы видят шуточное подражание дантовскому «Аду». Если какой-то элемент шутки и есть в первом эпизоде с копчением на огне бывшего ростовщика, то вторая сцена с ее «черным роєм» бесов, развлекающихся тем, что пускают со стеклянной горы, предварительно раскаленной ими горящим ядром и оттого растрескавшейся острыми выступами и углами, своих жертв, ничего кроме ужаса и смущения не производит.

Схватили под руку жену с ее сестрой,  
И заголили их, и вниз пихнули с криком —  
И обе сидючи пустились вниз стрелой...

Порыв отчаянья я внял в их вопле диком;  
Стекло их резало, впивалось в тело им —  
А бесы прыгали в веселии великом.

Я издали глядел — смущением томим.

Вот он, главный лазутчик Рока в христианском видении мира: представление неизбежности, вечности наказания большей части грешного, недостойного рода людского! Какая дикая диспропорция: вечность мучений за столь краткий земной срок грехов и преступлений слабых, природно-страстных существ! Именно русской религиозной мысли уже со второй половины XIX века удалось пробить брешь большой надежды в этой железно-фатальной конструкции: вслед за такими выдающимися христианскими мыслителями, как Ориген и свт. Григорий Нисский, Н.Ф. Федоров, В.С. Соловьев, а позднее С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев, Г.П. Федотов встали на точку зрения условности апокалиптических пророчеств, понятых не как роковой приговор, а лишь как угроза, а также апокатастасиса, то есть необходимости всеобщего спасения в ходе богочеловеческого дела преобразования мира. Да и в православии — не забудем — допускается идея, что Господь желает спасти всех (при необязательном осуществлении такого оптимистического варианта). (Кстати, в традиции апокатастасиса и ад понимался не как место неизбежных мучений, а как более-менее длительное повоскресное состояние самосуда, очищающего выжигания в себе прошлых грехов, заблуждений и преступлений.)

Интересно, что в поэзии Пушкина мы встретим — на глубинно-сердечном, эмоциональном уровне — близкие апокатастасические склонения мысли. Вспомним пушкинского «Ангела» (1827) — несет он луч надежды и искупления и адскому демоническому духу. И тот перед лицом ангельской чистейшей лучистой красоты оказывается у поэта способен на неожиданное движение чувств, на умиление, восхищение и восценение лучшего в бытии:

В дверях Эдема ангел нежный  
Главой поникшею сиял,  
А демон мрачный и мятежный  
Над адской бездною летал.

Дух отрицанья, дух сомненья  
На духа чистого взирал  
И жар невольный умиленья  
Впервые смутно познавал.

«Прости, — он рек, — тебя я видел,  
И ты недаром мне сиял:  
Не все я в небе ненавидел,  
Не все я в мире презирал».

Крайние полюса добра и зла, напряжением, борьбой которых держится нынешний статус мира, оказываются способны к сближению (естественно за счет злого начала, его обращения на путь покаяния и добра), а значит и к созиданию тотально благого, тотально обоженного бытия. Но

это, конечно, логический религиозно-философский предел, к которому должно привести чувство, выраженное в пушкинском стихотворении.

Зато поэтическим фактом, а не подобной метафизической экстраполяцией является какое-то сочувственное любопытство Пушкина к нечеловеческим, бесовским созданиям, вопли которых слышатся ему во व्यужной степной стихии:

Сколько их! куда их гонят?  
Что так жалобно поют?  
Домового ли хоронят,  
Ведьму ль замуж выдают?

В черновой рукописи этот акцент пронзительной человеческой жалости перед их бытийственной участью носителей отвержения и зла был еще более усилен:

Что за звуки!.. аль бесенок  
В люльке охает, больной;  
Или плачется козленок  
У котлов перед сестрой.

Пушкин не мог внутренне принять неизбежной заклиненности зла, недаром его влекли примеры (точнее, он сам их созидал) обращения от зла, искупления злодея. Таков герой его поэмы «Анджело» (1833), о которой — в пику своим критикам — Пушкин говорил своему близкому другу П.В. Нащокину: «Думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучше я не писал»<sup>8</sup>. И это «лучше» во многом относится к блистательно воплощенной идее вещи: к разоблачению жесткого, чуть ли не садистского духа гордой пуританской добродетели (суровый правитель Анджело, введший казни за любовь вне брака, за прелюбодеяние, но сам павший жертвой жгучей преступной страсти, что не размягчает его души, а укореняет в злодействе и вероломстве), и к прощению героя, к спасению через бесконечно любящее сердце жены.

Именно Пушкин проницательно подтвердил, насколько злодейство в самом своем глубоком метафизическом корне прорастает из Богоотрицания, из неверия в высший смысл творения. С какой декларацией входит в пространство маленькой трагедии Пушкина великий завистник и скорый убийца Сальери?

Все говорят: нет правды на земле.  
Но правды нет — и выше. Для меня  
Так это ясно, как простая гамма.

Раз высшая осмысляющая инстанция снята, а мир — гнусная, лживая комедия, в котором для него имеет значение лишь одна, отгороженная от

нужд и целей реальности область: занятия музыкой, чистым искусством, — то и внутренне все позволено, рука не дрогнет, когда завистливая, убийственная страсть украсит себя демагогической софистикой якобы в пользу этого самого искусства. При этом совершенно замечательна одна исповедальная деталь, касающаяся Сальери: он *не любит жизни* и его преследует искус самоистребления, который он и сдвигает на другого, на друга:

Хоть мало жизнь люблю. Все медлил я.  
Как жажда смерти мучила меня...

Еще в раннем метафизически-педагогическом стихотворении «Безверие», 1817 (его юный поэт читал на выпускном лицейском экзамене по русской словесности), Пушкин описал весь комплекс чувств и переживаний, который входит в экзистенциально-богооставленное мироощущение: лишенность «всех опор», пустота, одиночество, уныние, отчаяние, ожесточение, и все это предводительствуемое главным — ужасом смерти, полного «ничтожества». Здесь поэт разводит разум и веру — именно первый, хоть и «ищет божества», но, «немощный и строгий», ведет к сомнению и неверию. У самого Пушкина вышло, впрочем, наоборот: как раз *умное* (и что замечательно — художническое) проникновение в суть вещей стало в конечном итоге фундаментом его веры в Творца. «И я в конце концов пришел к тому убеждению, — приводит его высказывание Смирнова-Россет, — что человек нашел Бога именно потому, что Он существует. Нельзя найти то, чего нет, даже в пластических образах — это мне внушило искусство. Возьмем фантастических и символических животных, составленных из нескольких животных. <...> Выдумать форму нельзя: ее надо взять из того, что существует. Нельзя выдумать и чувств, мыслей, идей, которые не прирождены нам, вместе с тем таинственным инстинктом, который и отличает существо чувствующее и мыслящее от существ, только ощущающих»<sup>9</sup>. (Вот он новый, художественный, *пушкинский* аргумент за бытие Божие, в котором как раз проявился сильный ум и чуткая интуиция Пушкина-мыслителя!)

В большой, недоработанной стихотворной медитации «Таврида» (1822) Пушкин отбрасывает для себя идею загробного *ничтожества*, исходя опять же из мысли, ума и, конечно, чувства. (Кстати, Пушкин одним из первых стал настойчиво приравнивать идею окончательного личного уничтожения человека страшному, холодящему понятию «ничтожество», которое своим звучащим смыслом как бы отбрасывает презрительный, обесмысливающий отблеск на человека и его жизнь.)

Ты, сердцу непонятный мрак,  
Приют отчаянья слепого,  
Ничтожество! пустой призрак,  
Не жажду твоего покрова!

Мечтанья жизни разлюбя,  
Счастливых дней не зная от века,  
Я все не верую в тебя,  
Ты чуждо мысли человека!  
Тебя страшится гордый ум!

При этом поэта вовсе не привлекает отрешенное от всего земного, беспмятное *платоновское* бессмертие лишь одной части его целостного земного состава — духа или души, где-то там, в непостижимых горных областях сливающихся с безличной, абсолютной духовной субстанцией:

Конечно, дух бессмертен мой,  
Но, улетев в миры иные,  
Ужели с ризой гробовой  
Все чувства брошу я земные  
И чужд мне будет мир земной?

Еще М.О. Гершензон утверждал как самую характерную черту Пушкина «самоутверждение своей личности» и, следовательно, «жажду именно личного бессмертия»<sup>10</sup>. Пушкин пестовал особое уважение к себе (к каждому человеку) как носителю личности, уникальной и бесценной: он пишет о «часах неизъяснимых наслаждений», которые дает человеку беседа с самим собой, погружение в сокровенную глубь своей личности:

Они дают мне знать сердечну глубь,  
В могуществе и немощах его,  
Они меня любить, лелеять учат  
Не смертные, таинственные чувства.  
И нас они науке первой учат:  
*Чтить самого себя.*

(«Еще одной высокой, важной песни...», 1829)

*Не смертные, таинственные чувства* волнуют поэта и в его метафизических размышлениях в «Тавриде». Если за гробом исчезнет его единственное «я» со своим грузом дорогих переживаний, мыслей, воспоминаний, если уйдет самое драгоценное содержание его личности, его любовь, то что тогда?

...Но что же за могилой  
Переживет еще меня?  
Во мне бессмертна память милой,  
Что без нее душа моя?

И может быть, именно эта наполненность души другим человеком, *населенность* ее живыми образами, «памятью милой», полное отсутствие



холодного, свитого только на себе «демонического» индивидуализма, дрожащего эгоизма, более всего ответственны за его спокойное, лишенное раздражающей остроты, истерического бунтарства отношение к смерти. Душа поэта живет и хочет бесконечно жить не столько для себя, сколько для того, «чтоб долго образ милый / Таился и пылал в душе моей унылой» («Надеждой сладостной младенчески дыша...», 1823), для того, чтобы максимально продлить существование любимого человека хотя бы в *эпиграме памяти*: поэт прячет этот дорогой образ в своей живой груди от смертоносных лучей, от забвения, от распыления в мире. Какой элегический вздох о всем бренном, преходящем, процветшем и увядшем, оставившем еще легкий след или уже утратившем его, несется со страниц лирики Пушкина!

И жив ли тот, и та жива ли?  
И нынче где их уголок?  
Или уже они увяли,  
Как сей неведомый цветок?  
(«Цветок», 1828)

«Предмет философам любезный», смерть, ее атрибуты (скелет, череп...), размышления над ней (вспомним античное «философствовать значит учиться умирать») занимали Пушкина не меньше самих философов — плодотворность взгляда на жизнь, так сказать, *sub specie* черепа он шуточно развил в известном «Послании Дельвигу» («Прими сей череп, Дельвиг: он...»), 1827:

О жизни мертвый проповедник,  
Вином ли полный иль пустой,  
Для мудреца, как собеседник,  
Он стоит головы живой.

Его поэтическое внимание останавливала тайна умирания и смерти, непостижимая *странность* резкого перехода только что дышавшего, чувствовавшего, мыслившего, вбивавшего в себя огромный мир живого человека в недвижимое, хладное, бесчувственное тело:

Недвижим он лежал, и странен  
Был томный мир его чела.  
Под грудь он был навывлет ранен;  
Дымясь, из раны кровь текла.  
Тому назад одно мгновенье  
В сем сердце билось вдохновенье,  
Вражда, надежда и любовь,  
Играла жизнь, кипела кровь,  
Теперь, как в доме опустелом,

Все в нем и тихо и темно;  
Замолкло навсегда оно.  
Закрыты ставни, окна мелом  
Забелены. Хозяйки нет.  
А где, бог весть. Пропал и след.  
(«Евгений Онегин», гл. 6, 1826)

Сцена убийства Ленского ведет за собой в романе большую философскую медитацию о смерти, о том глубоком рве, который разделяет два принципиально различные состояния человека: *живое* и *мертвое*; мысль развивается в серии вечных вопросов: *где* («Где жаркое волнение, / Где благородное стремленье / И чувств и мыслей молодых...?»), *куда* делось все то живое и трепетное, что одушевляло юного поэта, — вопросов неразрешимых, но взрыхляющих эмоцию и мысль читателя.

Пушкин никогда серьезно не изменял своей любви к жизни, — недаром он не принял восторженной философской апологии Смерти, какую создал Баратынский в одноименном стихотворении<sup>11</sup>:

О дочь верховного эфира!  
О светозарная краса!  
В руке твоей олива мира,  
А не губящая коса.  
(«Смерть», 1828)

В окончательном варианте стихотворения Баратынский снял собственно человеческие, классические примеры умиротворяющего действия смерти, вызвавшие особенное несогласие Пушкина и Вяземской (фивские братья, Федра), вывел закон смерти больше в общекосмический, общеприродный план, как закон, созидающий меру вещей, укрощающий претензии индивидуального явления, пресекающий чрезмерное развитие особи ради интересов и гармонии целого, а для человеческого мира оставил лишь всегда утешавшее уравнительное действие физического конца:

Дружится праведной тобою  
Людей недружная судьба:  
Ласкаешь тою же рукою  
Ты властелина и раба.

Но для Пушкина это был не христианский, а языческий взгляд, обожествляющий природный ход вещей, забывающий о правах личности и христианских обетованиях ей. «Тьмы низких истин нам дороже / Нас возвышающий обман»: что преклоняться перед низкой *данностью* порядка вещей, ей можно следовать как неизбежности, энтузиазма достоин духовный подвиг, дерзание превзойти «невозможное», достичь благого, должного бытия.

Смерть, отнимающая жизнь, высший «дар богов», посмертное *ничтожество* всегда отталкивали поэта:

О нет, мне жизнь не надоела,  
Я жить люблю, я жить хочу,  
Душа не вовсе охладела,  
Утрата молодость свою.

(Набросок, датируемый 1827–1836 гг.)

Но не хочу, о други, умирать;  
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...  
(«Элегия», 1830)

Пожалуй, только однажды искушение небытия, покоя и беспамятства, искушение «холодным ключом забвения», что «слаще всех жар сердце утолит», отчетливо коснулось его поэзии («Три ключа», 1827). Но все же никак не привлекает поэта стремление окончательно рассеяться в безличных стихиях мира, растворить в них свое мучительное «я», то, что так экстатически-безнадежно выбирал для себя Тютчев («Дай вкусить уничтоженья, / С миром дремлющим смешай!»). Напротив, ничто так не мучит Пушкина, как гамлетовский вопрос *быть* или *не быть* в зависимости как раз от надежды на посмертное сохранение своей личности или отчаяния в этом:

Надеждой сладостной младенчески дыша,  
Когда бы верил я, что некогда душа,  
От тленья убежав, уносит мысли вечны,  
И память, и любовь в пучины бесконечны, —  
Клянусь! давно бы я оставил этот мир...  
<...>

Как, ничего! Ни мысль, ни первая любовь!  
Мне страшно!.. И на жизнь гляжу печален вновь,  
И долго жить хочу, чтоб долго образ милый  
Таился и пылал в душе моей унылой.

(«Надеждой сладостной младенчески дыша...», 1823)

Вместе с тем все знают, насколько умиротворенно мог поэт предвосхищать свой будущий уход, спокойно принимая закон смены поколений, на котором стоит весь нынешний природный порядок вещей:

И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть,  
И равнодушная природа  
Красою вечною сиять.

(«Брожу ли я вдоль улиц шумных...»)

Другое дело, что эта примиренность является у Пушкина всегда добровольной *уступкой* природному закону обновления на путях смерти и рождения — другого пока нет для появления в мир новых, свежих, индивидуальных ростков жизни, и поэт вовсе не собирается загораживать им вход:

Младенца ль милого ласкаю,  
Уже я думаю: прости!  
Тебе я место уступаю:  
Мне время тлеть, тебе цвести.

(«Брожу ли я вдоль улиц шумных...»)

Когда поэт без ропота думает о своем уходе, в его мысли всегда присутствуют те, кто придет за ним («младенец» или «внук», как в стихотворении «...Вновь я посетил...»); сама эта живо и лично чувствуемая преемственность родовой, родно-человеческой цепи и спасает от стонов отчаяния. Укорененность поэта в род, в живо представляемое древо человеческого рода, идущее и в глубь, к отцам и предкам, и тянущее свою крону вперед, в будущее, к потомкам, уравнило в нем чувство личности, не позволила ему безнадежно-болезненно вывихнуться из гармоничного народного мироощущения.

В одном из последних своих стихотворений «Когда за городом, задумчив, я брожу...», 14 августа 1836 года (из так называемого каменно-островского цикла), поэт с отвращением описывает городское «публичное кладбище» — наводит оно на него «злое... уныние», отталкивает пошлостью, тщеславной суетой, что внесены и в это место последнего упокоения. И тут же очищающим и умиротворяющим воспоминанием встает образ деревенского «кладбища родового, / Где дремлют мертвые в торжественном покое». Заметьте, здесь они «дремлют», а на городском — «купцы, чиновники», «безносые гении, растрепанные хариты», давно оторвавшиеся от рода, от народного уклада и мироощущения, от глубокой веры, — «гниют»: каждому как бы по вере его, по упованию! Крестьяне-земледельцы, укорененные в землю, включенные в природные циклы, казалось, легче примирились с неизбежным концом каждой индивидуальной жизни (вспомним зависть Льва Толстого к простому, спокойному отношению мужика к смерти). Но постоянная, из года в год, из сезона в сезон сосредоточенность на одном: на жизни семени, посеянного, сгнившего и возросшего новым колосом, на жизни, происходящей в рамках этой универсально-космической притчи зерна, рождало и стойкую, из поколения в поколение, подсознательную веру в восстание умерших. (Недаром и ап. Павел в своих воскресительных аналогиях использовал этот же образ семени.) Деревенское кладбище, «святое смерти пепелище», — милый всем образ, от которого веет миром и каким-то предчувствием надежды. И в последнем аккорде, венчающем дорогое воспоминание, у Пушкина звучит:

Стоит широкий дуб над важными гробами  
Колебясь и шумя...

А дуб в народном представлении — символ бессмертия, вечной жизни, в которой личное спасение неотделимо от родового.

Пушкин был и остается прежде всего поэтом жизни. Никто не выразил так вдохновенно, как он, энтузиазма жить, любить, «мыслить и страдать» — «Что смолкнул веселия глас?! Пушкинская «Вакхическая песня» (1825) вознесла на невиданный уровень традиционную анакреонтическую тему: здесь воистину на наших глазах происходит энергичное пресуществление низшего в высшее, пьянящего природного вина в духовное «новое вино» творчества, света и разума.

Да здравствуют музы, да здравствует разум!  
Ты, солнце святое, гори!

<...>

Да здравствует солнце, да скроется тьма!

Переживая и обдумывая вечные вопросы и коллизии человеческого смертного бытия, Пушкин нашел замечательно человеческую, *свою* ноту. Главное, что царит над многообразно пестрым цветником его поэзии, это единая атмосфера приятия и опозитизации жизни как высшей ценности, это возведение в эстетический перл ее созданий и мгновений. Друг Пушкина Петр Александрович Плетнев писал о том, что завещал ему Александр Сергеевич за несколько дней до дуэли и смерти во время их прогулки у Обухова моста: «У него тогда было какое-то высокорелигиозное настроение. Он говорил со мною о судьбах Промысла, выше всего ставил в человеке качество благоволения ко всем»<sup>12</sup>.

Жизнь поэта выходит на роковую финальную прямую, туго сплетенный, страстный клубок чувств оскорбленности, гнева, ярости... уже не сможет сменить вектора своего раскручивания — к защите кровью чести своей, жены, семьи, к смелому вызову судьбе. Впереди и очищающее, искупающее, почти трехдневное умирание, его «Голгофа», и настоящая христианская кончина — может быть, здесь и проявилось главное действие того Промысла, о котором говорил Пушкин Плетневу. Всегда — несмотря на вспышки эпиграмматической желчи, на бурные реакции на зло, оскорбление, предательство — Пушкин оставался прежде всего «человеком благоволения», тем, кто благословляет Творца, природу, людей, жизнь...

## Примечания

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Биографическое известие об А.С. Пушкине до 1826 года // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. М., 1985. С. 51.

<sup>2</sup> «В другой раз в Москве был такой случай. Пушкин приехал к кн. Зинаиде Александровне Волконской. У нее был на Тверской великолепный собственный дом, главным укра-

шением которого были многочисленные статуи. У одной из статуй отбили руку. Хозяйка была в горе. Кто-то из друзей поэта вызвался прикрепить отбитую руку, а Пушкина попросили подержать лестницу и свечу. Поэт сначала согласился, но, вспомнив, что друг был белокур, поспешно бросил и лестницу и свечу и убежал в сторону.

— Нет, нет, — закричал Пушкин, — я держать лестницу не стану. Ты — белокурый. Можешь упасть и пришибить меня на месте» (*Нащокина В.А. Рассказы о Пушкине // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. М., 1985. С. 240*).

Кстати, Пушкин охладел и к езде верхом на лошадях, поскольку в гадании Кирхгоф фигурировала «белая голова» то ли человека, то ли лошади.

<sup>3</sup> На стихотворение «Дар напрасный, дар случайный...», опубликованное в «Северных цветах на 1830 год», внимание митр. Филарета обратила Е.М. Хитрово, приятельница Пушкина, дочь М.И. Кутузова. Очевидно, через нее же и ответ выдающегося пастыря русской Православной Церкви дошел до поэта.

<sup>4</sup> Булгаков С.Н. Жребий Пушкина // Пушкин в русской философской критике. С. 270, 280.

<sup>5</sup> Митр. Анастасий (Грибановский). Пушкин в его отношении к религии и Православной Церкви // А.С. Пушкин: путь к православию. С. 71.

<sup>6</sup> Франк С.А. Религиозность Пушкина // Пушкин в русской философской критике. С. 395.

<sup>7</sup> Такое благообразно-плодотворное, вполне христианское продолжение и увенчание своей жизни воображал себе поэт в плане продолжения этого стихотворения: «О, скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги, труды поэтические — семья, любовь etc. — религия, смерть».

<sup>8</sup> Нащокины П.В. и В.А. Рассказы о Пушкине, записанные П.И. Бартевевым // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 234.

<sup>9</sup> Записки А.О. Смирновой (Из записных книжек 1826–1845). Ч. 1. С. 161.

<sup>10</sup> Гершензон М.О. Статьи о Пушкине. М., 1926. С. 95.

<sup>11</sup> Известно, что первый вариант «Смерти» вызвал своеобразную полемику в пушкинском кругу. В письме к жене от 19 декабря 1828 года П.А. Вяземский писал: «Твоя критика на Баратынского слишком христианская, а в его стихах нет философии христианской; он на смерть смотрит совсем не христианскими глазами. И потому примеры, приведенные им, не должны казаться неуместными <...>. Впрочем, чтоб потешить тебя, скажу, что Пушкин с тобой согласен. Я вчера говорил ему и Баратынскому о твоём замечании, мы были одного мнения, а он твоего» (цит. по: *Баратынский Е.А. Стихотворения. М., 1976. С. 312–313*).

<sup>12</sup> Плетнев П.А. Из переписки с Я.К. Гротом. Из письма от 24 февраля 1842 года // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 295.

## ПУШКИНСКАЯ МОЗАИКА

Пушкин, история его жизни, его дуэли... стали своего рода детективной историей нации, так все еще и не имеющей своего конца. Армии пушкинистов-профессионалов и еще больше добровольных любителей въедаются в тысячи деталей его биографии, творчества, показаний современников, их переписки, дневников, открываемых архивных данных, создают разные толкования и версии, часто движимые в выводах собственной натурой исследователя, его симпатиями, пристрастиями, вкусом... Каждый по-своему воскрешал жизнь поэта, яркую, сжатую, во многом «слишком человеческую» и вместе жизнь величайшего русского гения, живо воображал его внутренний мир, его радости и мучения, страсти и ненависть, побуждения и решительные жесты, интриги и сплетни вокруг... О, какой это страстный для всех предмет, какая загадка, заданная нации! Стоит только вляпаться в пушкинскую судьбу и его художественный мир, как пропал, затягивает, завораживает — по себе знаю!

И конечно, в центре для многих — дуэль, роковой финал, такая ранняя, невозможная, трагическая, неприемлемая потеря... И вот эту констелляцию поводов и причин, действий и бездействия, лиц, вольно или невольно приложивших руку к гибели поэта, — все эти показания истории, о, сколь неисследимые, и исследивают профессиональные и добровольные детективы России. Появляются все новые многозначительные детали и версии. Вот уже Л. Аринштейн психологически убедительно доказывает, что автором Диплома рогоносцев, стилизованного в масонском духе, был... Александр Раевский, постаревший, но отравленный завистью к своему некогда ученику, а теперь первому поэту страны и мужу первой красавицы, — этот блестящий неудачник, «демон» пушкинской молодости.

Чуть ли не половину творческого наследия Пушкина опубликовали лишь после его смерти. И тоньше и глубже всего душу поэта открывают его «тайные стихи», часто неоконченные и недоработанные отрывки, черновые тетради. Какой огромный труд первых подвижников, скромных филологических тружеников, тех, кто кропотливо их разгребал, расшифровывал, датировал... И какие были тут открытия, какая чуть ли не «судебно-медицинская» экспертиза! Скажем, двустипшие «Крив был Гнедич поэт...» так тщательно зачеркнул-вымарал Пушкин (решив не обижать поэта-переводчика Гомера и в потомстве), что только в инфракрасном луче прочитать смогли уже в нашем веке. Нам же повезло: мы уже читаем готовые, документированные, откомментированные тома его Дела.

\*\*\*

Кажется все уже сказано о том же Пушкине — что еще множить печатные страницы целой библиотеки исследований, суждений, гипотез, толкований... Но пожалуй, наше стремление вновь и вновь обращаться к

одному интересующему всех и нас предмету и дерзать сказать при этом нечто свежее ободрил и одобрил сам Пушкин, как раз замечательно усомнившийся, что можно все сказать о чем бы то ни было. «*Это уж не ново, это было уж сказано* — вот одно из самых обыкновенных обвинений критики. Но все уже было сказано, все понятия выражены и повторены в течение столетий: что ж из этого следует? Что дух человеческий уже ничего нового не производит? Нет, не станем на него клеветать: разум неистощим в *соображении* понятий, как язык неистощим в *соединении* слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексикона. Мысль отдельно никогда ничего нового не представляет; мысли же могут быть разнообразны до бесконечности» (А.С. Пушкин. «Об обязанностях человека». Сочинение Сильвио Пеллико», 1836).

\*\*\*

Николай Федоров говорил об *интерференции* черт родителей в детях, разумеется, за родителями стоит еще целая вереница предков: разбираться тут науке наследственности, науке индивидуально-исторической и «воскресительной», — тут дай Бог терпения и настойчивости! Конечно, эта интерференция не дает конкретного наполнения новой личности, уникальной субъективности — ее нарабатывает собственный опыт, обстоятельства жизни, конкретные впечатления, радости и травмы, удачи и неудачи, искания и прозрения именно этой личности, но какие-то основные силовые линии характера, темперамента, типа реакций, созданные этим генетическим взаимодействием, располагают конкретный личностный, жизненный материал в какие-то часто заданные, иногда фатальные комбинации. Возможно, на этом можно строить *материалистическое* объяснение предсказаний судьбы — и в случае с Пушкиным в том числе.

Сколько родительских черт можем мы проследить в поэте: крайняя раздражительность, необычайная вспыльчивость отца, его скупость, неистощимый донжуанизм (буквально до самой смерти он волочит за юными красавицами, чуть ли не подросточками, более того, оставшись вдовцом, неоднократно делает попытки сватовства именно к таким совсем зеленым особам, младше его на полвека и больше); беззаботный, легкомысленный нрав матери, «прекрасной креолки», внучки Абрама (Ибрагима) Петровича Ганнибала, «арапа Петра Великого», ее любовь к свету, балам, перемене мест... А еще глубже заглянуть — какие бездны в предках: необузданный нрав, феодальное самодурство Пушкиных, прадед Александр Петрович, как пишет сам поэт в своих записках «Начало автобиографии», «умер весьма молод, в припадке сумасшествия зарезав свою жену, находившуюся в родах» (не зря заклинал поэт: «Не дай мне Бог сойти с ума...» — были основания!), а дед Лев Александрович, «человек пылкий и жестокий», по определению Пушкина, первую свою жену уморил из ревности на соломе в домашней тюрьме, а ее предполагаемого любовника, учителя сыновей, француза, то ли повесил на черном дворе,



как уверяет сам Пушкин, то ли просто подвергнул суровой телесной экзекуции, как утверждал Сергей Львович, отец поэта, как раз сын этого Льва Александровича от второго брака, в котором его жена «довольно от него натерпелась» («Начало автобиографии»).

А уж что говорить по части пылкости, страстности, «невоздержанной жизни» и «ужасного легкомыслия» со стороны «арапской» линии! Пересказывать не стану, отсылаю всех любопытствующих к тому же пушкинскому «Началу автобиографии». Отмечу лишь одну *генетическую* перекличку: после бурной и превратной жизни, где были и милость, и опала, и ссылка, и новая милость при императрице Елисавете, Абрам Петрович Ганнибал «умер философом» в деревенском имении на 93 году жизни (такие потенциальные задатки были и у его гениального правнука, ведь могла бы реализоваться та программа, что начертал себе поэт как план продолжения «Пора мой друг, пора...»: «поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические — семья, любовь etc. — религия, смерть»). Так вот этот «философ» сжег записки о своей жизни, писанные по-французски, «в припадке панического страха». Интересно, что его правнук в таком же припадке где-то через полвека, в 1826 году, уничтожил свою автобиографию, которую начал писать в 1821 году. Дело происходило в Михайловском: Пушкину доложили о прибытии царского фельдъегеря, он испугался: приехали арестовать в связи со следствием над декабристами, хотя — вот она ирония судьбы! — его вызывали к новому царю из ссылки с прощением... Какая потеря! Осталось всего два-три листка, о Карамзине, о Державине (воспоминания о выпускном экзамене в Лицее, когда юный Пушкин читал свои «Воспоминания в Царском Селе»). Даже эти небольшие отрывки столь выразительны, так ценны — что уж говорить об утраченном в огне!

\*\*\*

Поражает, как радикально сменились два слоя детства Пушкина: вначале, в самом первичном (до шести лет), когда, как считают психологи, закладывается главное и определяющее, перед нами толстый, неповоротливый, молчаливый ребенок — этакий меланхолический и угрюмый увальень: просто подвигаться, погулять его заставляли силком, так вот сиднем и сидел, лучше всего рядом с бабушкой и ее корзиной с рукодельем. (Не забудьте капитальный факт: был он ребенком нелюбимым, мать предпочитала старшую Ольгу и обожала младшего Левушку, отец к детям был вообще равнодушен.) Бабушка Мария Алексеевна, дарившая тепло мальчику, вторая жена младшего сына знаменитого арапа Ганнибала Осипа Абрамовича, от которого у нее и была единственная дочь Надежда, мать поэта (сам Осип Абрамович бросил ее уже через два года после венчания, «женился на другой жене, представя фальшивое свидетельство о смерти первой» — «Начало автобиографии»). Именно бабушка должна была заронить во внука первые звуки и смыслы родной речи, гением которой он станет, — при общем засилии в доме французского (и вся библиотека

отца была французской, и говорили, и писали особенно только по-французски), Марья Алексеевна славилась своим чудесным русским языком.

И вдруг семи лет что-то в нем прорвало эту первичную меланхолическую основу, из нее вдруг забил фонтан необузданной веселости — как будто мальчик бессознательно-сознательно решил, наконец, *жить* в этом мире, шалить в нем, резвиться до упаду, словно забываясь от чего-то нависающего и мрачного. То сиднем сидел, а то заметался, забегался — не останавлишь, вдруг из меланхолика вышел в холерика! Вот они рядом, две стихии его темперамента, и самой глубокой была все же первичная, раннедетская — в пересказе К.А. Полевого признание Пушкина о себе, сделанное в 1828 году, звучит так: «Он (Пушкин. — С. С.) отвечал, что в основании характер его — грустный, меланхолический...»

\*\*\*

Что любил Пушкин, вот так просто как живущий человек — не поэт, не гений, не пророк?.. Хотя и в этих его предпочтениях нет-нет да и сквозит нечто глубинное, чуть ли не метафизическое. Хотя бы прелестно-вегетарианский склад его натуры, не охотник, не кровожадный мясоед — на бифштекс с кровью его не заманишь, а на домашние обеды (куда шел неохотно, а если и являлся, то часто ничего там не ел) можно было соблазнить разве что обещанием любимого печеного картофеля. (Впрочем, есть свидетельство сестры Ольги, что он «стал есть один картофель, в подражание его (Байрона. — С. С.) умеренности».) Зато был гигантский пожираватель фруктов, *райской* пищи, той, что Господь еще до грехопадения заповедал есть первой человеческой паре. Вспоминают, как поглощал он моченые яблоки или как на ярмарке с аппетитом умял, очищая кожуру своими легендарными ногтями, сразу с полдюжины апельсинов, а по дороге съел сразу двадцать персиков, купленных в Торжке... Был он и большим любителем «розовых» блинов со свеклой, съедал до тридцати за раз.

Любил азартную карточную игру, хоть и мало выигрывал, любил цыган и их песни, бани, особенно московские, где парясь на полке в компании с Нащокиным, весело с ним откровенничал, наслаждаясь удваиванием своей жизни, пересказывая случившиеся с ним истории, особенно забавные и пикантные. Любил тренировать свое тело постоянной гимнастикой, долгими пешими прогулками, летним купанием...

Любил, выпив кофе в постели, так с нее и не вставать до обеда, сесть в ней, подогнув ноги, и думать, сочинять. Любил толковать в деревне с мужиками и бабами, слушать сказки Арины Родионовны, выпивать с ней, ездить на ярмарки, гулять на кладбище и посещать деревенские похороны. Любил «домоседничать», чай пить среди близких ему, милых людей, любил подшучивания и розыгрыши, но и свет любил, особенно дружеский круг беседы, острого слова. На юге любил гулять за городом, вооружившись бумагой и карандашом, тут же на ходу записывая новые стихи.

Вечерами в деревне любил слушать русские сказки. Любил посещать Пасхальную заутреню, вот тут-то, говаривал, и слышен заветнейший глас

русского народа: «Христос воскрес — Воистину, воскрес!» Хотя при этом даже не подозревал о существовании своего великого современника, подвижника Серафима Саровского, светившегося пасхальным светом, встречавшего каждого круглый год приветствием: «Радость моя, Христос воскрес!» Так разошлись пути русской светской культуры и народной святости! Об этой не встрече двух русских гениев, одного гения культуры, другого — вершины святости, будут потом горестно вздыхать религиозные философы.

Петр Александрович Плетнев вспоминает, что Пушкину по вкусу были самые простые названия книг — чтоб без тени напыщенности, глубоко-мыслия, эффекта! А зачем ему? — за простой заставкой «Евгений Онегин», «Моцарт и Сальери», «Анджело» открывалась такая роскошь содержания и формы, такая мысль и красота!

Не терпел «приблизительную точность», как и особенно ценил «побежденную трудность».

Любил русскую историю и прекрасно ее знал, она для него была одним из самых захватывающих предметов беседы.

В других больше всего уважал характер и настоящие глубокие знания.

\*\*\*

Все-то Пушкин оттачивал способы защиты себя, своей чести, своей личности: в Кишиневе каждое утро, сидя голым в постели, начинал с упражнений в стрельбе из пистолета в стену (как его будущий герой Сильвио), носил тяжелейшую железную палку, укрепляя руку, чтоб не дрожала во время возможного поединка, постоянно фехтовал... Пожалуй, из этой же оперы те длиннющие ногти, не ногти, а настоящие когти (как с брезгливым содроганием пишет Аннет Оленина в своем дневнике), которые упорно отращивал и пестовал Пушкин. Эти самые ногти-когти — уже, если хотите, неотъемлемое от его организма, *органическое* (как у зверя) орудие защиты и нападения. Конечно, как ни отращивай двуногий себе ногти, они не превратятся в когти льва — но все же, в каком-то намеке и символе, да, пожалуй, и реально их являют (рожу расцарапать по крайней мере могут!).

Действительно, наши ногти — это укрощенные, точнее, каждую неделю ножницами укрощаемые звериные когти. Что было бы, если бы мы никогда не стригли ни ногтей, ни волос, отдаваясь бы природе — какой бы у нас был вид?!

\*\*\*

Пушкинские разрозненные автобиографические записки и «Дневник 1833–1835 гг.» никак не отвечают обычному представлению о дневнике, тут почти нет ничего личного — переживаний, отношений, интимной глубины — это, скорее, надо искать в его стихах и прозе. Здесь внешний рисунок отдельных моментов, событий, дней, беглые мысли о других. В «Дневнике 1833–1835 гг.» почти исключительно об обедах и балах; занесены темы

бесед, исторические анекдоты, великосветские сплетни. Говорили почти исключительно о текущей политике или русской истории, о дворянстве, о родословных и гербах, о новостях, часто скандальных, связанных с придворными лицами, о любовных связях, тайных беременностях, родах, смертях, — все пересыпано остроумными короткими историями, «анекдотами», вынесенными в специальный раздел «Table-talk» («Застольные разговоры»). Вот жанр, где расцветало умное остроумие и где так блистал сам Пушкин. В этих *mots* — свободные, веселые нравы бывших аристократов. «Дельвиг звал однажды Рылеева к девкам. “Я женат”, — отвечал Рылеев; “Так что же, сказал Дельвиг, разве ты не можешь отобедать в ресторации потому только, что у тебя дома есть кухня?”». Или еще: «Дельвиг не любил поэзии мистической. Он говаривал: “Чем ближе к небу, тем холоднее”». Петр I не раз повторял: «Несчастья бояться, — счастья не видать» — принцип, кстати, вполне пушкинский, ярко проявивший себя хотя бы в истории сватовства, жениховства и женитьбы на Гончаровой. Все-то его отговаривали, стращали, сам где-то трепетал перед глухими угрозами судьбы (его младший брат Лев приводит такую редакцию гадания Кирхгоф, что де умрет он не только от «белого человека», но и от жены), но так хотелось *счастья* — слово, которое единственный раз так пестрит в его письмах этой поры, когда он объясняет себя.

Да и собственно журнальные выступления Пушкина нередко оформлялись в такую, прирожденную ему, блестящему светскому разговорщику, форму, в жанр выразительного фрагмента, афоризма, каламбура, жанр французский, отточенный у французских моралистов, Монтеня, Шамфора, Лабрюйера, Ларошфуко. В альманахе «Северные цветы на 1828 г.» Пушкин печатает «Отрывки из писем, мысли и замечания». И каких только мыслей мы здесь ни встретим: «Скептицизм во всяком случае есть только первый шаг умствования», «Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следовательно и объяснению оных. Вдохновение нужно в геометрии, как в поэзии», «Тонкость не доказывает еще ума. Глупцы и даже сумасшедшие бывают удивительно тонки. Прибавить можно, что тонкость редко соединяется с гением, обыкновенно простодушным, и с великим характером, всегда откровенным», «Гордиться славою своих предков не только можно, но и должно; не уважать оной есть постыдное малодушие»... А сколь прелестно такое *mot*: «А., состарившийся волокита, говорил: *Moralement je suis toujours physique, mais physiquement je suis devenu moral*». («Морально я по-прежнему физический (плотский), но физически (плотски) я стал моральным»).

Болдинской осенью 1830 года Пушкин начал большую статью «Опровержение на критику», где дал и обзор критических отзывов на вышедшие в свет свои произведения, и собственную их оценку. Замечательно, что вместе с мощным выплеском поэзии и прозы шла у Пушкина в этот плодотворный сезон и оглядка на сделанное, саморефлексия, самоотчет — и опять же в свободном жанре фрагментов, афористических соображений.

Выпишем оттуда одно высказывание, после которого только злобный дурак может упрекнуть известные пушкинские поэтические шалости в тяжелых грехах, вроде «кощунства» или «аморализма»: «Безнравственное сочинение есть то, коего целию или действием бывает потрясение правил, на коих основано счастье общественное или человеческое достоинство. Стихотворения, коих цель горячить воображение любострастными описаниями, унижают поэзию, превращая ее божественный нектар в воспалительный состав, а музу в отвратительную Канидию. Но шутка, вдохновенная сердечной веселостью и минутной игрою воображения, может показаться безнравственной только тем, которые о нравственности имеют детское или темное понятие, смешивая с нравоучением, и видят в литературе одно педагогическое занятие».

## Роковые развилки

В своей прозе Пушкин — замечательный слагатель сюжетов, стремительно развивающихся, упругих, *анекдотов*, во французском смысле слова, т. е. удивительных, любопытных житейских историй, из тех, которые обычно люди любят рассказывать и пересказывать друг другу в жизни. Но и собственная жизнь Пушкина развивалась как такая захватывающая история с как бы заранее заданным сюжетом судьбы. Впрочем, и сам поэт — вслед за такими кумирами своей молодости, как Байрон и Наполеон — культивировал в себе вкус к выстраиванию и режиссированию по крайней мере отдельных кусков своей биографии. Так, П.А. Вяземский, говоря о *непомерной* даже, но естественно присущей Пушкину *добросердечности* и *простосердечности*, отмечает, что он умом, «по расчету» взял себе за правило не спускать тем, кто как-то задел или обидел его, своим «должникам», вел их списки и выжидал лучшее время, чтобы расплатиться с ними, чаще всего самым своим разящим оружием — эпиграммою. (Остается вспомнить Сильвио из «Выстрела» — казалось бы, литературный сюжетный ход Пушкин сознательно делал *своим* в жизни.)

Обозревая сейчас пушкинский сюжет с судьбой, когда в ней давно уже поставлена последняя трагическая точка, отчетливо видишь особые роковые развилки его жизни, когда он, кажется, вот-вот может дать другое направление этому сюжету, может выскочить из неумолимо затягивающих его фатальных шестеренок...

Конечно, одна из таких острых точек бифуркации, как говорят современные системологи, — сватовство к ангельски-воздушной, с какой-то предзнаменованной странной грустью в прелестных чертах, шестнадцатилетней, необыкновенно тонкой в талии, с пышной грудью красавице Наталье Гончаровой, которую поэт впервые встречает в Москве на балу в конце 1828 года и уже в начале 1829 года делает ей предложение.

«Счастья, счастья!» — мечтает и взывает Пушкин с того времени, как вызван был из ссылки в Москву в сентябре 1826 года. И начинается череда попыток жениться, жить «как обыкновенно живут», узнать дюжинный

человеческий удел: жена, дети, семья, ответственность, все то, что объемлется словом счастье, простое человеческое счастье, которое, однако, так не вяжется с выломленной из нормы жизнью поэта, отмеченной такими понятиями, как *свобода*, *фантазия*, *прихоть*, *гений*, *пророк*, *призвание*, *миссия*... «Счастье можно найти лишь на проторенных дорогах» — любит повторять в это время Пушкин «мудрость» из шатобриановского «Рене». И вот два года все-то он стремится войти в эту самую проторенную тысячами поколений колею. В конце 1826 года он стремительно сватается к своей дальней родственнице, прелестной «саксонской статуэтке» Софье Пушкиной: «Я вижу раз ее в ложе, в другой на бале, а в третий сватаюсь», — отчитывается он в письме от 1 декабря 1826 года своему московскому приятелю Василию Петровичу Зубкову, объясняя ему свое пылкое стремление к перемене положения так: «Мне двадцать семь лет, дорогой друг. Пора жить, т. е. познать счастье». За неудачей каскадом следуют другие попытки такого рода: предложение светской красавице Александре Римской-Корсаковой, семнадцатилетней Екатерине Ушаковой, не меньшей красавице, к тому же насмешливой, остроумной собеседнице и прекрасной певице, и, наконец, весной 1828 года двадцатилетней Аннет Олениной с огромными чудными глазами и... маленькой ножкой, дочери президента Академии художеств, известного мецената и коллекционера произведений искусства. Увлечение в этом случае длилось дольше, но и этот эпизод окончился, как предыдущие: ни сами потенциальные невесты, ни их родители не приняли всерьез пусть и знаменитого поэта в качестве жениха и возможного мужа... (и репутация дурно-легендарная, и дела расстроены, да и диковинно-страшн собой!)

И вот, наконец, сквозь все препятствия и перипетии — свадьба с Натальей Гончаровой становится реальностью. В конце апреля 1829 года Пушкин просит руки у матери своей избранницы, Натальи Ивановны, через свата, Федора Толстого-Американца, известного повесы и бретера. Первое ни да, ни нет, но все же скорее *да*, как ни разу раньше. Нетерпение, неудовлетворенное желание, но ведь есть надежда, а Пушкин тут же отъезжает на Кавказ, на турецкий фронт, в действующую армию генерала Паскевича, под пули, если хотите (как будто вновь испытывает судьбу и, может быть, подсознательно ищет отклонить столь, казалось бы, желанный жизненный поворот). По возвращении в начале осени 1829 года из Арзрума в Москву новое, на этот раз скорее *нет* от матери Натали. И только к весне следующего года наконец свершилось то, что запечатлел Пушкин в автобиографическом наброске 12–13 мая 1830 года: «Участь моя решена, я женюсь» (за неделю до того, 6 мая, состоялась помолвка). Да, она уже почти *его*, но... «я женюсь, т. е. жертвую независимостью, моею беспечной, прихотливой независимостью, моими роскошными привычками, странствиями без цели, уединением, непостоянством». И тут же с ностальгией представляет уже навсегда упущенную возможность побега в замечательную, свободную неизвестность: «Если мне откажут, думал я, поеду в чужие края; — и уже воображал себя на пироскафе. Около меня

суетятся, прощаются, носят чемоданы, смотрят на часы. Пироскаф тронулся: морской, свежий воздух веет мне в лицо...»

Однако обстоятельства опять расстраиваются, 20 августа умирает Василий Львович и в конце месяца Пушкин едет в Болдино, дабы вступить во владение полученной в наследство от покойного дяди соседней Кистеневкой. Едет ненадолго, но все же не забывает взять с собой тетради своих набросков, планов, эскизов, а также стихи английских поэтов. И тут в сюжет властно вступает случай, то самое «мощное, мгновенное орудие Провидения», по определению Пушкина: холера, карантин, запрет в деревне... «Наша свадьба точно бежит от меня; и эта чума с ее карантинном — не отвратительнейшая ли это насмешка, какую только могла придумать судьба?» (из письма к Наталье Николаевне Гончаровой от 30 сентября 1830 года). То же определение в ноябрьском письме в Москву к Прасковье Александровне Осиповой: «Проклятая холера! Ну как не сказать, что это злая шутка судьбы?»

Но что это, шутка или предупреждение? — должно было тоскливо шевелиться внутри Пушкина, так серьезно-суеверно относившегося всегда ко всякого рода приметам, знаменаниям, темным указаниям рока. Не хочет ли судьба на своем языке, выстраивая столь впечатляющие, мрачные декорации общего бедствия, что-то сказать лично поэту: услышь, увидь, остановись, если хочешь и можешь! Хотеть-то он может и хочет, и даже очень, а вот мочь... Уже в конце августа, только по прибытии в Болдино Пушкин обнажает свою душу, свои сомнения другу Плетневу: «Милый мой, расскажу тебе все, что у меня на душе: грустно, тоска, тоска. Жизнь жениха тридцатилетнего хуже 30-ти лет жизни игрока. <...> Между тем я хладею, думаю о заботах женатого человека, о прелести холостой жизни. <...> От добра добра не ищут. Чорт меня догадал бредить о счастье, как будто я для него создан». Разве вообще возможно счастье в земных обстоятельствах, а тем более для него: «Но счастье... это великое “быть может”, как говорил Рабле о рае и вечности. В вопросе счастья я атеист; я не верю в него и лишь в обществе старых друзей становлюсь немного скептиком» (начало ноября 1830 года, из Болдина в Опочку П.А. Осиповой). И такое раздвоенное, тоскливое состояние — всю болдинскую осень.

Но, слава Богу, есть великое для него убежище, все оправдывающее и искупающее, где он забывает обо всем. «Ты не можешь вообразить, как весело удрать от невесты, да засесть стихи писать» — из вышеприведенного письма к Плетневу. А Дельвигу 4 ноября похвалится: «Нынешняя осень была детородна». Ему бы по человеческому предположению сейчас лежать на брачном ложе и оплодотворять «прелестного ангела». А судьба располагает по-своему, ставит абсолютный запрет, и вся его жизненная, умственная, сердечная энергия, весь эротический пыл перегоняются в творчество. Тут был мощный сконцентрированный запас этого пыла, задержка-плотина высоченная, и творческое горение и его плоды — уникальны и удивительны!

И тем не менее именно тут, в Болдино — явная *развилка*: еще можно внять темным предупреждениям судьбы, своему внутреннему голосу, но разве только, увы, теоретически, и то из нашего для него невозможного далека (мы-то уж точно знаем, что к чему приведет!). Живущий же человек, уже перепоясанный собственными желаниями, планами, приличиями, честью, пусть всю разведает его сомнения и какая-то странная, предвещающая тоска («мнителен и хандрлив», как опознает в себе генетические отцовские семена тогда Пушкин), на это никак не способен.

Впрочем, даже укажи Пушкину в некоем волшебном фонаре его финал, прямо связанный с женой, вряд ли бы он отказался от обладания первой русской красавицей, да еще и не такого, хорошо ему известного, как в любовном романе (где все хрупко и прихотливо, держится на ниточке *отношений*, каприза, «странностей любви», случая), а обладания законного, прочного, вольного по-хозяйски располагать и укладывать... Если его герой готов принять вызов современной Клеопатры, готов сжать желания, восторги, любовные бездны в одну-единственную и последнюю ночь, то тут сколько ждет ночей и дней!

Перелетим через несколько лет — *май 1834 года*. Пушкин узнает, что одно из его писем жене (20 и 22 апреля 1834 года), где он между прочим писал в свободном тоне о трех царях, каких ему привелось пока на роду видеть, перлюстрировано. Какая черная буря чувств поднялась в столь чувствительном даже к малейшему оскорблению своей личности и чести Пушкину: глубочайшая уязвленность от сознания, что кто-то может подсматривать в замочную скважину за его интимной жизнью, нагло нарушать святую для него «тайну семейственных отношений», злость, бешенство, хандра!.. Он становится подчеркнуто сдержан в письмах к жене, все время поминая о причине («свинство почты», и не только — гляди выше!) и о своей досаде и желчи. *Желчь, желчь* («Желчь не унимается») — так и пропитывает каждое его письмо. Тяжкая оскорбленность гонит всякую осторожность: «Теперь они смотрят на меня как на холопа, с которым можно им поступать как им угодно. Опала легче презрения. Я, как Ломоносов, не хочу быть шутком ниже у господ Бога» (Н.Н. Пушкиной, 8 июня). «На того (царя. — С. С.) я перестал сердиться, потому что, toute réflexion faite (в сущности говоря. — *франц.*) не он виноват в свинстве, его окружающем. А живя в нужнике, поневоле привыкнешь к говну, и вонь его тебе не будет противна, даром, что gentleman. Ух, кабы мне удрать на чистый воздух» (Н.Н. Пушкиной, 1 июля 1834 года). Впрочем, Пушкин уже сделал решительный жест, чтобы на этот воздух вырваться, 25 июня он подает Бенкендорфу прошение об отставке, ссылаясь на семейные дела, необходимость находиться то в Москве, то в деревне, правда, просит, чтобы ему оставили право работать в архивах (вот он коготок желания и нужды в милости царя!). Извещение, что отставку он получит, но архивы будут ему закрыты, он получает немедленно. В дело вторгается Жуковский, по чем свет ругает Пушкина за необдуманный, глупый, неблагодарный шаг — и поэт отступает, просит шефа жандармов не давать ходу его прошению,



готов скорее «показаться непоследовательным, чем неблагодарным». Все — инцидент исчерпан...

Но внутри Пушкин понимает, что жестоко изнасиловал сам себя, а еще глуше и глубже наверняка чувствует, что теряет удобную, реальную возможность вырваться из тисков судьбы, закручивающей его все туже, но не хватило смелости и воли. Не забудем, что это тот год, когда в его начале в Россию уже заявляется главный протагонист будущей трагедии (любопытно, что среди немногих светских событий, запечатленных в Дневнике Пушкина от 26 января 1834 года, есть такое: «Барон д'Антес и маркиз де Пина, два шуана, будут приняты в гвардию прямо офицерами. Гвардия ропщет»). Итак, не будь Жуковского с его настойчивым вмешательством, может и сумел бы Пушкин соскочить с той кареты судьбы, что прямиком довезет его до Черной речки. Вот так неожиданно «друзья» часто стоят в скрытом основании вашей гибели! Недаром есть мнение исследователей, что в отношениях Моцарта и Сальери Пушкин тонко зашифровал свои с Жуковским — и тут вещь интуиция поэта! Не забудем, что эта маленькая трагедия первоначально носила название «Зависть». И конечно, никто так искренне и проникновенно, как Жуковский, не воспевает заслуги Пушкина, «любимого национального поэта», не даст самый возвышенно-благобразный образ его кончины уже над его гробом, точнее, сразу же после того, как земной Пушкин был уже упрятан в землю (см. его от 15 февраля 1837 года тщательно прописанное письмо к отцу поэта Сергею Львовичу, явно предназначенное для широкого хождения). А в *смелом* письме к Бенкендорфу от 25 февраля — 8 марта 1837 года обнаружит чрезвычайно трезвое и точное понимание глубоких *сюжетных* причин, приведших к горестной развязке: «Пушкин хотел поехать в деревню на житье, чтобы заняться на покое литературой, ему было в том отказано под тем видом, что он служил, а действительно потому, что не верили. <...> Его служба была его перо, его “Петр Великий”, его поэмы, его произведения, коими бы ознаменовалось нынешнее славное время. Для такой службы нужно иметь свободное уединение. Какое спокойствие мог он иметь с своею пылкою, огорченною душой, с своими стесненными домашними обстоятельствами, посреди того света, где все тревожило его суетность, где было столько раздражительного для его самолюбия, где, наконец, тысячи презрительных сплетен, из сети которых не имел он возможности вырваться, погубили его». Что же в свое время не сказал он этого с такой же убедительностью самому младшему другу, когда тот рвался «на свежий воздух», а наоборот призвал весь свой авторитет и красноречие, чтобы убедить в обратном?!

\*\*\*

Мы знаем, что дуэлей состоявшихся и в последний момент сорвавшихся было у Пушкина немало. Все вспоминавшие о нем, начиная с его кишиневского и одесского периодов жизни, пишут как о сверхчувствительности поэта к малейшему оскорблению его чести, часто кажущемуся, так и о

том, как легко он готов был тут же решать дело радикально, — кровью. Игра с жизнью идет часто из-за ерунды, неудачной шалости, вспышки раздражительности, вся доблесть в том, чтобы уметь хладнокровно в любой момент с ней расстаться. И если его знакомых и друзей могла горестно озадачивать его вспыльчивость, переходящая в какое-то иступление, то видя его у барьера «холодным, как лед» (И.П. Липранди), поразительно невозмутимым, готовым довести до конца начатую кровавую интригу, даже если он уже и понимал свою, может быть, вздорную запальчивость, они преисполнились к нему особым уважением, — вот получился бы из этого легкомысленного жуира и поэта великолепный воин!

Уж какая сушая мелочь лежала в основании его кишиневской дуэли с полковником С.Н. Старовым: Пушкин требовал в местном Казино, служившим собранием, играть мазурку, а офицер Старова — кадрили, Пушкин перевесил, Старов потребовал Пушкина извиниться перед его офицером, а тот вместо извинения произнес сакраментальную фразу: «Я к вашим услугам». И таки дважды стреляли друг в друга, но разыгралась сильная метель и оба не попали — хотя ведь могли ненароком и убить друг друга! На следующий же день их примирили в бильярдной, и Старов произнес фразу: «Вы так же хорошо стояли под пулями, как хорошо пишете». Такая искренняя оценка так растрогала Пушкина, что он бросился тут же обнимать недавнего противника.

И при всем своем самолюбии молодой Пушкин смирялся перед одним качеством: чужой ученостью, особенно в истории и географии, переносил даже резкие выходки таких знатоков, готов был внимательно их выслушивать и учиться.

\*\*\*

Сопоставление двух дуэлей с одним роковым исходом, одной реальной, другой вымышленной — самого поэта и его литературного героя возникло сразу же после гибели Пушкина: какое пророчество! Но интересно, что, по свидетельству домашнего врача семьи Пушкина Ивана Тимофеевича Спасского, сам умирающий поэт в разговоре с ним в роковой ряд несчастной для него цифры «шесть» (в начале 1836 года, когда ему было еще 36 лет, началась история с Дантесом и его женой, которой в то время было 24 года  $-2+4=6$ ) поставил и *шестую* главу «Евгения Онегина», где он сочинил — предвосхитил — накликал собственный конец.

Для современного читателя причины дуэли Онегина с Ленским кажутся почти невероятными по своей вздорности. Почему Онегин, понимая свою неправоту («Но Евгений / Наедине с своей душой / Был недоволен сам собой»), тем не менее не пытается нормальным объяснением «обезоружить / Младое сердце» недавнего друга? Кажется бы — так просто! Ан нет, этот столь охлажденный, независимый, скептический ум, презирующий людей, не может встать выше «ложного стыда»: в дело вмешался «старый дуэлист», секундант Ленского: «...Но шепот, хохотня глупцов.../

И вот общественное мнение! / Пружина чести, наш кумир! / И вот на чем вертится мир!» А вот что пишет о «странной стороне» характера самого Пушкина В.А. Соллогуб, также чуть не стрелявшийся с поэтом в последний год его жизни (и тоже совсем из-за ерунды!): речь идет о «его пристрастии к светской молве, к светским отличиям, толкам и условиям». Так что Онегин в своих реакциях, казалось бы, невозможных, на вызов Ленского был пушкински автобиографичен. М.П. Погодин в своем дневнике по свежим следам гибели поэта писал: «Удачно сказал я о Пушкине, что он хотел казаться Онегиным, а был Ленским». Может быть, точнее будет так: рашцпил себя на двоих и убил сам себя — мистически опасный жест, вылезший из литературы в реальность!

\*\*\*

К концу жизни Пушкин мучился, задыхался в долгах и в белой ярости оскорбленного мужа и отца семейства, внутренне холодел от мнения света о нем и его жене, бесился от безысходности ситуации: Дантес не мог стать маленьким и уродливым, не мог перестать магически нравиться всем, и женщинам в особенности, в том числе его Натали, не мог и перестать быть его свояком, — алиби было и железным, и фиктивным. А его главное утешение — поэзия как будто оставляла его, вместе с иссяканием эротического резервуара слабела и энергия воздымания, мгновенного поэтического преображения. Очень лично звучит пушкинская вариация арабской песни, прочитанной им во французском переводе, — недаром выбирает ее в свой последний поэтический год, отмеченный разве что дюжиной стихотворений:

От меня вечер Леила  
 Равнодушно уходила.  
 Я сказал: «Постой, куда?»  
 А она мне возразила:  
 «Голова твоя седа».  
 Я насмешнице нескромной  
 Отвечал: «Всему пора!  
 То, что было мускус темный,  
 Стало нынче камфара».  
 Но Леила неудачным  
 Посмеялася речам  
 И сказала: «Знаешь сам:  
 Сладок мускус новобрачным,  
 Камфара годна гробам».

Дочь Карамзина, княгиня Екатерина Николаевна Мещерская так описывала своей золовке в письме от 16 февраля 1837 года по свежим следам дуэли и смерти поэта его состояние непосредственно перед катастрофой: «С самого моего приезда я была поражена лихорадочным его состоянием и какими-то судорожными движениями, которые начинались в его лице и

во всем теле при появлении будущего его убийцы». Пушкин был уязвлен в самую чувствительную глубину своего существа, от испуга и ярости он содрогался в каждой своей клеточке, говоря словами той же Мещерской, в его «честной, гордой и страстной душе» бушевал «такой пожар, который мог быть потушен только подлюю кровью врага его или же собственной его благородною кровью». Бежать он уже не мог — прежде всего от самого себя. Состояние лихорадочности, страстного аффекта достигло апогея, и как ни понимай головой добродетель благоволения, прощения, смирения, победить свой собственный организм, свои нервы, смертоносный гнев можно было только через катастрофу, через катастрофическую, уже неотменяемую встряску: дуэль, кто кого, убийство или самубит... Только такой узкий набор: или смерть, или стать убийцей — радикально решал его судьбу, или подводил под ней последнюю черту, или, во втором, самом ужасном для национального гения случае (гений, гордость народа — убийца), ставил его неизбежно на какую-то стезю еще одного перерождения, намного более серьезного, чем женитьба (что было из круга природного жребия): тут он мог — должен был — пройти и покаяние, и сокрушение и, может быть, таки «в соседство Бога скрыться», в домашно-сельском или буквальном монастыре...

Но последний акт судьба мизансценировала уже безошибочно. До того дуэли Пушкина, его игра со смертью, стояние перед лицом случая оказывались *понарошными*, русские люди не могли убить своего поэта. Тот же Соллогуб хотел стрелять в воздух в случае, если бы поединок все же состоялся, да и Пушкин в него бы не стрелял. Только иностранец, который и не подозревал, что такое истинный Пушкин, зная его в самой его «ничтожной» из всех «детей ничтожных мира» личине, безобразного, гневливого, чуть не буффонного ревнивца, мог поднять на него недрожащую руку и убить.

\*\*\*

Как это ни курьезно, но Пушкина, может быть, сгубил французский язык, точнее один его факт, то, что слова «сог» («мозоль») и «согрс» («тело») — омонимы, т. е. имеют одно звучание. Однако объяснимся. Непосредственным поводом к дуэли многие считали тот каламбур, от которого не удержался острый и пошловатый язычок Дантеса на балу у графа И.И. Воронцова-Дашкова. Вот как передает этот эпизод В.А. Соллогуб в своих «Воспоминаниях»: «На бале у гр. Воронцова, женатый уже, Дантес спросил Наталью Николаевну, довольна ли она мозольным оператором, присланным ей его женой. — *Le pédicure prédend — прибавил он, — que votre cor est plus beau que celui de ma femme*» («Мозольщик уверяет, что у вас мозоль красивее — не забудьте, что “мозоль” звучит при этом, как “тело”. — С. С., — чем у моей жены»). Натали, как известно, все рассказывала своему мужу: о том, кто и как за ней волочился, что говорил при этом... И так, бал, уже «исторически» отмеченный шуткой Дантеса, был 23 января 1837 года; когда точно донесла Натали до ушей Пушкина

последнюю, двусмысленную остроту соперника, неизвестно, но он о ней узнал и уже 26 января послал Геккерену оскорбительное письмо, во многом повторяющее предыдущее от 17–21 ноября 1836 года, так тогда не отправленное. Но интересно, что в варианте от 26 января есть новое место, намекающее как раз на выходку его приемного сына на балу у Воронцова: «Я не могу позволить, чтобы ваш сын, после своего мерзкого поведения, смел разговаривать с моей женой, и еще того менее — чтобы он отпускал ей казарменные каламбуры...». А ведь не будь этой последней «мозольно-телесной» капли, не перелилась бы, дай Бог, через край чаша пушкинского гнева, а потом бы и подсохла под солнцем и ветром дальнейших обстоятельств...

\*\*\*

Многие горестно постфактум укоряли Пушкина: «не уgomонился в сердце своем и погиб» (А.И. Тургенев), не сумел противопоставить «законное чувство своего достоинства, как великого поэта» — «личной мелкой страсти самолюбия и самомнения» (Вл. Соловьев)... Неужели — даже в лучшем толковании — рыцарская честь, бывшая «основанием его поступков» (П.А. Плетнев), — такая уж вершинная нравственная ценность?!

Но мне кажется, тем он нам пронзительно дорог, что в целом, гениальном совершенстве выразил дворянски-рыцарственный тип и характер, уже уходящий тогда из жизни, — не стал он сам себя перерастать, радикально меняться: взял и все бросил, всех простил, удалился в деревню, в благочестивую жизнь, в творчество, а то и в святость... Разве умом и сердцем не знал он истинных путей *благоволения* и не выразил их в своем творчестве? Но есть еще и физиология, и темперамент, и слишком человеческие ущемленности, и заданные генетические реакции («Для него минутное ощущение, пока оно не удовлетворено, становилось жизненной потребностью» — П.А. Вяземский). Великие упущенные возможности, живи и твори еще Пушкин, о которых позднее скажет Достоевский, может быть, и прекрасны, но это уже был бы не тот Пушкин, которого мы так мучительно любим. Он сам в своем стиле, в стиле своих повестей (пружинное единство страсти, интриги и окончательного разрешения, история, анекдот, доведенный до логически-художественного предела) *поставил* свой конец и тем свел начала и концы своего глубинного сюжета с судьбой. Окончил — бесстрашным ей вызовом и выходом в новое состояние, которого всегда и боялся и которое призывал, опытом умирания («смерть идет»), когда наконец обесценилось и отошло все *слишком человеческое*, очистив душу поэта к приятию такой христианской кончины, которой позавидовал даже старый священник, принявший его последнюю исповедь, причастивший и соборовавший его.

\*\*\*

Владимир Соловьев писал, что «главной бедой Пушкина были его эпиграммы», в которых он опускался нередко *ниже* своего «поэтического

достоинства» и столько наживал себе недругов и неприятностей. Да, кто не знает пушкинского язвительного дара («Готовлю язвы эпиграмм»), его бичующего задора («Вперед! Вашу сволочь буду / Я мучить казнию стыда!»), его «палаческого» клеймения недостойных жертв («О, сколько лиц бесстыдно-бледных, / О, сколько лбов широко-медных, / Готовы от меня принять / Неизгладимую печать!»), его «собрания насекомых» («Они, пронзенные насквозь, / Рядком торчат на эпиграммах»), всего этого, что отвечало какой-то личной фибре его души, казалось бы, далекой от христианской любви и смирения. Но стоит ли упрекать поэта за эпиграммы как недостойный его жанр? Не думаю — это очень органичная для его природы, для его физиологии форма, выплеск раздражительности, желчи, оскорбленного темперамента, его самотерапия: укусил, когтями цапнул, расцарапал противную физиономию — и успокоился, удовлетворился! Тут вылезает те самые отращиваемые ногти-когти, удар когтей, этого орудия защиты и нападения, сравнение себя с ястребом:

И выберу когда-нибудь любого:  
Не избежит пронзительных когтей,  
Как налечу нежданный, беспощадный.  
(«Приателям», 1825)

Не лучше ли было бы и в истории с Дантесом ограничиться выхлопами ядовитых эпиграмм, пусть самых «ниже» его человеческого и поэтического достоинства, куда ушли бы ярость и гнев и на обласканного природой красавца, любимца обоих полов, и на его сомнительного приемного отца и любовника?!

Кстати, может быть, еще и потому поддался так Пушкин чувству страстной уязвленности, мстительному распалению, что, как известно, в свете не желал выступать в своем истинном достоинстве, достоинстве поэта, а все хотел это скрыть и быть просто светским человеком (это свое качество он точнее всего описал в Чарском из «Египетских ночей»). Недаром позднее Дантес так удивлялся, что, оказывается, убил он великого русского поэта, извиняя себя тем, что он об этом и не подозревал. А в этом своем высшем достоинстве Пушкин между тем поднимался до отвержения исправительно-сатирической розги, до другого, высоко равнодушного к «корысти» и «битвам», к мнению света и черни божественного призвания поэзии:

Довольно с вас. Поэт ли будет  
Возиться с вами сгоряча  
И лиру гордую забудет  
Для гнусной розги палача!  
Певцу ль казнить, клеймить безумных?  
(первоначальное завершение «Поэта  
и толпы», 1829)

\*\*\*

«Не знаю, справедливо ли мое замечание, — говорил младший брат Пушкина Лев Сергеевич Я.П. Полонскому, — что расцвет женской красоты идет рука об руку с расцветом выдающихся поэтических талантов. Во времена Пушкина при русском дворе было немало красавиц». Эротичная, плодородящая эпоха, выброс красоты физической и художественной, духовной, их тайный параллелизм. Первый поэт, первая красавица! Может быть, лучше всех Натали Пушкину описала сама красавица, дочь вечно влюбленной в поэта Елизаветы Михайловны Хитрово Долли Фикельмон. Подчеркнув то, что выделяли все: необычайную стройность, тонкую талию, высокий рост, лицо Мадонны, бледное, кротко-застенчивое и несколько меланхолическое, с правильными и тонкими чертами, изящным ртом, с зеленовато-карими, чуть прелестно косящими глазами, обрамленное прекрасными черными волосами, — одним словом, *небесную, поэтическую*, несравненную ее красоту, Долли в своем дневнике удивительно точно заключила: «Это — образ, перед которым можно оставаться часами, как перед совершеннейшим созданием Творца». Вот самое главное — Натали была сама живым произведением искусства. Муж создавал нетленную, но *неживую* красоту, рядом была живая, но брэнная и тленная. Никто, как Пушкин, так не воспел недолгого мига ее цветения, когда она обладает таким возвышающим, божественным воздействием, когда она явственно, живо представляет, какой может быть обоженная, одухотворенная материя... И если хотите, под определенным углом зрения — отдал жизнь за нее.

\*\*\*

Дамам Пушкин писал только по-французски, и Наталье Николаевне, пока была невеста, а как заделалась женкой, то только по-русски. Русский язык в письмах его всегда знак особой, интимной к нему приближенности адресата как некоего продолжения самого себя. Тут нет несколько эстетически-театральной, политесной дистанции, даже самой малой и тонкой, что чувствуется во французском тексте (самое чуть-чуть, но как будто понарошку или с публичного подиума, так что французское письмо можно прочесть и еще кому-то, а вот русское — это воистину личное). А какой в письмах к жене натурально русский, чуть не простонародный язык, рождающий особый свободно-аристократический, *корневой* тон и слог!

\*\*\*

«Оскорбление русскому языку принимал он (Пушкин. — С. С.) за оскорбление, лично ему нанесенное» (П.А. Вяземский). Он и учился ему прежде всего у народа, у его сказок и песен, у его живого разговорного слога, он же и создавал современный русский литературный язык, дав ему ясность и точность выражения, обогатив лексически и стилистически. И своих друзей-литераторов он побуждает расширять его диапазоны, разрабатывать новые регистры. П.А. Вяземского он хвалит за первые попытки образовать русский метафизический язык, именно русский, не

тяжеловесную кальку с немецкого или подражание церковнославянскому, а «стройный, светский, часто вдохновенный» язык.

«Пушкин не любил над собою невольного влияния французской литературы» (А.С. Пушкин) — брат здесь скорее всего имеет в виду дух рационалистического (в философии) и эпикурейского (в поэзии) ее склонения. Но Пушкин безусловно ценил французский «ясный, точный язык прозы, т. е. язык мыслей», более того — своеобразно перенес и прижил его на русскую почву в своих повестях и статьях. С раннего детства французский склад языковой логики глубоко проник в нейроны его мозга, в орган мышления и речи и затем удивительно свежо для русского уха запечатлелся в пушкинской прозе.

\*\*\*

«Ныне каждый порыв из вещественности — драгоценен для души» — пишет Пушкин Вяземскому 14 августа 1826 года, благодаря его за присланные стихи и как раз в период, когда сердце перевернуто известием о повешении пяти декабристов и каторге для других ста двадцати. Давайте опять широко введем в язык это слово: не только *материальность*, *материальное*, что возобладало, но и *вещественность* — слово более русское и более выразительное.

\*\*\*

Как все пушкинские творческие схемы, комбинации героев, сюжеты — автобиографичны! За три месяца до помолвки со своей «косой Мадонной», своей донной Анной, если хотите, он пишет письмо Каролине Собаньской, вспоминая о девятой годовщине того дня, когда он, заехав по пути в кишиневскую ссылку в Киев, впервые увидел ее, огненно черноглазую блондинку, высокого роста, с роскошными грудью и плечами и тонким станом (все к чему был так чувствителен маленького роста Пушкин!) на балу у губернатора. В этом письме, сохранившемся в двух черновиках, он называет ее «демоном» («Вы демон, то есть тот, кто сомневается и отрицает, как говорится в Писании»), а также именем героини Константа Элеонорой, говорит о свойственных ей «лукавстве и иронии», повергающих в отчаяние, о ее «таком неистовом, таком бурном» существовании (жена предводителя киевского дворянства Иеронима Собаньского, она жила с графом Иваном Виттом, став затем его законной женой, а сколько ей еще предстояло с ее яркой, нетленной красотой, темпераментом и умом романов и даже мужей: она была женой и адъютанта Витта — Чирковича, а в шестьдесят лет вышла замуж за француза Жюля Лакруа, литератора и переводчика, младше ее на семнадцать лет). Именно такие женщины, как Собаньска, питали фантазию создателя и Клеопатры, и Лауры... Самое любопытное, что в этом письме, признаваясь в особо жгучем качестве любовного переживания, связанном с Каролиной-Элеонорой («...я испытал на себе все ваше могущество. Вам обязан я тем, что познал все, что есть самого судорожного и мучительного в любовном опьянении, и все, что есть в нем



самого ошеломляющего»), Пушкин читает ей такой же метафизический урок, как через девять месяцев в Болдино его дон Карлос Лауре в «Каменном госте»: «Но вы увянете; эта красота покатится вниз как лавина. Ваша душа некоторое время еще продержится среди стольких опавших прелестей — а затем исчезнет, и никогда, быть может, моя душа, ее боязливая рабыня, не встретит ее в беспредельной вечности». И как Лаура («милый демон!») блистательно отбрасывает все эти будущие мрачности во имя единственно достоверного — мгновения, переживаемого *здесь и сейчас*, так и судьба великолепной, жизнестойкой *вечной женщины* Собаньской посмеялась над «корыстным», пугающим философом «лови мгновения» (со мной, со мной!) — она прожила, все так же любимая, до 93 лет, до 1885 года, притом, что была старше Пушкина на семь лет!

В этом же письме, перейдя от *опавших*, сгнивших телесных прелестей к душе, Пушкин завершает удивительным вопросом: «Но что такое душа? У нее нет ни взора, ни мелодии — мелодия быть может...» Душа — быть может, некая мелодия, волна, мелодическая волна...

\*\*\*

Пушкин — великий опытник любви, выпивший ее чашу до дна, от селой пены до горького, противного отстоя (вспомним хотя бы из «Сцены из Фауста»: «гляжу, упившись наслаждением, с неодолимым отвращением...»). И он же всегда присматривался и примеривался к трансформированной, сублимированной, высшей эротике (от Марии из «Бахчисарайского фонтана» до лирической «воскресительной эротики» «Заклинания» и «Сказки о мертвой царевне...»).

\*\*\*

В письме Анне Петровне Керн от 28 августа 1825 года из Михайловского в Ригу Пушкин так выражает то, что их объединяет: «Сходство характеров, ненависть к преградам (и будьте внимательны, какое далее следует поразительное качество. — С. С.), сильно развитый орган полета и пр. и пр.».

\*\*\*

Пушкин говорил Нащокину, что ему хочется написать такое стихотворение, где он мог бы передать странное иррациональное желание, часто приходящее человеку, находящемуся на высоте, броситься вниз. «Есть упоение в бою / И бездны мрачной на краю» — фиксирует по-своему эту загадку.

\*\*\*

«Презирать — *braver* — суд людей не трудно; презирать суд собственный невозможно» (из письма к П.А. Вяземскому, вторая половина ноября 1825 года). Оказалось трудно и невозможно и то, и другое — жизненный финал показал. Тютчев оказался более прав: «Две силы есть, две роковые силы... Одна есть смерть, другая — суд людской».

\*\*\*

Пушкинская любовь к осени каким-то боком прислонена к его элегическому вниманию к увяданию и смерти — ни одно время года не встает такой живой притчей участи всего живого, его «прощальной красоты»:

Как это объяснить? Мне нравится она,  
Как, вероятно, вам чахоточная дева  
Порою нравится. На смерть осуждена,  
Бедняжка клонится без ропота, без гнева.  
Улыбка на устах увянувших видна;  
Могильной пропасти она не слышит зева;  
Играет на лице еще багровый цвет.  
Она жива еще сегодня, завтра нет.

\*\*\*

Нечего и повторять, что все знавшие Пушкина признавали в нем исключительный ум. Да что там далеко искать, вот его подростковая поэма «Монах», за которую некоторые его благоразумные друзья так стыдили (недостойна, мол, таланта и поэзии! а ведь написал ее Пушкин в тринадцать лет). Конечно, шаловлива, но и вполне даже агиографична (явление бесов отшельнику и еще в самых соблазнительных обличьях — тут это женская юбка — можно сказать, житийный штамп!). Но какой мудрый и поучительный финал: поймал монах беса, тот откупаться посулами богатства, женщин (однако тут монах силен, такие страсти давно поборо!) и вдруг нашел слабину, и какую трогательно-благочестивую: «А я тебя свезу в Ерусалим». / При сих словах монах себя не вспомнил. / «В Ерусалим!» — дивясь он бесу молвил». И уж готов оседлать беса, испытать «адскую езду» прямехонько к вожделенной святыне! И юный поэт вполне дидактически выговаривает: вот так можно попасться на деле, вроде, достойном и пристойном. Нельзя с бесом вступать в торг, любой, пропадете, если позволите себе зацепиться коготком желания, пусть и самого почтенного...

Лети, спеши в священный град востока,  
Но помни то, что не на лошака  
Ты возложил свои почтенны ноги.  
Держись, держись всегда прямой дороги,  
Ведь в мрачный ад дорога широка.

\*\*\*

«Каков бы ни был образ моих мыслей, никогда не разделял я с кем бы то ни было демократической ненависти к дворянству. Оно всегда казалось мне необходимым и естественным сословием великого образованного

народа». «Дикость, подлость и невежество не уважает прошедшего, пресмыкаясь пред одним настоящим». «Конечно, есть достоинство выше знатности рода, именно: достоинство личное...». «Имена Минина и Ломоносова вдвоем перевесят, может быть, все наши старинные родословные...». Какая точная иерархия ценностей у Пушкина, какое сбалансированное мнение: родословие, родовая поименная память — вещь существенная, основа сознательного, культурного народа, чувствующего себя единым народившимся в течение тысячелетий и столетий гигантским кустом семей, но выше всего личность, *достоинство личное, личный* вклад в историю, культуру народа и человечества! И здесь себя могут найти все, все с перемешанной кровью народов и даже континентов, как тот же Пушкин, все с простонародной, темной, легко стираемой через одно-два поколения *типовой* родословной (из крестьян, ремесленников, торговцев, беглых каторжников, прислуги...).

\*\*\*

Хоть и собрал напыщенно-глупый и пошлый пасквильянт, спрятавшийся за псевдонимом Анатолий Мадорский, в своих «Сатанинских зигзагах Пушкина» все вздохи на тему «уж эти мне друзья!», и ему не удалось развеять твердое впечатление и убеждение, что редко кто так, как Пушкин ценил и ласкал своих друзей, хвалил за их достижения, понукал к еще большему и — никогда им не завидовал! У Пушкина как раз столь нечастая и драгоценная любовь *не к дальнему* — легче всего любить дальних, будущих, предполагаемо прекрасных людей, идеализировать случайных встречных, живущих «на далеком меридиане»... — а к *ближнему*, соученикам, друзьям, соседям...

\*\*\*

«Гений и злодейство — / Две вещи несовместные» — навеки припечатал Пушкин эстетизированных, демонических, с претензией на высшее, сверхчеловеческое достоинство злодеев.

\*\*\*

Исследователи полагают, что «маленькие трагедии» Пушкина были им задуманы как серия разработок темы «наслаждения жизнью», будь то любовь («Каменный гость»), богатство («Скупой рыцарь»), творческое вдохновение («Моцарт и Сальери»). Но заметьте, во все эти наслаждения поэт поместил жало судьбы и смерти, пока не скрестил их на высочайше-режущем диссонансе в «Пире во время чумы». Все формы эроса здесь — со смертной надкушенностью.

\*\*\*

Пушкин знает и пути преодоления трагедии. Это и античное: истинный эпикуреец идет от наслаждения жизнью к спокойной абстиненции от земных манящих и лукавых благ, переходит к стоической позиции бес-

страстия («К вельможе»). Это и христианское: через отречение от счастья бесчеловечного и предательского к душевному миру и просветлению духа, подчинение страсти высшему нравственно-религиозному уму (Татьяна Ларина).

\*\*\*

Истинный гений, по Пушкину, несовместим со злодейством, т. е. работает на духоносную интенцию мира, на замысел его обожения, лежащий в глубинах Божьей мысли о творении.

\*\*\*

Незаурядная подсознательная чуткость поэта — ее он передал своей *аниме*, Татьяне: я о ее вещем сне, где, наряду с пророчеством об убийстве Ленского, открылись бездны природного эроса, его амбивалентность, сочетание притяжения с отталкиванием. Да и самому Пушкину приснился совершенно хрестоматийно-фрейдистский сон накануне повешения пяти декабристов: у него выпало пять зубов!

\*\*\*

Аристократическая черта Пушкина — и в отношении к напечатанию своих вещей: «Вообще пишу много про себя, а печатаю поневоле и единственно для денег. <...> Было время, литература была благородное, аристократическое поприще. Ныне это блошинный рынок» (Из письма к М.П. Погодину, около 7 апреля 1834 года). «И тайные стихи обдумывать люблю», обдумывать, а потом и писать, и оставлять их себе — ни «Каменный гость», ни «Русалка», ни все вещи, связанные с Клеопатрой, ни «Заклинание», ни «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», ни в «Начале жизни школу помню я...», ни «Для берегов отчизны дальней...» и проч. и проч. не появились в печати при жизни поэта.

\*\*\*

Утешает друзей в потере детей, себя — в потере Дельвига... И там, где изменить ничего нельзя, — всегда стоическая интонация, «быть так»: «Грустно, тоска. Вот первая смерть, мною оплаканная! <...> говорили о нем, называя его покойник Дельвиг, и этот эпитет был столь же странен, как и страшен. Нечего делать! согласимся. Покойник Дельвиг. Быть так. <...> Будь здоров — и постараемся быть живы» (Из письма к П.А. Плетневу от 21 января 1831 года).

В одном из разговоров со Смирновой-Россет, переданных в ее «Записках», Пушкин религиозно, по-христиански объясняет такое скорбное, но тихое приятие *неисправимого* пока, в земных обстоятельствах, бытия. Рассуждая в связи с «Прометеем» Шелли, он как будто отвечает будущим метафизическим бунтарям, героям Достоевского, типа Ивана Карамазова, Ипполита Терентьева или «логического самоубийцы»: «Я не признаю, чтобы возмущение против Бога могло освободить нас от наших жизненных

зол; это — софизм, это — архилживо; возмущение против Бога только ожесточает людей. <...> Страдание, принимаемое с непокорным духом, никого не освобождает. Это все равно что сказать, что Бог, Который есть любовь, терзает человечество для того, чтобы наслаждаться его страданиями».

Пушкин умеет утешить и утешиться и в жестко-эстетическом ключе: взглянуть на смерть творца как на последний (и чуть ли не своевременный) акт его жизни как цельного произведения искусства. «...Тебе грустно по Байроне, а я так рад его смерти, как высокому предмету для поэзии. Гений Байрона бледнел с его молодостью. В своих трагедиях, не выключая и Каина, он уже не тот пламенный демон, который создал Гяура и Чильд Гарольда». Так же завершает Пушкин и краткий очерк судьбы Грибоедова в «Путешествии в Арзрум», где рассказывает, как встретил арбу, перевозившую в Тифлис обезображенное, растерзанное тегеранской чернью тело автора «Горя от ума»: «Не знаю ничего завиднее последних годов бурной его жизни. Самая смерть, постигшая его посреди смелого, неровного боя, не имела для Грибоедова ничего ужасного, ничего томительного. Она была мгновенна и прекрасна». Но так только по отношению к творцам, неистощимо лепящим материал жизни в нужные им выразительные формы, эффектные сюжетные ходы — почему бы и на них самих не обернуть такую же художественную логику!

И совсем иначе, как мудрый пастырь, мог пролить он свет утешения в сердца декабриста Сергея Волконского и последовавшей за ним в Сибирь его жены Марии Николаевны, потерявших своего первенца, двухлетнего Николая, оставленного у родителей матери, в семье Раевских:

В сиянье, в радостном покое,  
У трона вечного Творца,  
С улыбкой он глядит в изгнание земное,  
Благословляет мать и молит за отца.

\*\*\*

Кто лучше Пушкина изнутри своих страстей и падений знал колеблющую натуру смертного человека, неадекватность его духовной и телесной природы! И он же, несмотря на падший статус мира, видит во всех существах (и в человеке, конечно) и предметах мира живую искру Божьего творения. Да, она чаще всего чадит, загашенная нашими страстями, но и возгорается в добром деле и светлом душевном движении, в молитве и в поэтическом вдохновении (последнее дано немногим). Недаром сам Пушкин описывал состояние вдохновения как *божественное*, преображающее, воздымающее его мысли, чувства, стремления; *выше себя* и лучше становишься и по способностям понимать и видеть, проникать в суть вещей, соединять понятия и слова, рождать образы и уподобления («Но лишь Божественный глагол...»).

Вдохновляла его в жизни и красота, особенно женская и цветущая, явленный образ совершенной материи, как знак и обещание, пусть на земле и предстоящие на миг. В своих стихах он выражал перед ней почти религиозное чувство, святой восторг («благоговевя богомольно перед святыней красоты»); в жизни же перед прекрасной женщиной, которая ему нравилась, он преображался, становился необыкновенно красноречив, блестящ, притягателен, окрылен, поэтичен. Становился поэтом в жизни, не говоря никогда с вдохновившими его предметами о своей поэзии — Амалия Ризнич так и не знала о том, что он знаменитый поэт...

\*\*\*

Иван Ильин сказал о Пушкине, что «он дал нам осязать блаженство завершенной формы». Да, я думаю еще и поэтому мы так в своей душе выделяем Пушкина из ряда наших великих творцов. Русский человек в лице Пушкина оказался способен дать совершенную форму содержанию своей эмоции и мысли — как бы преодолел присущую нам какую-то метафизически-национальную неопределенность, неоформленность (все-то мы еще хотим стать настоящими русскими, стать Россией!), дал пока в пределах малого художественного творения залог самой возможности совершенного осуществления замысла, реального, прекрасно-законченного оформления чаемого.

## ВЕСТНИЧЕСТВО ЛЕРМОНТОВА

Размышляя над метафизической сутью классической русской поэзии, устремленной к какому-то предельному религиозному заданию, Андрей Белый выявлял в ней два исходных русла: *пушкинское* и *лермонтовское*<sup>1</sup>, — взаимодействуя, дополняя и углубляя друг друга, они дают начало почти всем большим поэтическим рекам России, связанным в одну надводную и глубинно-подводную сеть. Вот еще одно определение этой верховной поэтической двойцы: «Пушкин — дневное, Лермонтов — ночное светило русской поэзии»<sup>2</sup>. С Пушкиным связан образ *солнца русской поэзии*, пафос объективной созерцательности, метафизической примиренности, гармоничной целостности национального духа, с Лермонтовым — «трагический индивидуализм» (А. Белый), бездны разорванной личности в ее глубинных требованиях к бытию, онтологический бунт, стремление к действию...

Национальная, культурная саморефлексия, достигшая своей вершины в религиозных мыслителях конца XIX–XX века, увидела в Лермонтове явление *сверхлитературное*, «гения-духовидца»<sup>3</sup>, тип поэта-пророка, которому дано было предчувствовать, предугадать, хотя и не высказать в полноте, некую великую, единящую и, главное, центрированную на реальность и ее преображение Истину, могущую привести к решающему прорыву в движении человечества. Перед явлением его двоящейся личности и таинственно-глубокой поэзии вставали в трепете, надежде, вопросе, недоумении, укорен... Владимир Соловьев впервые приложил к Лермонтову гулявшее тогда по умам и душам слово: *нищиеанство, сверхчеловек*, увидев в нем задатки «могучего вождя людей на пути к сверхчеловечеству»<sup>4</sup> — истинному сверхчеловечеству (в смысле — *богочеловечеству*), в его стремлении к высшей, бессмертной природе. Но, увы, констатировал философ, эти задатки, этот дар и призвание так по-настоящему не состоялись — в силу непобежденного в самом поэте «злого начала, которое тянет <...> вниз»<sup>5</sup>, начала самоутверждающейся самости, «демона гордости», *нечистоты* и *злости*, ребяческой «тяжбы с Богом».

Через восемь лет после Соловьева Мережковский в статье «М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (1908–1909) принимая, как мы видим, его обозначение поэта, решительно, даже негодуяюще протестует против «беспощадного приговора» над демонизированным Лермонтовым, человеком и творцом, глубже, чем Соловьев, мистически укореняя поэта в иные, сверхземные измерения бытия, высоко ставя его метафизическую несмиренность, религиозную интуицию природы и Вечной Женственности, «неземную любовь к земле», действенное в нем начало. «И если мы когда-нибудь, — заключает Мережковский, — дойдем до народа в предстоящем религиозном движении от небесного идеализма к земному реализму, от

старого неба к новой земле — “Земле Божией”, “Матери Божией”, то не от Пушкина, а от Лермонтова начнется это будущее религиозное народничество»<sup>6</sup>.

Поэт, мыслитель, визионер XX века Даниил Андреев обобщил удивительный мировой феномен, каким явилась русская классическая литература, особое ее учительство и духовное водительство, в понятии *вестничество*. В метаисторическом видении судеб России автор «Розы мира» выдвигал центральную духовную фигуру, в ту или иную эпоху ведущую «российский сверхнарод»: таковой были у него то *родомыслы*, благодетельные исторические деятели, то христианские подвижники и, наконец, в XIX столетии — великие художники-вестники, осуществляющие свою миссию через искусство — такое искусство, которое на высших своих взлетах ощущает свои *искусственные* границы и порывается «к синтезу художественного и религиозного служения», к идеалу *творчества* самой жизни. Родовой признак вестников, по Даниилу Андрееву, — сверхличная природа их вдохновения, «чувство, что ими и через них говорит некая высшая, чем они сами, и вне их пребывающая инстанция»<sup>7</sup>. И одним из первых и самых загадочных поэтов-вестников России был Лермонтов, испытывавший «с самых ранних лет — неотступное чувство собственного избранничества, какого-то исключительного долга, довлеющего над судьбой и душой»<sup>8</sup>.

Попробуем разобраться, используя понятие Даниила Андреева, в сути той Вести, которую несло России, настоящей и будущей, трагически оборванное творчество русского поэта.

Метафизическое отвержение мира, где царит смерть, порыв к какому-то радикальному преобразованию законов естества, к *подвигу освобождения* мира пронизали поэзию Лермонтова, особенно раннюю. Здесь с неистовой, мятежной страстью прозвучали права личности в ее споре с Судьбой. «Виденья первоначальных, чистых дней», которые находил в глубине своей души уже засыпаемыми пеплом обыденщины молодой Пушкин («Возрождение», 1819), у Лермонтова воплотились в значительный поэтический массив, в несколько раз превышающий его позднюю лирику. В 14–17 лет юный гений генерирует какой-то исключительный по метафизическому максимализму поэтический выброс, яростный протуберанец мечтаний, видений, порывов. В последний год жизни в послании к «родной душе», графине Евдокии Петровне Ростопчиной, Лермонтов писал:

Мы шли дорогою одною,  
Нас обманули те же сны,  
Но что ж! — от цели благородной  
Оторван бурей страстей,  
Я позабыл в борьбе бесплодной  
Преданья юности моей.

(«Я верю: под одной звездой...», 1841)



Может быть, только Блок, так же как Лермонтов, ностальгически оборачивался к своему раннему творчеству как к глубочайшему и чистейшему выражению своих истинных стремлений и задач, от которых позднее его отклонила жизнь с ее страстями и искушениями.

Лирический, философский монолог — преобладающий жанр первого периода поэзии Лермонтова. Господствует прямое изливание души, утверждение своих пристрастий и идеалов, безоглядное вдумывание в вечные вопросы. Появляются принципиально новые интонации для русской медитативной лирики первой трети XIX века. В частности, как было замечено исследователями, прерывается всякая связь с античными образами, до того неизменно служившими — пусть в разной степени — неотъемлемым содержательно-художественным элементом поэзии, впервые входит мотив богоборчества как особого экзистенциально-философского отношения. Лермонтов прорывает уже освоенный круг метафизических позиций перед лицом бытийственной Судьбы человека, включавший в себя и умиротворенный пантеизм, и элегическое безнадежное стенание, и гордый стоицизм.

Никакого пантеистического благодушия в приятии порядка вещей, но и острейшее переживание несовершенства этого мира, фундаментальной его дисгармонии вовсе не исторгает из юного поэта лишь традиционно жалобную ноту, элегические «ах» и «увы», обычно сопровождающиеся мудрыми советами хранить покой души, равнодушно взирать на суету бытия.

Напротив, юный Лермонтов мучительно бьется об узкие пределы земной судьбы; сильнее развитое в нем чувство *личности*, неподменимого и неразложимого духовно-душевно-телесного единства, включает острое неприятие разрушения этого единства, внутреннюю убежденность, что возможности этой личности безграничны, если бы не роковые материально-природные границы существования. Уничтожение человеческого «я» ощущается им как трагическая катастрофа, ставящая под сомнение разумность всего порядка вещей. «Жизнь моя — я сам, я, который говорит теперь с вами и который может в миг обратиться в ничто, в одно имя, то есть опять-таки в ничто. Бог знает, будет ли существовать это я после жизни! Страшно подумать, что настанет день, когда я не смогу сказать: я! При этой мысли весь мир есть не что иное, как ком грязи» — разве не узнаем мы в этом интимнейшем метафизическом признании Лермонтова (письмо к Марии Александровне Лопухиной<sup>9</sup> от 2 сентября 1832 года) ту скрытую невынимаемую занозу, которая прокалывается особенно явно и болезненно в его ранних стихах? Именно Лермонтов, по мнению философа и богослова В.В. Зеньковского, был первым в отечественной поэзии, кто с таким упорством и напряжением выразил «мотивы персонализма», окрасив их и на последующую судьбу в русской литературе «психологией мятежа, протеста»<sup>10</sup>.

«Черные мысли» «тайной кельи» («Романс», 1830 или 1831) его сердца, дверь в которую Лермонтов приоткрывает в своих стихотворениях, укоренены в остром переживании того, что «люди все к ничтожеству спешат» («Блистая, пробегают облака...», 1831). Это переживание смертного бытия

шестнадцатилетний Лермонтов стяженно выразил в небольшом лирическом шедевре «Чаша жизни» (1831), претендующем на своего рода меланхолическую *формулу* человеческой жизни:

Мы пьем из чаши бытия  
С закрытыми очами,  
Златые омочив края  
Своими же слезами.

Когда же перед смертью с глаз  
Завязка упадет,  
И все, что обольщало нас,  
С завязкой исчезает —

Тогда мы видим, что пуста  
Была золотая чаша,  
Что в ней напиток был — мечта,  
И что она — не наша!

Смертный финал обнаруживает для юного поэта суть *заимствованного* и как бы *призрачного* статуса человеческого существования («золотая чаша» — «не наша»): человек не господин своей жизни (говоря философски, «не причина самого себя»), отъят от источников настоящего, прочного, бессмертного бытия.

В письме к той же Марии Лопухиной от 28 августа 1832 года, непосредственно примыкающем по времени к уже цитированному выше, Лермонтов посылает два стихотворения, которые должны лучше всего объяснить ей его «душевное состояние». В первом из них, написанном накануне, 27 августа (когда лунной ночью Лермонтов наблюдал из окна небольшое петербургское наводнение), поэт завидует участи вольной водной стихии:

Для чего я не родился  
Этой синей волной?  
Как бы шумно я катился  
Под серебряной луной  
<...>

Не страшился б муки ада,  
Раем не был бы прельщен;  
Беспокойство и прохлада  
Были б вечный мой закон;  
Не искал бы я забвенья  
В дальнем северном краю;  
Был бы волен от рожденья  
Жить и кончить жизнь мою!

Счастливая беспамятность, освобождение от муки индивидуального бытия через полное слияние с миром бессознательных существ, гармонично устроившихся в природном законе, — вечный искус, и сколько раз выразался он в поэзии! Но каждый раз по-своему, со своими характерными склонениями, выдающимися разный фундаментальный выбор поэта. «Для чего я не родился этой синею волной?» — сетует Лермонтов, предвосхищая в своей мечте такое свободное, нечеловечески стихийное существование. Но и здесь неистребимая жажда личного бытия, горящая в его сердце, заставляет даже подобные искушения принять образ некоего метемпсихоза в другую природную индивидуальность, пусть даже *волну*. Ибо представлена она именно как особая *личность* со своими чувствами и реакциями («О, как страстно я лобзал бы / Золотистый мой песок, / Как надменно презирал бы / Недоверчивый челнок; / Все, чем так гордятся люди, / Мой набег бы разрушал; / И к моей студеной груди / Я б страдальцев прижимал...»), лишь живет она в другом *законе*, отличном от человека, страшщегося смерти и «муки ада».

Во втором стихотворении Лермонтов недаром принимает балагурно-циничный тон, рисуя посмертную судьбу человека, тон, близкий звучащему в знаменитых речах Гамлета на кладбище; то, что так привычно для людей, с чем они давно и пристойно свыклись как с неизбежностью, для поэта высшее оскорбление, какое может быть нанесено человеку как *лицу*: он, венец творения, идет на корм червям:

Конец! как звучно это слово!  
Как много, — мало мыслей в нем!  
Последний стон — и все готово  
Без дальних справок; — а потом?  
Потом вас чинно в гроб положут  
И черви ваш скелет обгложут...

И не только червям на корм, а может попасть и в суп ближним:

Когда ж чиновный человек  
Захочет место на кладбище,  
То ваше тесное жилище  
Разроет заступ похорон  
И грубо выкинет вас вон;  
И, может быть, из вашей кости,  
Подлив воды, подсыпав круп,  
Кухмейстер изготовит суп —  
(Все это дружески, без злости.)  
А там голодный аппетит  
Хвалить вас будет с восхищеньем;  
А там желудок вас сварит...

(«Конец! как звучно это слово!..»<sup>11</sup>)

Еще за два года до этих стихов пятнадцатилетний Михаил пишет «Ночь I» и «Ночь II» (вариант первой вещи, разработанный чуть позже, носит название «Смерть»). Исследователи считают, что эти поэтические медитации вдохновлены байроновской «Тьмой»<sup>12</sup>, но какая существенная разница! «Концом света» оказывается не гибель мира, а смерть самого поэта, точнее, противоестественное для него развоплощение личности, отрыв души от тела, явленное ему пока, правда, во сне, но сне галлюцинтормо четком: «Я зрел во сне, что будто умер я». В «Ночи I» отлетевшей от земли в «тусклое, бездушное пространство» душе поэта является ангел (в «Смерти» — некая небесная Книга) и приказывает ей вернуться назад, в погребальный склеп. И душа возвращается ко гробу, где гниет ее единственное тело, ей невыносимо видеть «гибель друга <...> Последнего, единственного друга», ужасает процесс его уничтожения кишачными насекомыми, червями и, наконец, превращения в кости и прах. Растянутая во времени последовательность трупного разложения дана здесь с беспощадной точностью, но как в современной ускоренной киносъемке. Однако не отвращение вызывает это зрелище, а неистовый порыв воскресить дорогой прах, снова вдохнуть в него жизнь:

Одною полон мрачною заботой,  
Я припадал на бранные останки,  
Стараясь их дыханием согреть...  
О, сколько б я тогда отдал земных  
Блаженств, чтоб хоть одну — одну минуту  
Почувствовать в них теплоту...

Но когда все эти попытки оказались тщетными,

Тогда я бросил дикие проклятья  
На моего отца и мать, на всех людей.

<...>

И я хотел изречь хулы на небо...  
(«Ночь I», 1830)

Вот как закипает романтический бунт на Творца и его творение, вот где самые недра первого завитка демонизма! И далее в «Ночи II» идет уже открытое проявление и метафизического бунта, и демонической реакции.

В мире владычествует Смерть, жуткий, все и всех рушащий Скелет, шагающий в космических высях; там он и является пронзительному ночному взору поэта:

Вот с запада *Скелет* неизмеримый  
По мрачным сводам начал подниматься,  
И звезды заслонил собою...  
И целые миры пред ним уничтожались,

И все трещало под его шагами —  
Ничтожество за ними оставалось...

Как по-лермонтовски уникально развивается далее это фантастическое действие: Смерть приблизилась к Земле, в своих «костяных руках» она держит «по человеку дрожащему», и каждый оказывается знакомым поэту и некогда любимым. «Решись, несчастный!» — требует ужасный призрак:

«Один из них погибнет. — Позволяю  
Определить неизбежный жребий...  
И ты умрешь, и в вечности погибнешь —  
И их нигде вторично не увидишь...»

Какое невыносимое оскорбление чувствует в такой судьбе юный романтик! Фатальная *невозможность* самого необходимого для человеческого сердца душит нестерпимо и вызывает жестокую реакцию: пусть погибнут оба, невозможен жалкий компромисс с безжалостной, слепой силой, смешно вымогать у нее какие-то временные, никчемные отсрочки:

Ах! — и меня возьми, земного червя,  
И землю раздоби, гнездо разврата,  
Безумства и печали!..  
Все, все берет она у нас обманом  
И не дарит нам ничего — кроме рожденья!..  
Проклятье этому подарку!..  
<...>  
И видел я, как руки костяные  
Моих друзей сдавили — их не стало —  
Не стало даже призраков и теней...  
Туманом облачился образ смерти,  
И — так пошел на север. Долго, долго,  
Ломая руки и глотая слезы,  
Я на Творца роптал, страхась молиться!..

Так Лермонтов обнажает источник разрушительного зла в самом факте человеческой смертности, в мучительном его переживании: отчаяние в спасении тонким ядом окурирует психику, порождая тоску и абсурд, приводя некоторые крайние души к озлоблению и иступленному разрушению.

Вспомним параллельные явления так называемого *неистового* романтизма в западноевропейской литературе начала 1830-х годов. Там действительно *неистовствовала* смертельно обиженная реакция на открытие, что небеса, оказывается, пусты, нет и бессмертия души, торжествует смерть, сгниешь, и скелетик рассыпется. Достаточно познакомиться со сборником новелл Петрюса Бореля «Шампавер, безнравственные расска-

зы» (1833)<sup>13</sup>, где эта реакция выразилась ярко и крайне страстно. Проклятия, попираание всего святого, цинизм и — что очень характерно — глумление над человеческим телом: раз оно без искры вечной души, то искромсать его, разворошить, забраться во внутренности и наплевать туда. Пусть смешаются небо и земля и распотрошенные тела полетят вниз во всеобщую гекатомбу! Смертельная обида на мир, покинутый божественным спасением, и отроческий, хулиганский бунт. Сведенная цинизмом — от боли и отчаяния — гримаса усмешки переходит в дикий истерический хохот и бесчинство как разрешение. Позднее, через три десятилетия, в творчестве отверженного поэта Лотреамона мы сталкиваемся с целым махровым букетом такого умонастроения.

Но хотя у Лермонтова и встречается жестко-романтическая складка, заложенная влиянием поэзии Байрона, но идущая и от собственного острого восчувствия трагизма смертного бытия, его творчество — явление другого порядка, чем неистовый романтизм. «Русская поэзия, — отмечал Андрей Белый, — заимствуя в лице Лермонтова основные черты западно-европейского духа, своеобразно преломляет их восточной мистикой, глубоко зароненной в русскую душу»<sup>14</sup>. Это касается и проблемы зла, его природы и его носителей, поставленной у Лермонтова так отчетливо и углубленно, как ни у кого до него в русской литературе.

Упираясь в смерть как глубинную первопричину зла в человеческой природе, Лермонтов особо выделял случай натуральной обделенности и несчастья, которые сокрушительно поражают некоторых людей. Носителями зла у него становятся природы отверженные, оскорбленные природой и ближними, *кого никто не любит*: таков безобразный горбун Вадим из одноименного романа (1833–1834), извративший свою незаурядную страстную душу, сильный ум и волю в мрачную ненависть, мстительное злодейство...

В лермонтовском варианте знаменитой народной песни о Разине (здесь герой бросает «в пенные волны» юную красавицу, тщетно молящую не верить клевете о ее любовной измене) всплывает психологический, точнее патологический, исток все большего укрепления во зле: уж если раз переступил через совесть и душу, то дальше *чем хуже, тем лучше*, одно злодейство разверзает каскад последующих, человек выходит в *адское* пространство непрерывно и буднично творимого зла:

Горе тебе, удалой!  
Как совесть совсем удалить?..  
Отныне он чистой водой  
Боится руки умыть.  
Умывать он их любит  
С дружиной своей  
Слезами вдовиц беззащитных  
И кровью детей.

(«Атаман», 1831)

Впечатления от разительных противоречий природы смертного человека, от ее неустранимой замешенности на животнo-природной нужде и страсти были болезненно внедрены в самую душевную глубину лирического героя Лермонтова. Начиная с юношеских стихов, возникает такая тройца противопоставлений: *ангел* — воплощение чистой духовности, небесной природы; падший ангел, *демон* — воплощение зла; онтологическая же участь *человека* — сумеречна, в смешении того и другого:

В одном все чисто, а в другом все зло.  
Лишь в человеке встретиться могло  
Священное с порочным. Все его  
Мученья происходят оттого.  
(«1831-го июня 11 дня»)

Тема промежуточности человеческой природы, бесконечно двоящейся между данным и должным, заострена у Лермонтова как проблема зла в ней. Его поражает та жажда уничтожения, вражды, убийства, что живет в людях. Особо поэт развивает образ человека-разрушителя. Вспомним знаменитые «Три пальмы» (1839) или описание жуткой резни при реке Валерик, когда запруженная тысячами мертвых тел вода ее стала красной:

И с грустью тайной и сердечной  
Я думал: «Жалкий человек  
Чего он хочет!.. Небо ясно,  
Под небом места много всем,  
Но беспрестанно и напрасно  
Один враждует он — зачем?»  
(«Я к вам пишу случайно, — право...», 1840)

Часто Лермонтов, особенно ранний, избирает экстремальные моменты человеческого существования, в которых дисгармоничность человека вылезает особенно остро, страшно, душераздирающе: любовное соперничество, испепеляющая ненависть, злобное отчаяние, гордость, мщение, убийства и самоубийства (поэмы «Кавказский пленник», «Два брата», «Каллы», «Аул Бастунджи», «Хаджи Абрек», «Боярин Орша», драмы «Испанцы», «Menschen und Leidenschaften», «Странный человек», «Маскерад», роман «Вадим...»). Для романтика-идеалиста, не примиряющегося на малом довольстве: «хозяйка, да щей горшок, да сам большой» (Пушкин), главным препятствием на пути осуществления страстно чаемой лучшей земной родины являются как раз те черты человека, которые приводят к вышеуказанным пароксизмам и куда поэтому так пытливно вникает исследующий взор поэта. Причем в горниле самоиспытания, крайних вопросов к мирозданию, к другим, к себе, к добру и злу закаляется душа особая, метафизическая, предельная, бесстрашно стойкая:

Его ничто не испугает,  
И то, что было б яд другим,  
Его живит, его питает,  
Огнем язвительным своим.  
(«Исповедь», 1831)

Лермонтов чувствует и губительную *изнанку* природы, убийственный *эрос* природных стихий, так упоительно зловеще нарисованный им в «Дарах Терека» (1839). Здесь этот эрос выступает в роскошных поэтически-балладных образах «дикого и злобного» Терека, который «С чуждой властью человека / Вечно спорить был готов», и старого Каспия; не соблазняют последнего ни валуны разоренного Тереком Дарьяла, ни мертвый кабардинец, и только труп прелестной молодой казачки («И на грудь из малой раны / Струйка алая бежит») воспаляет его некрофилческий пыл:

И старик во блеске власти  
Встал, могучий, как гроза,  
И оделись влагой страсти  
Темно-синие глаза.

Он взыграл, веселья полный —  
И в объятия свои  
Набегающие волны  
Принял с ропотом любви.

В отдаленнейшие мифологические времена уходит прозрение двух неразрывно слитых образов Матери-природы, светлого, жизнеподательного, и темно-устрашающего, губительного: порождающее лоно оборачивается могильной утробой. Космический эрос, движущий этой непрерывной пульсацией жизни и смерти, распространяется на обе стороны и равно объемлет как созидание живого, так и его уничтожение. Эта великая древняя мысль — в собственном личном переживании Лермонтова — облеклась в картину глубоко художественную по характеру, никогда не бывающую плоско однозначной и резко оценивающей: во всяком случае, мы чувствуем, несмотря на пробегающий трепет жути, ее особое величие и мрачную грацию.

Кстати, учитывая постоянное тяготение Лермонтова к персонализации стихий бытия, образ Демона, преследовавший поэта всю его творческую жизнь, в одной из своих сторон и лирических вариаций таит в себе и воплощение разрушительного, *вампирического* начала природы («Мой демон», 1830 или 1831):

Он чужд любви и сожаленья,  
Живет он пищею земной,



Глохает жадно дым сраженья  
И пар от крови пролитой.

Те элементы садистского сладострастия, которые в нем есть, не свойственны, конечно, безликой и бесчувственной стихии, они привнесены из отчаянно-извращенной человеческой реакции, срашивающей ощущения двух пределов своей судьбы: эротического пика и смертной муки, причем второе — для усиления первого — оставляется жертве.

Как, скажем, Петрарка в читательском восприятии тут же вызывает главный образ его поэзии, образ Лауры, а Гёте — Фауста, так и Лермонтов — образ Демона, героя его одноименной поэмы, неотлучного спутника почти всего творческого пути поэта, начиная с четырнадцатилетнего возраста (восемь редакций «Демона» создавались десять лет — с 1829 по 1839 год). «Лермонтов первый в русской литературе поднял религиозный вопрос о зле»<sup>15</sup>. «Печальный Демон, дух изгнания» (первая строка поэмы, начиная со второй редакции пятнадцатилетнего Лермонтова, осталась неизменной до конца) *по определению* выводил проблему зла в план вселенский, в какие-то его последние, космические узлы. Мы сталкиваемся с существом бессмертным — смерть как основной источник зла в индивидуальной человеческой природе здесь, казалось бы, не действует, вступают другие импульсы зла: непослушание, гордость, самоутверждающаяся против благого Творца воля (кстати, те, что привели к грехопадению и первую человеческую пару). Но взбунтовавшись против Бога, отпав от Него, Демон обрекается на какое-то пустое, *отрицательное* бессмертие, не заполненное, не одушевленное ни любовью, ни положительным творчеством, в буквальном смысле на *дурную бесконечность*:

Давно отверженный блуждал  
В пустыне мира без приюта:  
Вослед за веком век бежал,  
Как за минутою минута,  
Однообразной чередой.  
Ничтожной властвуя землей,  
Он сеял зло без наслажденья.  
Нигде искусству своему  
Он не встречал сопротивленья —  
И зло накущило ему.

Оглядывается он и на себя былого, «чистого херувима», на совсем другое качество положительного, бессмертного бытия: «Когда бегущая комета / Улыбкой ласковой привета / Любила поменяться с ним <...> / Когда он верил и любил, / Счастливый первенец творенья! / Не знал ни злобы, ни сомненья, / И не грозил уму его / Веков бесплодных ряд унылый...» Однако же чем не человек до и после грехопадения: *до* — в вере, любви, «в жилище света», в родственном, приветно-дружеском касании

всего в мире, его стихий и тварей, и *после* — ниспав тоже в *дурную бесконечность* лишь родового бессмертия, непрерывной чреды рождений и смертей, вытеснения последующим предыдущего, в зло и скуку...

И вот, когда уже пронзенный необыкновенной красотой и прелестью юной Тамары, вспыхнувшей к ней любовью, Демон чувствует в душе признаки поворота к свету и добру и является ей сначала в волшебном голосе, затем во сне «Мечтой пророческой и странной. / Пришлец туманный и немой...», то поэт так описывает его:

То был не ангел-небожитель,  
Ее божественный хранитель,  
<...>  
То не был ада дух ужасный,  
Порочный мученик — о нет!  
Он был похож на вечер ясный:  
Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!..

Но ведь это вновь скорее похоже на описание нынешней послегрехопадной природы человека в ее онтологически раздвоенном, промежуточном, неустойчивом статусе между добром и злом, светом и мраком, небом и землей... Тем более что как земной человек Демон оказывается способен и к порыву любви, и к душевно-духовному возрождению, и вместе — знает яд ревности, рождающей злобу и месть. В первых пяти редакциях поэмы Лермонтов воплощал тот замысел, который был им конспективно обозначен еще в первой редакции 1829 года: «Демон влюбляется в смертную (монахиню), и она его наконец любит, но демон видит ее ангела-хранителя и от зависти и ненависти решается погубить ее»:

И — мщенье, ненависть и злоба  
Взыграли демонской душой.  
<...>  
Красавице погибнуть надо,  
Ее не пощадит он вновь,  
Погибнет — прежняя любовь  
Не будет для нее оградой!..  
(вторая редакция, начало 1830)

Но и Арбенин из «Маскарада» демонстрирует такую же готовность погубить любимую женщину, отравить ее: обуянный жгучей ревностью, мстительной обидой, считает себя вправе физически уничтожить «неверную», не желает даже слушать и слышать ее искренних недоумений и уверений — скорее, скорее предаться сладко-мучительной мести! Эти распаленные, убийственные чувства отчетливо аукаются с реакциями Демона (первых вариантов, когда писался и «Маскарад»), реакциями, как бы являющимися негативную *платоновскую идею* этих вполне земных чувств.

Да и Печорин — тот же Демон (только, скорее, последних зрелых редакций), лишь в других *отраженных* онтологических обстоятельствах земного индивидуально-смертного бытия — и он (как и Арбенин) так же отличен от Демона, как, скажем, вечная небесная идея *стола* от конкретного и реального, сколоченного на земле, в определенное время, в определенном месте... Прозаический Печорин, герой своего времени, — лишь слабый человеческий ответ метафизических бездн и страданий, и пустоты, и равнодушия, и скуки своего высшего поэтического образца. Иначе говоря, Демон у Лермонтова содержит в концентрированной эссенции метафизические, психологические чувства и реакции, те, что разбавленные уже земной водичкой являются в типах Арбенина и Печорина...

Причем с шестой редакции «Демона» (сентябрь 1838 года) образ героя, его поведение усложняются, как и идет более тонкое, трагическое углубление в проблему зла. Здесь сохраняется и встреча с ангелом в монастырской келье Тамары, и вспышка ревности («И вновь в душе его проснулся / Старинной ненависти яд»), но нет ни слова о желании Демона погубить самый предмет своей любви. Напротив, изгнав ангела («Здесь я владею и люблю!»), он раскрывает деде глубины своей гордой и несчастной души, бесплодный путь отвержения, горячо уверяет в своей «нездешней страсти», клянется отречься от «злых стяжаний», «от старой мести <...> от гордых дум», обещает открыть ей блистательное поприще «царицы мира», к ногам которой сложит он бесконечное обожание, поклонение, блаженство неземной страсти, дары познания...

Но эта невообразимо великолепная, космически прекрасная и вечная любовь, которую так страстно-убедительно живописал Тамаре Демон, фатально невозможна для дочери Земли (и следовательно, для Демона) — не жилища она в чудных «надзвездных краях», любящих разделяет бытийственная бездна, «могучий взор» Демона жжет ее, первое его легкое лобзание для уст прекрасной грузинки — «смертельный яд».

Вернемся, однако, немного назад в течении событий поэмы. Когда Демон, наконец, решается предстать наяву перед Тамарой, то:

И входит он, любить готовый,  
С душой, открытой для добра,  
И мыслит он, что жизни новой  
Пришла желанная пора.

Но его встречает, как мы помним, «посланник рая, херувим» — приосеняет он крылом чистую деву от поползновений на нее Демона и резко гонит прочь, клеймя «духом беспокойным, духом порочным», носителем зла. Мы знаем о внутреннем перевороте, который совершился в душе полюбившего Демона — а вот херувим и пославшая его высшая инстанция как будто не знает об этом или не хочет знать, возможно, не доверяет глубине этого переворота, не ловит мига просветления падшего ангела, не пытается пойти ему навстречу. Как будто нет никакого внимания, пони-

мания и тем более бережного отношения к, быть может, еще и хрупкому, но явно качнувшемуся в сторону добра и света маятнику противоположных в нем начал.

Вторая редакция «Демона» создавалась в начале 1830 года, когда юного поэта особенно мучила невозможность благостно принять эсхатологию христианской догмы, как он ее тогда чувствовал и понимал: неизбежность финальной сортировки сознательной твари — кто-то спасется, а кто-то обречен уйти в смерть вечную, в тьму крошечную. Мы помним богоборческие, бунтарские выплески эмоции поэта: пусть лучше все погибнут и все сгинет в пыль — недостойно бытия раздельно-фатальное, неизбежное устройство окончательных судеб! Кстати, именно во второй редакции погубленная дева остается безоговорочно непрощенной небом; лишь «дитя Эдема, ангел мирный» изредка посещает ее могилу:

Вот тихо над крестом склонился.  
Казалось, будто он молился  
За душу девы молодой.  
Увы! Напрасные моления,  
Ее страстям уж нет прощенья<sup>16</sup>.

Да, Демон пролетая мимо, «Посла потерянного рая / Улыбкой горькой упрекнул...» (в более поздних вариантах в его облике подчеркивалось застывшее трагическое страдание: «Страданий мрачная семья / В чертах недвижимых таилась; / По следу крыл его тащилась / Багровой молнии струя» — пятая редакция, 1833–1835). Этот *горький упрек* сохранялся во всех последующих редакциях, исключая лишь последнюю. Но только во второй редакции есть еще одно прямое при этом раскрытие глубинного, метафизического чувства и мысли поэта:

Тогда над синей глубиной  
Дух гордости и отверженья  
Летел с вершины диких гор,  
Как будто прелести творенья  
Непозволительный укор.

Пока Божья вселенная будет содержать в себе такие, пусть по разному отверженные фигуры, как непрощенная дева или непримиренный Демон, пока сохранится в ней противостояние полюсов рая и ада, вечно-го блаженства и вечной муки — можно ли говорить о «прелести творенья», настоящих победе и торжестве Бога в универсуме? — такой мучительный вопрос явно таится в этом юношеском финале поэмы.

В окончательном тексте ангел уносит душу Тамары в райские селенья («И благо Божие решенье»), не отдавая ее Демону, который после космического фиаско своей любви, трагической катастрофы того могучего,

необъятного и вечно животворящего чувства, о каком возмечтала возродившаяся было его душа, утверждается в отвержении и злобе:

Но, Боже! — кто б его узнал?  
 Каким смотрел он злобным взглядом,  
 Как полон был смертельным ядом  
 Вражды, не знающей конца, —  
 И веяло могильным хладом  
 От неподвижного лица.

Отъятие его от живого, конкретного источника «упования и любви», роковое *невозможно* осуществляют обратную в нем метаморфозу в «неповолительный укор» какому-то фундаментальному дефекту если не творения, то, по крайней мере, нынешнего его послегрехопадного статуса, или точнее — укор религиозно ущербному представлению о вечности такого несовершенного порядка вещей. Недаром и Мережковский в статье о Лермонтове вспоминает христианское учение апокатастасиса, всеобщего *восстановления*, обожения мира во всех его иерархиях, видя его проблески в поэме «Демон»: «Ориген утверждал, что в конце концов дьявол примирится с Богом. Христианством отвергнуто Оригеново учение, действительно выходящее за пределы христианства. Тут какое-то новое, пока еще едва мерцающее откровение, которое соединяет прошлую вечность с будущей: в прошлой — завязалась, в будущей — разрешится трагедия зла»<sup>17</sup>.

Но в поэме Лермонтова эта трагедия пока не только не разрешается, а даже как бы усугубляется. Очевидно, сам поэт не знал традиции апокатастасиса, наиболее сокровенной, *бытиеутверждающей* и спасительной в христианстве (тут Мережковский не прав), идущей, по существу, от евангельских свидетельств и представленной в богословии не только Оригеном (кстати, осужден он был не за идею апокатастасиса, а за представление о предсуществовании душ), а до того Климентом Александрийским, но и таким столпом Церкви, убеждения которого не подвергались соборному сомнению, как свт. Григорий Нисский, позднее выдающимся христианским философом IX века Иоанном Скотом Эриугеной и многими русскими религиозными мыслителями конца XIX–XX века. Но сердцем и мыслью Лермонтов залетел в самое главное и дерзновенное, поставленное этой линией христианского богословствования: без решения вопроса о зле и его носителях, причем на путях обращения их к добру, претворения злонаправленных энергий в благие (и тут особенно велика ответственность, нелегко *труд* любви и прощения уже самих носителей добра и света) — окончательная гармонизация мира, восхождение к высшей природе сознательных существ, их обожение обречены лишь на частичный успех, равный тотальному неуспеху... А при сохранении неизменно трагических антиномий бытия тот подвиг «любви безбрежной», к которому рвался юный Лермонтов, наталкивался на фатальные пределы и в самом своем истоке обессиливался ими.

А между тем именно неутолимая «жажда бытия», титанической активности переполняли душу русского вестника:

Мне нужно действовать, я каждый день  
 Бессмертным сделать бы желал, как тень  
 Великого героя, и понять  
 Я не могу, что значит отдыхать.  
 («1831-го, июня 11 дня»)

Философский покой, обычно столь высоко ценимый, поэт решительно отвергает, обличая в нем отсутствие энергичной заряженности, дряблость воли, позорное бессилие и безнадежность. Самого его изначально питает какой-то мощный внутренний заряд:

Источник страсти есть во мне  
 Великий и чудесный  
 <...>  
 Я праздный отдал бы покой  
 За несколько мгновений  
 Блаженства иль мучений.  
 («Поток», 1830 или 1831)

Само понимание *мгновения* здесь иное, чем в пронизывающем всю мировую лирику, чуть ли не с самого ее зарождения, призыве «лови мгновение». Вспомним бесчисленные советы друзьям, возлюбленным не мешкая пользоваться моментом молодости, цветения, счастья: от Горация, автора самого выражения *carpe diem* — «...время ревнивое / Быстро мчится; лови день этот, брось веру в грядущее», до Ронсара — «Живи, лови мгновенья, / И розы бытия спеша срывать весной», Пушкина — «Миг наслажденья лови, лови, / Младые лета отдай любви», Баратынского — «Познай же цену срочных дней, / Лови пролетное мгновенье» и т. д. и т. д. При этом неизменно убеждают, пугая призраком грозящей старости, темной пастью могилы, готовой сомкнуться в любой момент. Настойчивый эпикурейский дидактизм гирями висел на этой легкой и вечной теме.

У Лермонтова мгновение — миг колоссальной полноты, равный вечности («И все свое существованье / В единый миг переселил» — «Звуки и взор», 1830 или 1831); в таком интенсивном переживании момента бытия (обнять небо и землю) как бы предвосхищается блаженное состояние другой, преображенной природы, которой чаёт человек у юного Лермонтова. Если «лови мгновение» влетается в череду нескончаемого бега времени, оно — в плену у времени, то лермонтовское мгновение — драгоценный *квант* вечности, преодолевшей дурную бесконечность временного потока. Дух поэта знает мучение от пустых оборотов качественно не возрастающего бытия («Веков бесплодных ряд унылый»); как уже отмечалось, в грандиозно-космическом образе Демона представле-

на страшная участь бессмертного переживания такой дурной, *отрицательной* бесконечности. «Мысль о вечности», заполнявшая душу Лермонтова, — это мечта о другой, *положительной* бесконечности, о совершенной полноте, разнообразии личностной жизни, нетленной и деятельно-творческой.

Недовольство порядком вещей этого мира («Где носит всё печать проклятья, / Где полны ядом все объятия, / Где счастья без обмана нет» — «1831-го, января») ведет к активности, творческому, преобразовательному стремлению. Новый мир, построенный на других фундаментальных основаниях, творится для начала в мечте юноши:

В уме своем я создал мир иной  
И образов иных существованье;  
Я цепью их связал между собой,  
Я дал им вид, но не дал им названья...  
(«Русская мелодия», 1829)

Когда у Лермонтова заходит речь о некоем идеальном жизнеустройении, это каждый раз не столько *уготованная* где-то райская небесная родина, а скорее некая земно-космическая утопия.

Есть рай небесный! — звезды говорят,  
Но где же? — вот вопрос — и в нем-то яд.  
Он сделал то, что в женском сердце я  
Хотел сыскать отраду бытия.  
(«Я видел тень блаженства; но  
вполне...», 1831)

Поэт не успокаивается на слепой вере в готовый рай; главное для него — убежденность в необходимости настоящего бытия, неущербной, неумирающей, прекрасной природы, сердце алчет этой природы («И мысль о вечности, как великан, / Ум человека поражает вдруг...» — «1831-го, июня 11 дня») — и в этом ее необходимость *быть*, но где она, есть или будет — тут вопрос. И любовные интриги в такой максималистской перспективе — паллиатив, занятие, отвлекающее от метафизической муки.

Бестелесному, рафинированно-духовному существованию Лермонтов не может не предпочесть землю, родную мать — сыру землю, в своем лоне содержащую поколения некогда чувствовавших и страдавших его земных братьев:

Не обвиняй меня, Всесильный,  
И не карай меня, молю,  
За то, что мрак земли могильный  
С ее страстями я люблю...  
(«Молитва», 1829)

На земле поэт знает одно великое чувство — любовь, начаток истинной природы, пусть и часто искажаемый; он готов отказаться, как Пушкин, от небесного блаженства, если оно не включает памяти и любви, тогда это *не тот* идеал. В стихотворении, посвященном покойному отцу<sup>18</sup>, «Ужасная судьба отца и сына...» (1831), Лермонтов допытывается:

Ужель теперь совсем меня не любишь ты?  
О, если так, то небо не сравню  
Я с этою землей, где жизнь влачу мою:  
Пускай на ней блаженства я не знаю,  
По крайней мере я люблю.

По-настоящему полноценным для Лермонтова является земное, воплощенное существо, в нераздельной духовно-душевно-телесной целостности; другое дело, что он страдает за его теперешнее несовершенство, за его столь трагическую, преходящую судьбу, и все его метафизические мечтания нанизаны на эту трагедию и ищут ее превзойти. Два *temento* господствуют в поэзии юного Лермонтова: «помни о смерти» («помни об умерших») и «помни о небе», о высоком предназначении человека, о победе над общим злом, над которым человек пока лишь «царь», а не победитель, об обретении бесконечности и в пространстве, и во времени.

Мой дом везде, где есть небесный свод,  
Где только слышны звуки песен,  
Все, в чем есть искра жизни, в нем живет,  
Но для поэта он не тесен.

До самых звезд он кровлей досягает,  
И от одной стены к другой  
Далекий путь, который измеряет  
Жилец не взором, но душой...  
(«Мой дом», 1830 или 1831)

Наш мечтатель чувствует в себе «возросший деятельный гений», призвание явить миру «единую мысль», указать «одну святую, неизъяснимую цель», принести «спасение целому народу», начать какое-то необъятное, великое дело. Содержание этой цели и дела до конца неясно и самому поэту. Какие-то смутные пророческие движения сотрясают его грудь, рисуются странные сомнамбулические картины:

Три ночи я провел без сна — в тоске,  
В молитве, на коленях, — степь и небо  
Мне были храмом, алтарем курган;  
И если б кости, скрытые под ним,



Пробуждены могли быть человеком,  
То, обожженные моей слезой,  
Проникнувшей сквозь землю, мертвецы  
Вскочили б, загремев одеждой бранной!..  
(«Отрывок», 1830)

В более позднем стихотворении на похороны товарища по юнкерской школе сквозит этот же мотив:

И билось сердце в груди не одно,  
И в землю все очи смотрели,  
Как будто бы все, что уж ей отдано,  
Они у ней вырвать хотели.  
(«В рядах стояли безмолвной толпой...»,  
1833 или 1834)

Именно в этих, столь странных *воскресительных* порывах души юного поэта проступают некоторые контуры чаемого дела, наиболее очевидно обнаруживается *активность* по отношению к непреходимым границам удела человеческого. Глубочайшая, неудержимая потребность ведет на штурм самого *невозможного* и *безумного*. Если бы можно было каким-то титаническим волевым актом преобразить естество, остановить смерть, вернуть погибшее — мир был бы спасен... А иначе:

То звук могилы над землей,  
Умершим весть, живым укор.  
(«Метель шумит, и снег валит...», 1831)

Ужель единый гроб для всех  
Уничтожением грозит?  
(«Отрывок» («На жизнь надеяться  
страшась...»), 1830)

Среди медитативных гигантов ранней лирики Лермонтова с их собственной философско-поэтической выразительностью, мощным самораскрытием поэта, выделяются небольшие вещи, поражающие своей художественной зрелостью. Среди них одна из самых удачных — «Могила бойца» (1830), возводящая в отточенно-лаконичный поэтический шедевр терзания, столь пространно выплеснувшиеся в лирике Лермонтова этих лет. Поэт оставляет личный тон исповеди и пробует перевести мучающие его вопросы в ту почти балладную объективность, которая станет принадлежностью его позднего поэтического творчества.

Он спит последним сном давно,  
Он спит последним сном,

Над ним бугор насыпан был,  
Зеленый дерн кругом.

Предельная *договоренность*<sup>19</sup> его исповедальных, метафизических монологов сменяется образной стяженностью поставленного вопроса и ответа на него, требующей умственной и сердечной работы самих читателей.

На то ль он жил и меч носил,  
Чтоб в час вечерней мглы  
Слетались на курган его  
Пустынные орлы?

«На то ль он жил?» — главный вопрос о смысле человеческого существования. Он стоит не только перед сейчас живущим человеком, но у Лермонтова столь же действителен и перед жалкими бесчувственными останками («И червь, движенья не боясь, / Ползет через чело») давным-давно погибшего и погребенного. В этом — будоражащая непривычность и глубина лермонтовского вопроса. А каков же ответ?

Хотя певец земли родной  
Не раз уж пел об нем,  
Но песнь — всё песнь; а жизнь — всё жизнь! —  
Он спит последним сном.

Художественное бессмертие, запечатление имени и деяния «в песне» идет под знаком неудовлетворяющего «хотя»; поэт не может согласиться лишь на частичное и чисто духовное восполнение потери той высшей ценности, которая для него зовется жизнью, личностной, неповторимой («Но песнь — всё песнь; а жизнь — всё жизнь!»).

Переход к поздней лирике начинается с 1832–1833 годов, изменяется жизнь поэта, он выходит в *свет*, военное *братство*, все большее значение начинает играть мнение других:

Безумец я! вы правы, правы!  
Смешно бессмертье на земли  
<...>

Но удалюсь ли от себя?  
И позабуду ль самовластно  
Мою погибшую любовь,  
Всё то, чему я верил страстно,  
Чему не смею верить вновь?

(«Безумец я! Вы правы, правы!», 1832)

Со времени учебы в Петербургской школе гвардейских подпрапорщиков и затем выхода из нее в лейб-гвардии Гусарский полк (с 1833 по 1836 год,

до «Смерти поэта», начала 1837 года, и первой ссылки на Кавказ) собственно лирическое самовыражение Лермонтова резко убывает (всего чуть более десятка стихотворений за четыре года — себя, глубинного, похоронил, спрятал, облил иронией и старался со дна не поднимать!), зато расцветает обреченная на специфически шумный успех в малом, разгульном, бретерском социуме его поэзия на случай, чаще всего потешный и скабресный («Уланша», «Госпиталь», «Петергофский праздник» и др.). Перепад предмета интереса, лексики, тона по сравнению с серьезно-трагической юношеской метафизикой тут разителен. Метафизическое переживание фундаментального несовершенства мира, смертного конца, *невозможного* для существа, говорящего «я», богоборческие акценты и какие-то безумные порывы к онтологическому подвигу, все то самое сокровенное и большое, что юный Лермонтов прятал в свои поэтические медитации и почти не выносил наружу (разве только самому узкому кругу друзей<sup>20</sup>), такое переживание, в раздрающей остроте данное далеко не всем, как часто *вовне* выражается как раз шутливостью, оголтелой, оглушающей кутерьмой, розыгрышами других, веселеньким хулиганским абсурдом скрытого метафизического висельника, отвлекающего самого себя от неподвижных дум, тоски, скрежета зубовного... А уж в той легкомысленно веселой гусарской среде с ее лихим прожиганием жизни — какой свой *черный бисер* мог он метать, перед кем и зачем — разве что на жестокое осмеяние? Как точно отметил Мережковский: «Обыкновенного тщеславия, желания быть не как все, у Лермонтова не было, потому что в этом смысле ему и желать было нечего; скорее могло быть обратное тщеславие — желание *быть как все*. <...> Все пошлости Лермонтова — разврат “Маёшки”<sup>21</sup> в школе гвардейских подпрапорщиков, “свинство”, хулиганство с женщинами — не что иное, как бегство от “фантастического”, от “неопределенных уравнений”. <...> До какой степени “пошлость” его только болезненный выверт, безумный надрыв, видно из того, с какой легкостью он сбрасывает ее, когда хочет»<sup>22</sup>.

Поэма «Сашка», написанная в основном в 1835–1836 годах, — выразительный памятник этого перелома в душе, в стиле поведения Лермонтова: тут и иронически-шутливый тон по отношению к самому себе, былым своим порывам и мечтаниям («Я не философ — боже сохрани! — / И не мечтатель. За полетом пташки / Я не гонюсь, хотя в былые дни / Не вовсе чужд был глупой сей замашки»), и стремление втиснуться в обычный тип и удел своего окружения («Но нынче я не тот уж, как бывало, — / Пою, смеюсь. Герой мой — добрый малый»), и форсированный уход от романтических туманов в низовую действительность Афродиты площадной, в страстно-телесные восторги с доступными юными дамами, будь то прекрасная деревенская крепостная Мавруша или продажная красавица Тирза... Причем именно через столь жгуче привлекательную для молодого человека плотскую любовь в поэзии Лермонтова, как когда-то Пушкина, развеиваются воображаемые любовные неистовства и выходит на сцену *реальность* жизни, пусть и особая ее сторона, которую не было принято обнажать в серьезной литературе (разве что в маргинально-бес-

цензурных образцах). Кстати, в поэме Лермонтова живописно и часто курьезно встают и скрытые эротические черты крепостного быта: помещицья похоть в цветнике прелестных «рабынь» и уж вовсе запрятанные от глаз ночные убаживания строгих, чопорных старых дев «усердным, честным, верным, осторожным» лакеем, особо допущенным к барскому телу... В «Сашке» немало автобиографического — поэт как бы расщепил себя на рассказчика с его лирическими отступлениями в собственные переживания и опыт и на друга Сашку, рано погибшего: герой поэмы, как Лермонтов, провел детство единственным ребенком в барской усадьбе, так же рано потерял мать, рано пережил пробуждение внутренней жизни («Он начал думать, строить мир воздушный / И в нем терялся мыслию послушной. <...> / Он был рожден под гибельной звездой / С желаньями безбрежными, как вечность»), предавался романтическим мечтам о слиянии с жизнью природы, не лишенным демонических обертонів («В глуши степей дышать со всей природой Одним дыханьем, жить ее свободой! / О, если б мог он, в молнию одет, / Одним ударом весь разрушить свет!..»), также слушал рассказы о революции своего учителя-француза, окунулся в первую страстную любовь с крепостной девицей, учился в московском пансионе и университете, опытно познал тщеславную пустоту света и утехи плотской любви среди ее жриц, *осязаемое* обладание женщиной, нерелфлексированные обоюдные восторги (как бы большую естественную *природность* любви, тогда как в свете отношения с женщинами скорее замыкались в круг интриг, игры самолюбий, господства и подчинения, психологического поединка)...

Но даже в низовой, иронический, а то и легко-цинический тон поэмы, в ее пламенно-постельные эпизоды прорываются старые звуки и муки: воспоминания о горячечных юношеских бессонницах, раздумьях о смертном, бесследном, вызывающем какую-то бунтарскую и нигилистическую ярость земном уделе:

Бывало, этой думой удручен,  
Я прежде много плакал, и слезами  
Я жег бумагу. Детский глупый сон  
Прошел давно, как туча над степями...  
<...>  
Осталось сердцу вместо слез, бурь тех  
Один лишь отзыв — звучный, горький смех...

Но так ли это? Не метафизическая ли обида того же «детского глупого сна» проявляется в предвосхищении смерти рассказчиком, когда он то хочет найти последнее упокоевание в пустыне под одиноким курганом, увенчанным крестом, где изредка отдохнет и вздохнет прохожий странник («И проклянет, склонясь на крест святой, / Людей и небо, время и природу...»), а то и вовсе готов с каким-то особым вызовом рассеяться в мире, похоронив и расточив в стихиях, оказывается, так и не утишенное, не смирившееся сердце:

Но нет, к чему мне слушать плач людской?  
 На что мне черный крест, курган, гробница?  
 Пусть отдадут меня стихиям! Птица  
 И зверь, огонь, и ветер, и земля  
 Разделят прах мой, и душа моя  
 С душой вселенной, как эфир с эфиром,  
 Сольется и развеется над миром!..

Пускай от сердца, полного тоской  
 И желчью тайных, тщетных сожалений,  
 Подобно чаше, ядом налитой,  
 Следов не остается...

Да и в поэме «Боярин Орша» (1835), создававшейся одновременно с «Сашкой», сколько самой пронзительной лермонтовской метафизики любви, ненависти, зла, мщениия, смерти, отчаяния! Здесь, на монастырском суде, готовящемся *от имени Бога* покарать Арсения лютой казнью за незаконную любовь с дочерью боярина, устами молодого героя Лермонтов точно сдвигает больной для себя вопрос о возмездии и прощении в сердца самих людей — не нужно ли им скорее самим себе, а не Творцу предъявлять счета и требования о любви и милосердии (кстати, памятуя Христово указание: «Истинно говорю вам, что вы свяжете на земле, то будет связано на небе; и что разрешите на земле, то будет разрешено на небе» — Мф. 18:18):

Не говори, что Божий суд  
 Определяет мне конец:  
 Всё люди, люди, мой отец!  
 Пускай умру... но смерть моя  
 Не продолжит их бытия...

<...>

И гроб без камня и креста,  
 Как жизнь их ни была свята,  
 Не будет слабым их ногам  
 Ступенью новой к небесам;  
 И тень несчастного, поверь,  
 Не отопрет им рая дверь!..

А финал поэмы вьедливо живописует то, во что превратилась безумно любимая героем прекрасная дева, запертая на смерть разгневанным отцом в ее светлице фамильного дома на Днепре:

На тонких белых кружевах  
 Чернеющий слоями прах  
 И ткани паутин седых  
 Вкруг занавесок парчевых.

<...>

Громаду белую костей  
 И желтый череп без очей  
 С улыбкой вечной и немой —  
 Вот что узрел он пред собой.  
 Густая длинная коса,  
 Плеч белораморных краса,  
 Рассыпавшись, к сухим костям  
 Кой-где прилипнула... и там,  
 Где сердце чистое такой  
 Любовью билось огневой,  
 Давно без пищи уж бродил  
 Кровавый червь — жилец могил!

Картина превращения трепетной, цветущей юности, составлявшей весь смысл вселенной для Арсения, в «холодный и бездушный прах», бросает какой-то мрачный, обесмысливающий свет на все страстные, убийственные неистовства, наполнявшие поэму. Но главное — утверждает героя в заветном для самого автора эмоциональном и нравственном выборе: он откажется и от рая, если его не ждет в новом бытии встреча с дорогими, любимыми людьми в их полнокровном *воплощенном* качестве:

Творец! Отдай ты мне назад  
 Ее улыбку, нежный взгляд,  
 Отдай мне свежие уста  
 И голос сладкий, как мечта,  
 Один лишь слабый звук отдай...  
 Что без нее земля и рай?  
 Одни лишь звучные слова,  
 Блестящий храм — без божества.

Поэтическая манера зрелого Лермонтова (1837–1841) уже существенно разнится от более ранней, романтической и откровенно метафизической: исповедальные излияния, слишком прямые и откровенные, сменяются более тонкой художественностью, лирическое самовыражение часто опосредуется в форму балладную или иносказательно-философскую, широко входят в его поэзию любимые символические природные персонажи: *дубовый листок*, *тучка* и т. д.

В тот яростный поединок с Роком, который вел ранний Лермонтов, врываются новые мотивы игры с судьбой, экспериментирования со смертью («Герой нашего времени»), некоей безнадежной бравады, звучат интонации усталости, весело-равнодушного стоицизма:

Мой крест — несу я без роптанья.  
 То иль другое наказанье?

Не все ль одно. Я жизнь постиг;  
Судьбе как турок иль татарин  
За все я равно благодарен;  
У Бога счастья не прошу  
И молча зло переносу.

(«Я к вам пишу случайно, — право...»)

Конечно, нельзя принимать за совершенно чистую *идейную* монету эту декларацию: надо учитывать ее несколько иронический тон, оправданный и жанром послания, и самим адресатом — любимая женщина, заставившая столько страдать поэта (Варвара Лопухина-Бахметьева). Смягчается максимализм требований к миру, снимается полярный выбор: или — или, или все — или ничего; но появившаяся бóльшая метафизическая скромность, приспособленность к земным *обстоятельствам* сопровождаются долей самоиронии, горечи, чувством измены себе.

В стихотворении «Мое грядущее в тумане...» (1836 или 1837), стоящем как раз на переходе к последнему периоду творчества поэта, звучит лирический аналог более поздней исповеди Печорина княжне Мэри:

С святыней зло во мне боролось —

Я удушил святыни голос,  
Из сердца слезы выжал я,  
Как юный плод, лишенный сока,  
Оно увяло в бурях рока  
Под знойным солнцем бытия.

Тогда для поприща готовый,  
Я дерзко вник в сердца людей  
Сквозь непонятные покровы  
Приличий светских и страстей.

В ночь перед дуэлью, когда перед лицом возможной близкой смерти, наедине с самым глубоким в себе все маски сброшены и роли отринуты, Печорин ставит самый тонкий и беспощадный диагноз тому извращению души, духа, жизни, какие он позволил себе и даже искусно культивировал: «Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? Для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... Но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений — лучший цвет жизни» («Герой нашего времени», 1838–1840). Конечно, литературный герой не сам автор, но писатель передал ему ряд черт стиля выработанного им жизненного поведения, и прежде всего ту черту, в которой призна-

вался сам Михаил Юрьевич: не только писать романы и пьесы, а *делать* их в жизни, *ставит* в реальности, развлекаясь-отвлекаясь так от скуки бессмысленного смертного бытия. Вспомним хрестоматийный лермонтовский перл «мировой скорби», впервые в русской поэзии выразивший так стуженно и разочарованно *скуку* и *тоску* такого бытия:

И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, —  
Такая пустая и глупая шутка...  
(«И скучно и грустно», 1840)

*Скука* — слово-камертон в «Княжне Мэри», передающее какое-то всепроникающее, *подкладковое* (под всеми остальными, более поверхностными чувствами и переживаниями) ощущение от жизни у главного героя. Надо же как-то по-возможности весело, пусть и зло, издевательски весело, разогревая в себе живые чувства (хотя бы чувства превосходства, обладания, мести), избегать скучное время своего живота. Вот и устраивает герой свои маленькие спектакли, где на малой сцене текущей здесь и сейчас жизни выступает как автор сценария, режиссер, главный персонаж и, зная наперед механизмы человеческих реакций, вовлекает в игру окружающих, чем-то интересных, задевших его людей, делая их послушными орудиями своего замысла. Чаще всего и в жизни самого Лермонтова<sup>23</sup> и его героев сюжеты таких постановок крутились вокруг светских любовных интриг, психологических поединков.

В последней незавершенной повести Лермонтова «У графа В... был музыкальный вечер» («Штосс»), 1841, художник Лугин, в плену все той же скуки, мировой ипохондрии, как и Печорин, мучается невозможностью спонтанной к себе любви — без уловок *ars amandi* и интриги. Непосредственное, неудержимое чувство высекается только на красоту, какой у Лугина не было вовсе, скорее наоборот — и тут весь природный рок, его же *не преjdeши*: «Я себя спрашивал, могу ли я влюбиться в дурную? — вышло нет; я дурен — и следственно, женщина меня любить не может, это ясно <...> если я умел подогреть в некоторых то, что называется капризом, то это стоило мне невероятных трудов и жертв, но так как я знал поддельность чувства, внушенного мною <...> то и сам не мог забыться до полной, безотчетной любви; к моей страсти примешивалось всегда немного злости; все это грустно — а правда!..» От этой, одной из земных дисгармоний, от этого, увы, нередко встречающегося разрыва между *содержанием* и *формой* — внутренним богатым и сложным содержанием душевной и духовной жизни и внешней некрасивостью и неказистостью, как известно, жестоко страдал сам Лермонтов, особенно в юности, усугубленно переживая-изживая, прежде всего в «Вадиме», внешнюю уродливость, безобразность телесной оболочки. Была она особенно нехороша, бросалась в глаза в ранней юности поэта (маленький рост, слишком широкие плечи и большая голова, уходящая в сутуловатое туловище, кривые ноги), как раз в период самого пылкого горения души, неутолимой жажды нравиться, быть лю-



бимым<sup>24</sup>. Позднее, как признают все знавшие его, эта некрасивость сгладилась, Лермонтов как бы исправил свою внешность шлейфом известности, а то и славы, найденным им интригующим типом поведения, тонким знанием женской психологии, всех тех чувствительных ниточек, манипулируя которыми, можно и холодную светскую куклу, чопорную, гордую деву, перепосанную вдолбленными правилами приличий, довести до мучительно страстного чувства, до предела, до безумств (вспомним всю подробно выписанную, продуманную, безошибочную «систему» любовного завоевания у Печорина).

Былые счеы к Богу, к бытию, метафизические обиды частично смещаются в горизонталь межчеловеческих отношений, ущербно компенсируясь «сладкой пищей <...> гордости», властью над чужими, главным образом, женскими душами. Делается, как выражается Печорин, «необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души» (вдохнуть в себя первый, самый интенсивный ее аромат), разжигается какой-то любовный демонизм и вампиризм: юношеский лермонтовский Демон «вдыхал жадно <...> жар от крови пролитой», а Печорин «с жадностью поглощал чувства <...> нежность <...> радости и страдания» своей жертвы, признаваясь, что любил только «для себя, для собственно-го удовольствия», что «есть минуты, когда я понимаю Вампира»<sup>25</sup>.

Так извращается, *падает* любовь в эгоистически-самостном, смертном мире, замешенном на скуке, метафизической обиде, нигилизме. Как дать почувствовать ненависть, отчаяние, вызов бездушному порядку вещей, неумолимо перемалывающему самое драгоценное для поэта — человеческое «я»? Здесь, как позднее выразится подпольный человек у Достоевского, «каменная стена», бейся-не бейся о ее несокрушимую твердь — только голову расшибешь, да сердце надорвешь, а вот жестоко поиграть на отзывчивых струнах ближнего, паллиативно перенести на него свой метафизический скрежет зубовой, обиженность от природы и людей («Зло порождает зло; первое страдание дает понятие о удовольствии мучить другого» — «Герой нашего времени») — тут открывается бездна острых ощущений, веселого риска, просчитанных побед и стимулирующих деятельную злость поражений...

И все же и Лермонтов, и его герой не могут всерьез принять такую компенсаторную игру, «торжество власти» на столь жалком поприще, недостойном их высших, пусть и глубоко похороненных стремлений, их «великого назначения», «сил необъятных». Отсюда и почти физиологическое отталкивание от женитьбы, от нормального, спокойного, довольного удела — для поэта остается живым утверждение, или, скорее, клятва молодости: «Чего б то ни было земного / Я не соделаюсь рабом» («К \*\*\*», 1832).

Преувеличивать произошедшую в Лермонтове перемену все же нельзя: в глубинном он остался верен идеалам юности, его творчество стало объемнее, зреее, вместило в себя противоречивость бытия и человека не риторически, а художественно многомерно, поэт увидел и в охлажден-

ности, скуке, зле не неизбежный душевный тупик, а скорее метафизический симптом, тем более взыскующий радикальных онтологических решений.

Считается, что поздний Лермонтов изменил свое негативное отношение к покою (Из Гёте. «Горные вершины...», 1840), что состояния отдохновения и сна стали для него желанны («Выхожу один я на дорогу...», 1841). Но так ли это по большому счету? Трепещущий нерв всем известно-го «Выхожу один я на дорогу...» — все тот же *юный* разлад между торжественно согласным строем космического пейзажа, переданного в образах сильнейшего символического сгущения: *ночь, пустыня, звезды, кремнистый путь*, и тоскующим «я», непоправимо выпавшим из общей гармонии: «Что же мне так больно и так трудно? / Жду ль чего? Жалею ли о чем?» Но смерти, «холодного сна могилы» с отвращением бежит душа, каждый помнит, на какой компромисс она готова пойти с природой:

Я б желал навеки так заснуть,  
Чтоб в груди дремали жизни силы,  
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь...

И тот же Лермонтов пишет «Любовь мертвеца» (1841) с его горячим прерывистым ритмом и страстным словом, исходящим от... мертвеца. Какой контраст: могила, вечный холод, безмолвие, покой, а их жилец исторгает безумный вопль жизни, тоски и любви!

Что мне сиянье Божьей власти  
И рай святой?  
Я перенес земные страсти  
Туда с собой.  
Ласкаю я мечту родную  
Везде одну;  
Желаю, плачу и ревную  
Как в старину.

Тут нечто дополнительное к пушкинскому «Заклинанию»; уже не живой всем существом призывает мертвого, а мертвый заклинает живого помнить и любить:

Ты не должна любить другого,  
Нет, не должна,  
Ты мертвецу, святыней слова,  
Обручена.

Так замыкается цепь некоего сообщения двух миров, по ней *туда* у Пушкина, *оттуда* у Лермонтова несутся живые токи любви, страсти, отказ от забвения и покоя:

Ты знаешь, мира и забвенья  
Не надо мне!

Впрочем, и у Лермонтова в стихотворениях, посвященных умершему отцу, не раз звучат призывы, вопросы, сомнения, любовь, тоже, как у Пушкина, обращенные за грань могилы:

О мой отец! где ты? где мне найти  
Твой гордый дух, бродящий в небесах?  
(«Я видел тень блаженства, но вполне...», 1831)

Бодрые звуки исторической активности, противопоставленные ослабленной спячке Востока, звучат в «Споре» (1841); «Колыхаясь и сверкая, / Двигутся полки» на завоевание Кавказа, и недалеко время, предсказываемое Казбеку Шат-горою, когда:

...В глубине твоих ущелий  
Загремит топор.  
И железная лопата  
В каменную грудь,  
Добывая медь и золото,  
Врежет страшный путь!

Правда, Мережковский усмотрел в этих стихах Лермонтова и другое: поэту *больно* за камни, как «больно за растения» в «Трех пальмах» («Изрублены были тела их потом / И медленно жгли их до утра огнем»), как родственно *больно* ему за всю природу, ответственность перед которой так часто забывает человек, гордынный ее покоритель, а то и *осквернитель*. Вспомним тончайшую вещь поэта — «Морскую царевну» (1841), в балладной форме намекает она: остерегись, человек, *не зная* еще *точно* ничего, переступить меру естества, закон твари, положенный ей ее *судьбой*, — такое вторжение наобум, на авось может обернуться настоящим преступлением. История превращения прелестной морской царевны, насильно вырванной из своей стихии, в агонизирующее «чудо морское с зеленым хвостом», может быть прочитана и как более общее предупреждение: как бы в результате непродуманного, слепого вторжения в природу даже с самыми благими намерениями человек не увидел перед собой вместо прекрасного, совершенного мира жалкое, издыхающее чудище.

Рассуждая о миссии вестничества в русской поэзии, Даниил Андреев видел ее и в выправлении аскетически одностороннего отношения исторического христианства к природе и плоти, на деле противоречившего глубинной сути христианского благовестия. Да, христианство не закрывало глаз на глубочайшую послегрехопадную порчу естества, установление в мире природного *закона* пожирания, вытеснения, смерти, в тисках которого «стенает и мучится доньне» (Рим. 8:22) человек и

вся тварь. Но не принимая этого закона, истинно христианская душа не просто любит природу как единство живого многообразия Божьего творения, умея отметить великодушно-предвосхищающей печатью личностности каждую тварь, но и способна, как бы сняв с нее коросту обиды с человеком (или, точнее, последовавшего за человеком) грехопадения, предвкусить сердцем райское благоухание будущего Собора всей твари.

Такое чувство и отношение вырабатывалось и культивировалось и русскими поэтами-вестниками, и среди них особенно Лермонтовым. Соприкосновение с природой как с собором тварей рождает в его поэзии ощущение радости, причастности к большему целому, чем сам человек, отрадное праздничное чувство свидания со всем живущим:

Когда волнуется желтеющая нива,  
И свежий лес шумит при звуке ветерка,  
И прячется в саду малиновая слива  
Под тенью сладостной зеленого листка...

И дальше в этом благоуханном стихотворении идет непрерывный контакт поэта с конкретными существами: «ландыш серебристый приветливо кивает головой», студёный ключ «лепечет мне таинственную сагу». *Нива, слива, лист, ключ, ландыш* — все в единственном числе, все — равноправные участники жизни, почти *личности*; их сообщество, их сосуществование сейчас и с нами являет *дружеский*, отрадно-приветный лик природы. Это тот момент, когда:

И счастье я могу постигнуть на земле,  
И в небесах я вижу Бога!..

Удивительно точна у Лермонтова эта соотнесенность чувства Бога как смысла и цели бытия и чувства природы — отпадение от Бога становится отпадением от природы («Мир для меня стал глух и нем» — «Демон»), отлученность от Творца рождает в Демоне равнодушие к красоте и величию мироздания, к мощной игре космических сил, к живой прелести природного мира:

Лишь только Божие проклятье  
Исполнилось, с того же дня  
Природы жаркие объятья  
Навек остыли для меня.

Сам Лермонтов, обостренно чувствуя и любя природу, не любит хаотических, бессознательных, слепых ее образов: его поэзия неслучайно отмечена такой упорной персонализацией живых и неживых природных существ, наделенных лицом, характером, судьбой. Всем знакомы и любими-

мы его *листок, звезда, сосна, утес, тучка, челн, волна, рыбка, парус*. В лирике Лермонтова это символические образы, но их символичность скорее фольклорно-сказочная, чем аллегорически-философская, т. е. более наивно-личностная, полагающая скрытую соотношенность судеб природной твари и человека. В природе поэт часто искал таких созданий и картин, которые уводили бы его от мелочной и порочной людской суеты: *горы, звезды, надзвездные выси*. Так же как Тютчев, Лермонтов — мастер космического пейзажа, его величественные участники — всегда персонажи вселенской природной жизни («звезда с звездочкой говорит»).

Юный Мцыри, умирающий после своего неудачного побега на родину, но изведавший за три дня на лоне природы, в ее то нежных, то *жарких*, неистовых, непосильных *объятиях* всю отпущенную ему судьбой «сладость бытия», исповедует такую проникновенную, даже исступленную любовь к природе и родной земле, что ее можно назвать святой, таящей в себе какой-то возможно больший потенциал спасения, чем холодная аскеза:

Увы! — за несколько минут  
Между крутых и темных скал,  
Где я в ребячестве играл,  
Я б рай и вечность променял...

Его страстное и восторженное восчувствие природы, тайной жизни ее стихий и существ, ее особого языка напоено, воистину, религиозным трепетом, как будто просвечивается лучами софийного, преображенного ее лика:

Кругом меня цвел Божий сад;  
Растений радужный наряд  
Хранил следы небесных слез  
<...>  
И снова я к земле припал  
И снова вслушиваться стал  
К волшебным, странным голосам;  
Они шептались по кустам,  
Как будто речь свою вели  
О тайнах неба и земли.  
И все природы голоса  
Сливались тут...  
<...>  
В то утро был небесный свод  
Так чист, что ангела полет  
Прилежный взор следить бы мог;  
Так он прозрачно был глубок,  
Так полон ровной синевой!

В одном интенсивном, первозданно сокровенном переживании Мцыри и *открывает* для себя природу, и *прощается* с ней навсегда. Казалось бы, кто из героев Лермонтова дальше отстоит от пылкого кавказского пленного юноши, весь круг жизни которого был ограничен монастырскими стенами и смутными воспоминаниями о детской родине, чем блестящий русский дворянин Печорин, умный и разочарованный знаток жизни и сердец, — но есть тайное место встречи, где они без слов почувствовали и поняли бы друг друга. Вот какое жадное *прощальное* зрение открывается в Печорине по дороге на дуэль: «Я не помню утра более голубого и свежего! <...> Я помню — в этот раз, больше чем когда-нибудь прежде, я любил природу. Как любопытно всматривался я в каждую росинку, трепещущую на широком листке винограда и отражавшую миллионы радужных лучей! как жадно взор мой старался проникнуть в дымную даль!»

И то, что столь же трепетным, всеотдайным, как у Мцыри, чувством природы наделен и Печорин («Нет женского взора, которого бы я не забыл при виде кудрявых гор, озаренных южным солнцем, при виде голубого неба или внимая шуму потока, падающего с утеса на утес»), может быть, больше всего и спасает его образ, обнаруживая под охладелой скептической, скучающей оболочкой неиссякнущие благодатные родники его души.

Художники-вестники были призваны, по Даниилу Андрееву, явить еще один цикл идей, и связан он с «углубленным смыслом человеческих религиозных устремлений к Вечно Женственному»<sup>26</sup>, с отражениями ее в прекрасных женских образах. И тут русские религиозные философы чуть ли не первым русским певцом Вечной Женственности в ее преображающе-софийном понимании называют Лермонтова.

Одно раннее стихотворение Тютчева «К Н.» (1824) выражает, казалось бы, довольно неприятную мысль: младенческая чистота любви героини, ее лучистый «милый взор, невинной страсти полный», отпугивают от нее других людей («он служит им укором безмолвной») и, напротив, особенно дороги поэту, нужны ему «как небо и дыхание». Но конечное сравнение оказывается неожиданное и сильнее основного содержания вещи:

Таков горé духов блаженных свет,  
Лишь в небесах сияет он, небесный;  
В ночи греха, на дне ужасной бездны,  
Сей чистый огонь, как пламень адский, жжет.

Субстанция одной породы может быть и адским огнем, и сиянием небес. Возможности подобных трансмутаций, как уже отмечалось, были известны Пушкину, в них он полагал особую надежду. И лермонтовский Демон когда-то был «чистым херувимом», блиставшим в «жилище света», и затем стоял на пороге так, увы, и не состоявшегося возрождения, новой метаморфозы.

У Лермонтова есть и своя Клеопатра: это тоже легендарная царица, на этот раз грузинская («Тамара», 1841), соединившая в себе бытийственные экстремы женской природы: «Прекрасна, как ангел небесный, / Как демон, коварна и зла». И она, как египетская Клеопатра, неразделимо смешивает роскошную любовную негу с какими-то исступленными эротически-смертными безднами, оставляющими после себя «безгласное тело», превращает свой бесконечно обновляемый гарем в страстную *пыточную*:

Сплетались горячие руки,  
Уста прилипали к устам,  
И странные, дикие звуки  
Всю ночь раздавались там:

Как будто в ту башню пустую  
Сто юношей пылких и жен  
Сошлись на свадьбу ночную,  
На тризну больших похорон.

Клеопатра и царица Тамара, жрицы демонической стихии Эроса, вырастают из самого сладострастно-жестокоего средостения двух ликов природы, порождающего и погубляющего, но их жгучий «пламень адский» где-то высоко-высоко, в идеале вечно-женственного, стоящего уже за природным, возгоняется в «гения чистой красоты», в тютчевскую воздушную сильфиду из «Cache-cache» (1828), в «деву небесную», в «старинную мечту», которая контрастом является тайному внутреннему взору Лермонтова на светском балу, этом блестящем средоточии тщеславного, лицемерного, пусто-суетного бытия:

И странная тоска теснит уж грудь мою;  
Я думаю об ней, я плачу и люблю,  
Люблю мечты моей создание  
С глазами, полными лазурного огня,  
С улыбкой розовой, как молодого дня  
За роцей первое сиянье<sup>27</sup>.

(«Как часто, пестрою толпою  
огражден...», 1840)

Каждая встреча поэта в глубине грезящей души с этим идеалом выдает мечту об иной, просветленной природе, «таком месте», где «любовь Предстанет нам, как ангел нежный, / И где тоски ее мятежной / Душа узнать не может вновь» («Когда б в покорности незнания...», 1831). Вот как религиозно точно рисует эту мечту позднее Тютчев в стихотворении «Е.Н. Анненковой» (1859), не случайно несущем на себе ощутимые следы лермонтовских образов («радужные сны», «И в чистом пламенном эфире /

Душе так родственно-легко», «звук неуловимый», «взор неотразимый, / Все та ж улыбка, что во сне»):

Мы видим: с голубого свода  
Нездешним светом веет нам,  
Другую видим мы природу,  
И без заката, без восходу  
Другое солнце светит там...

Вечно-женственное начало, воплощенное в Тамаре из «Демона», антиподе одноименной погубительной царицы, как мы помним, высекает мощную искру покаяния и возрождения даже в падшем, холодном, злом, скучающем духе. Вот как сам Демон описывает этот свой возможный *апокатастасис*:

Меня добру и небесам  
Ты возратить могла бы словом,  
Твоей любви святым покровом  
Одетый, я предстал бы там  
Как новый ангел в блеске новом.

Недаром Тамара ощущается им как извечный, космический образ, без соединения с которым невозможна полнота благого, блаженного бытия:

В душе моей, с начала мира,  
Твой образ был напечатлен,  
Передо мной носился он  
В пустыне вечного эфира.  
Давно тревожа мысль мою,  
Мне имя сладкое звучало;  
Во дни блаженства мне в раю  
Одной тебя недоставало.

«Миф “Демона”, — писал Вяч. Иванов, — <...> основан на внутреннем созерцании архетипа Небесной Девы, рожденной “прежде всех век”»<sup>28</sup>. Да, вот оно лермонтовское восчувствие того великого образа, который на протяжении истории мировой религиозной, мистической, философской, художественной мысли включал и Афродиту Уранию (Небесную), и Мировую Душу, и Софию, запечатленных одним общим кругом Вечной Женственности, влекущей к обновленной человечности, к богоподобной, бессмертной природе.

В христианском сознании спасающая и преображающая женственная, софийная потенция воплощается в образе Богородицы, Ходатайницы и Предстательницы за весь грешный род людской перед Своим Божествен-



ным Сыном (вспомним хотя бы знаменитый, любимый русским народом апокриф «Хождение Богородицы по мукам»). Интересно, что у Лермонтова не встречается вовсе имени Христа — и это уже отмечалось. Правда, в «Смерти поэта» он грозит великосветской черни, палачам «Свободы, Гения и Славы», «Божьим судом», «грозным судом», по евангельскому указанию осуществляемым как раз Иисусом Христом. Но в глубинах его сердца все относящееся к Суду и Осуждению (здесь таились для поэта метафизические сомнения, неприятие, бунт) как бы отстранялось, и на первый план выходила та Святая фигура, с кем отождествлялось в народном представлении начало сострадающее и милующее:

Я, Мать Божия, ныне с молитвою  
Пред Твоим образом, ярким сиянием,  
Не о спасении, не перед битвою,  
Не с благодарностью иль покаянием.

Не за свою молю душу пустынную,  
За душу странника в свете безродного, —  
Но я вручить хочу деву невинную  
Теплой Заступнице мира холодного.  
(«Молитва», 1837)

И самое замечательное, что молит он (кто многим, *внешним*, казался столь холодным и гордым эгоцентриком) Ее, Великую Милостивицу, лучший, благоуханнейший цветок Земли, ее надежду, начаток *Богоматери*, не за себя, а за другой женский образ, за *невинную* «душу прекрасную» своей *вечной*, разделенной от него возлюбленной, за Вареньку Лопухину, преодолев здесь без всякого следа счеты к ней, обиду, горечь, уязвленную страстную самость и войдя в такое драгоценное, самоотреченно-благое, бережно-нежное и возвышенно-грустное чувство:

Срок ли приблизится часу прощальному,  
В утро ли шумное, в ночь ли безгласную —  
Ты воспринять пошли к ложу печальному  
Лучшего ангела душу прекрасную.

«Дам тебе я на дорогу Образок святой», — поет мать младенцу, предвосхищая его неизбежную бранную судьбину, и добавляет: «Да, готовясь в бой опасный, / Помни мать свою...» («Казачья колыбельная песня», 1838). Помнить ее сын сможет растроганнее, крепче и чище, глядя на образ другой Матери, молясь ему. Эти два образа прорастали в душе поэта из одного, самого глубокого и таинственного источника. Мать Лермонтова, Марья Михайловна, умершая от чахотки, не дожив до 22 лет, когда необычайно на нее похожему Мише было всего два года и неполных пять месяцев, оставила ему после себя такое врезавшееся в самое основание

его души впечатление, что оно стало, может быть, самым заветным мотивом его творчества. Вот как вспоминал об этом пятнадцатилетний Михаил: «Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал: ее не могу теперь вспомнить, но уверен, что если б услышал ее, она бы произвела прежнее действие. Ее пела мне покойная мать». «И звук его песни в душе молодой / Остался без слов, но живой» («Ангел», 1831)<sup>29</sup> — через *звук* у Лермонтова чаще всего и проникает несказанное, горнее, воздымающее; *звук* несет самую глубокую Весть о Небе, природе, человеку, смыслово четко не явленную (как нерасчлененно, смутно, *без лица*, через мелодическую вибрацию *впечаталась* память о матери), зато переживаемую интуитивно-целостно и проникновенно: «небес живые звуки», «Немой души его пустыню / Наполнил благодатный звук», «При звуке том душа трепещет / И в сердце кровь кипит», «Есть сила благодатная / В созвучье слов живых / И дышит непонятная / Святая прелесть в них»<sup>30</sup>.

Не встретит ответа  
Средь шума мирского  
Из пламя и света  
Рожденное слово.

Но в храме, средь боя  
И где я ни буду,  
Услышав его я,  
Узнаю повсюду.

Не кончив молитвы,  
На звук тот отвечу,  
И брошусь из битвы  
Ему я навстречу.

(«Есть речи — значенье...», 1840)

Этот *благодатный*, вдохновляющий, внушающий какую-то высшую надежду *звук*, как правило, связан у Лермонтова с явлением чудесной молодой женщины, воплощенной земной Красоты, несущей на себе и в себе софийный отблеск Вечно-женственного («Она поет — и звуки тают, / Как поцелуи на устах, / Глядит — и небеса играют / В ее божественных глазах», 1838; «Из-под таинственной, холодной полумаски / Звучал мне голос твой отрадный, как мечта...», 1840 или 1841):

И создал я тогда в моем воображеньи  
По легким признакам красавицу мою;  
И с той поры бесплотное виденье  
Ношу в душе моей, ласкаю и люблю.

(«Из-под таинственной, холодной полумаски...»)

Лермонтов знал дисгармонию и трагедию земной любви, роковые *невозможности*, пределы, полагаемые ей эгоистической самостью, людьми и смертью, те извращенные компенсации обид, самолюбия, жажды власти, которые к ней примешиваются... Вспомним, какое разочарование в любви выражал художник Лугин, герой последней его неоконченной повести «Штосс». Но недаром автор выделяет такую деталь: среди незавершенных небольших работ художника находилась большого размера картина, на которой Лугин бился над воплощением на холсте «своего идеала — женщины-ангела». Сюжет этой повести — довольно фантастический: следуя какому-то резкому быстрому голосу, непрерывно твердящему герою на ухо один и тот же адрес: «В Столярном переулке, у Кокушкина моста, дом титулярного советника Штосса, квартира номер двадцать семь», он действительно находит такой дом и поселяется в пустой неухоженной квартире с пыльной старой мебелью, овальными зеркалами в стиле рококо, вызывающе яркими обоями, подозрительно скрипящими полами и странным портретом на стене человека лет сорока в бухарском халате, отмеченного удивительно живым выражением лица и особенно губ, изогнувшихся в неуловимой смеси противоположных чувств — от насмешки и злобы до грусти и ласки. И вот в полночь к Лугину из запертых дверей явился некто, похожий на этот портрет, только в виде жалком и изношенном: то был сгорбленный и сморщенный старичок с мутным, бесцельным взглядом в полосатом халате и туфлях (вначале он менял свою фигуру, то расширялся, то съеживался, пока «наконец принял прежний вид»). Старичок предлагает Лугину сыграть в карты (в штосс), обещая ему в качестве возможного выигрыша нечто странное: «что-то белое, неясное и прозрачное», что колыхалось возле него. Старик выигрывает, но Лугин полон решимости бороться и победить, и уже на следующую ночь призрачное облачко над стариком приобретает отчетливые очертания: «То было чудное и божественное виденье: склоняясь над его плечом, сияла женская головка; ее уста умоляли, в ее глазах была тоска невыразимая <...> то не было существо земное — то были краски и свет вместо форм и тела, теплое дыхание вместо крови, мысль вместо чувства; то не был также пустой и ложный призрак <...> потому что в неясных чертах дышала страсть бурная и жадная, желание, грусть, любовь, страх, надежда, — то была одна из тех чудных красавиц, которых рисует нам молодое воображение, перед которыми в волнении пламенных грез стоим на коленях, и плачем, и молим, и радуемся Бог знает чему, — одно из тех божественных созданий молодой души, когда она в избытке сил творит для себя новую природу, лучше и полнее той, к которой она прикована».

Целый месяц идет ночная игра, Лугин неизменно проигрывает, но не сдаётся, выиграть у старика это «божественное виденье» сделалось «целью его жизни» — и она, казалось, помогала ему своим желанием и нетерпением, «страстными, глубокими» взглядами, которые как будто ободряли его и страстно внушали: «Смелее, не упадай духом, подожди, я буду твоя, во что бы то ни стало! Я тебя люблю!» Но жесткие тени печали покрывают ее

черты, «иго несносного старика», от которого она ждет избавления, еще тяжело лежит на ней. И вот последняя интригующая фраза оборванной повести — «Надо было на что-то решиться. Он решился». Лермонтов унес в преждевременную могилу то, на что мог решиться его герой в подвиге освобождения «души вселенной, Вечной Женственности» из-под власти «бездушной механики, бездушной материи»<sup>31</sup>, которую, по мысли Мережковского, воплощает этот старик. Лермонтов, может быть, еще не до конца и для самого себя проясненно, но мощным провидческим чутьем, проник в динамику взаимодействия двух сторон: да, идеально-прекрасное начало небесного Эроса влечет этот мир, его сознательное, но несовершенно-смертное существо к преобразению, но и само вечно-женственное начало еще сковано природно-космическим законом падшего мира и нуждается в деятельном усилии человека. А.К. Горский, философ XX века, о котором уже пространно говорилось в связи с пушкинской философией эроса, глубоко размышлял над представленной в лермонтовском «Штоссе» битвой между поиском «новой природы, лучше и полнее той», к которой прикована человеческая душа, и теми путями природных необходимостей, в которых еще бьется этот поиск<sup>32</sup>. В предсмертной повести Лермонтова таинственно просвечивают проблески мечты о теургической мощи искусства (творение «новой природы») — к ней позднее придут в своих исканиях русские символисты, ярко подхватившие тему о Вечной Женственности как импульсе к такой преобразенной природе человека и мира.

Еще в раннем, отмеченном вестническим духом, стихотворении 1831 года Лермонтов представил четкое *оправдание человека* в его самых максималистских, самых безумных устремлениях, гениально отчеканив безусловный для него философско-метафизический аргумент, на котором может созидаться и высшая надежда, и онтологическая активность мыслящего и чувствующего существа:

Когда б в покорности незнания  
Нас жить Создатель осудил,  
Неисполнимые желанья  
Он в нашу душу б не вложил,  
Он не позволил бы стремиться  
К тому, что не должно свершиться,  
Он не позволил бы искать  
В себе и в мире совершенства,  
Когда б нам полного блаженства  
Не должно вечно было знать.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: Белый А. Апокалипсис в русской поэзии // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. I. М., 1994. С. 380.

<sup>2</sup> Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 379.

<sup>3</sup> Ильин В.Н. Печаль души молодой (М.Ю. Лермонтов) // Фаталист. Зарубежная Россия и Лермонтов. М., 1999. С. 21.

<sup>4</sup> Соловьев В.С. Лермонтов // Соловьев В.С. Литературная критика. С. 284.

<sup>5</sup> Там же. С. 285.

<sup>6</sup> Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. С. 415.

<sup>7</sup> Андреев Д. Роза мира. Метафилософия истории. М., 1991. С. 174. 1 стлб.

<sup>8</sup> Там же. С. 182. 2 стлб.

<sup>9</sup> Мария Александровна Лопухина (1802–1877) — может быть, самый сердечный, доверенный друг Лермонтова, старшая сестра Варвары Александровны Лопухиной (в замужестве Бахметевой), Вареньки, любовь к которой поэт пронес через всю свою короткую жизнь, а также сестра Алексея Лопухина, одного из близких друзей Михаила Юрьевича. К ней сохранилось наибольшее количество, по сравнению с другими адресатами, посланий поэта (9 писем); ей же главным образом Лермонтов посылает в письмах свои новые стихи.

<sup>10</sup> Зеньковский В.В. М.Ю. Лермонтов // Фаталист. Зарубежная Россия и Лермонтов. С. 180.

<sup>11</sup> В другой редакции это стихотворение начинается со слов «Что толку жить!.. Без приключений...». Цитируемый фрагмент в нем отсутствует. Вместо впечатляющего рассказа о злоключениях бранных останков — картина не менее впечатляющая, но все же не столь шокирующая воображение:

Когда ж стеснится уж кладбище,  
То ваше узкое жилище  
Разруют смелою рукой...  
И гроб поставят к вам другой.  
И молча ляжет с вами рядом  
Девушка нежная, одна,  
Мила, покорна, хоть бледна...  
Но ни дыханием, ни взглядом  
Не возмутится ваш покой —  
Что за блаженство, боже мой!

<sup>12</sup> В 1830 году Лермонтов сделал прозаический перевод стихотворения Байрона «Darkness» (1816), где английский поэт в мрачных, неистовых красках изобразил «бесславную» смерть на земле всего живого — в результате естественной катастрофы, потухания солнца.

<sup>13</sup> Петрюс Борель (Пьер) (1809–1859) — французский писатель, входил в группу богемных романтиков «Bousingots» (букв.: «Матросские картузы»), эпатировавших публику нарочитой извращенностью и экстравагантностью. Кроме «Шампавера» автор сборника стихов «Рапсодии» (1832) и романа «Мадам Пютифар» (1839).

<sup>14</sup> Белый А. Апокалипсис в русской поэзии. С. 384.

<sup>15</sup> Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. С. 397.

<sup>16</sup> С третьей редакции это место уже смягчено, лишено такой категорической безнадежности: «И с непонятной тоской / За душу грешницы молодой / Творцу молился он, и мнилось, / Природа вместе с ним молилась», а в последней — сразу после гибели Тамара удостоивается спасения и рая.

<sup>17</sup> Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. С. 400.

<sup>18</sup> Отец Михаила Юрий Петрович Лермонтов умер 1 октября 1831 года, когда его единственному сыну было 17 лет. Клубок семейных страстей бился вокруг фигуры Юрия Петровича, воспитанника Кадетского корпуса, капитана в отставке, принадлежавшего, в отличие от Арсеньевых (материнская линия поэта), к неродовитым, обедневшим дворянам: по убеждению бабушки Елизаветы Алексеевны Арсеньевой, воспитавшей Михаила, его отец был непосредственной причиной скоротечной чахотки и ранней смерти ее единственной, горячо любимой дочери, матери поэта (белокурой статный красавец, имевший успех у женщин, мягкого, веселого, общительного нрава, но пылкий и вспыльчивый Юрий Петрович изменял своей молодой болезненной жене, к тому же ревниво опекаемой матерью, с жившей в доме компаньонкой и дворовыми девушками). После смерти жены Юрий

Петрович жил отдельно, постоянно пытаясь взять сына к себе, но каждый раз отступая перед упорным сопротивлением Елизаветы Алексеевны, вплоть до окончательного разрыва, когда пятнадцатилетний Михаил был поставлен в неразрешимую трагическую ситуацию: выбирать между бабушкой, вся жизнь которой была сосредоточена на нем, в отчаянии грозившей лишением наследства, но главное — вызывавшей сострадание и благодарность внука, и трепетно любимым отцом, представавшим в романтическом ореоле гонимого страдальца. Юноша остался с бабушкой и больше никогда уже не видел своего отца, скончавшегося через два года 44 лет от роду. Свои мучительные переживания, открытие убийственных страстей, терзающих самых, казалось бы, близких людей, Лермонтов излил в двух своих юношеских трагедиях «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти», 1830) и «Станный человек» (1831), где автобиографический герой в результате подобной семейной катастрофы осуществляет то, к чему был близок сам поэт в это время: кончает жизнь самоубийством.

С отцом, памяти которого Михаил Юрьевич посвятил три стихотворения, был связан для него и глубокий родовой сюжет: романтически-мистический след, ведущий к шотландским предкам Лермонтовых (как они писались до того, как поэт с 1835 года изменил одну букву своей фамилии, уверившись, что она происходит от имени шотландского рода Лермонтов, приобретших могущество на родине в XI веке, один из представителей которого Георг Лермонт в начале XVII столетия поступил на службу к московскому царю). Но самой легендарно-таинственной фигурой этого древнего рода был бард и прорицатель XIII века Фома Лермонт: он считается автором наиболее древней версии романа о Тристане и Изольде; его судьбу мифологическая молва связывала со страной фей, где он якобы пробыл в юности семь лет, получив пророческий и поэтический дар, и куда по зову ее Царицы вернулся в конце земной жизни, дав прощальный пир в своем замке в Эрсильдауне на юге Шотландии (все это было описано Вальтером Скоттом, проведшем детство недалеко от этих легендарных мест, в балладе «Певец Фома»).

Поразительно, как в дальнем русском потомке шотландского певца словно возродилась его душа поэта и пророка, какими-то таинственными струями связанная с вдохновляющим и воздымающим Женственным началом мира. Памятником мистической мелодической связи души Лермонтова с шотландской прародиной стало его стихотворение «Желание» («Зачем я не птица, не ворон степной...», 1831):

На запад, на запад помчался бы я,  
Где цветут моих предков поля,  
Где в замке пустом, на туманных горах,  
Их забвенный покоится прах.  
<...>  
И арфы шотландской струну бы задел,  
И по сводам бы звук пролетел;  
Внимаем одним, и одним пробужден,  
Как раздался, так смолкнул бы он.  
<...>  
Последний потомок отважных бойцов  
Увядает средь чуждых снегов.  
Я здесь был рожден, но нездешний душой...  
О! зачем я не ворон степной?..

Вспомним и раннее пророческое самочувствие Лермонтова, и его удивительное предчувствие собственного конца (стихотворение «Сон», 1841, это вещее «сновидение в кубе», по выражению Вл. Соловьева).

<sup>19</sup> См. интересное замечание Б. Пастернака: «Счастливые эпохи с их верою в человека позволяют художникам высказывать только главное, почти не касаясь побочного, в надежде на то, что воображение читателя само восполнит отсутствующие подробности. Художники-отщепенцы мрачной складки любят договариваться до конца. Они отчетливо доскональны из неверия в чужие силы. Отчетливость Лермонтова настойчива и высокомерна» (Пастернак Б. Воздушные пути. М., 1982. С. 391).

<sup>20</sup> Современники Лермонтова в своих воспоминаниях отмечали тот факт, что он с легкостью давал переписывать, распространял свои шутивно-«неприличные» стихи и, напротив, с серьезными, *настоящими*, где билось глубинное, не знакомил почти никого. Не все даже из ближайшего круга друзей понимали и принимали его раннее творчество. Так Аким Петрович Шан-Гирей, троюродный брат Лермонтова, один из доверенных его приятелей, в имени которого хранились многие рукописи поэта, все сокрушался, не мог себе простить, что не догадался вовремя «весь этот хлам» отправить на *аутодафе*, «на кухню под плиту», чтобы не портить в потомстве впечатления от зрелого таланта своего знаменитого родственника. Для него вся эта мрачная поэтическая метафизика Мишеля была лишь байронический «драпировкой», «маской, чтобы морочить обворожительных московских львиц» (См.: Шан-Гирей А.П. М.Ю. Лермонтов // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 52, 37). Впрочем, вряд ли он, как и другие товарищи Лермонтова, вникали в эти стихи, в меланхолические и бунтарские глубины его тщательно закрытой души, вполне *обманываясь* его внешней веселостью, озорством, бравадой, заурадно молодым, задиристым поведением.

<sup>21</sup> Маёшка — прозвище Лермонтова во время учебы в военной школе, от франц. Мауеух, популярного комического персонажа карикатурных рисунков и юмористических текстов во французской журнальной литературе 1830–1840-х годов. Представлял собой довольно уродливого горбуна, весьма неловкого в обществе, но мастера нелепых, забавных выходов, острых эпиграмм и каламбуров.

<sup>22</sup> *Мережковский Д.С.* М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. С. 393–394.

<sup>23</sup> Одна из таких жестоких светских историй, искусно мизансценированная Лермонтовым, отражена в воспоминаниях его тогдашней «жертвы»: *Сушкова Е.А.* Из «Записок» // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 86–130, а также в письме поэта А.М. Верещагиной зимы 1835 года и в неоконченном романе «Княгиня Лиговская» (1836).

<sup>24</sup> «У него было болезненное самолюбие, которое причиняло ему живейшие страдания. Я думаю, что он не мог успокоиться оттого, что не был красив, пленителен, элегантен. Это составляло его несчастье. Душа поэта плохо чувствовала себя в небольшой коренастой фигуре карлика» (*Анненкова В.И.* Из воспоминаний // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 164) — вот одно из самых расхожих впечатлений от Лермонтова у тех, кто знал его и часто мало ему симпатизировал. А вот более поздний его портрет, принадлежавший И.С. Тургеневу, наблюдавшему Лермонтова на бале-маскараде под новый 1840 год: «В наружности Лермонтова было что-то зловещее и трагическое; какой-то сумрачной и недоброй силой, задумчивой презрительностью и страстью веяло от его смуглого лица, от его больших и неподвижно-темных глаз. Их тяжелый взор (многие называли его «магнетическим». — С. С.) не согласовался с выражением почти детской нежных и выдававшихся губ. Вся его фигура, приземистая, кривоногая, с большой головой на сутулых широких плечах, возбуждала впечатление неприятное; но присущую мощь тотчас сознавал всякий» (*Тургенев И.С.* Из «Литературных и житейских воспоминаний» // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 296).

<sup>25</sup> От Лермонтова не раз справедливо протягивали нити к последующей русской литературе: в частности, в его прозе находили и гениальное начало психологизма, и эскиз типа маленького человека (Красинский из «Княгини Лиговской»), и эмбрион метафизической фантастики Гоголя (в неоконченном «Штоссе»)… Вячеслав Иванов пронизательно отметил еще одно знаменательное родство: «Но это не помешало главному протагонисту его прозаического шедевра, иронически названному “героем нашего времени”, пронзенному ледяным отчаянием Печорину — вновь воплотиться в образе — правда, сильно рефлектирующего и страшного — Ставрогина» (*Иванов В.И.* Лермонтов // Фаталист. Зарубежная Россия и Лермонтов. С. 146).

<sup>26</sup> *Андреев Д.* Роза мира. Метафилософия истории. С. 181. 1 стлб.

<sup>27</sup> Поэт улетает здесь памятью в детство, родные деревенские места: к «высокому барскому дому», «саду с разрушенной теплицей», «спящему пруду», темной аллее, где он *плачет и любит создание своей мечты*.

В ночной записи от 8 июля 1830 года (печатается в составе черновых набросков под общим заглавием «Заметки. Планы. Сюжеты») Лермонтов вспоминает о своем первом чувстве («Это была страсть, сильная, хотя ребяческая: это была истинная любовь») к де-

вочке лет девяти, которую он встретил, когда был на Кавказских водах со своей бабушкой: «Я не знаю, кто была она, откуда <...> Белокурые волосы, голубые глаза, быстрые, непринужденность — нет, с тех пор я ничего подобного не видел или это мне кажется, потому что я никогда так не любил, как в тот раз. <...> И так рано! в десять лет! о, эта загадка, этот потерянный рай до могилы будет терзать мой ум!..» Это видение девочки, затем прекрасной таинственной девы как какой-то ускользающей и влекущей платонической половины, могущей восполнить его существо до чаемой преображенной полноты, преследует поэта всю жизнь.

<sup>28</sup> *Иванов В.И.* Лермонтов. С. 164. В этой поздней статье Иванова, написанной в 1947–1948 годах и впервые опубликованной по-русски в завершительном, четвертом томе его брюссельского собрания сочинений в 1987 году, поэт приводит слова Софии Премудрости Божией из Книги Притчей: «Господь имел меня началом пути Своего, прежде созданий Своих, искони; от века я помазана, от начала, прежде бытия земли» (Притч. 8:22–23), находя в них прообраз того, что *далеким эхом* звучит в «Демоне».

<sup>29</sup> Недаром известный историк литературы К.В. Мочульский в книге «Великие русские писатели XIX века» в главе, посвященной Лермонтову, высказывает мысль о том, что «в таинственно-прекрасном стихотворении “Ангел” поэт создает поэтический миф о своей душе». Только здесь реальное, пусть и смутное впечатление от песни матери переносится в план до-земной, «платонически»-небесный: душа, которую несет в объятьях ангел на воплощение в «мир печали и слез», слышит его «тихую песнь» «о блаженстве безгрешных духов», «о Боге Великом», но на земле сохраняет в своих глубинах лишь таинственно-манящий, бессловесный *звук*:

И долго на свете томилась она,  
Желанием чудным полна;  
И звуков небес заменить не могли  
Ей скучные песни земли.

«Неудовлетворенность, покинутость, одиночество души, тоска по раю, смутная жажда полноты божественной жизни, неземная музыка, никогда не умолкающая, сладостная и тоскливая, и бесплодные попытки передать ее земными словами — такова мистическая основа поэзии Лермонтова», — заключает Мочульский (*Мочульский К.В.* Лермонтов // Фаталист. Зарубежная Россия и Лермонтов. С. 96–97). Это та основа, которая позволила многим называть гений поэта, несмотря на его мятежные, «демонические» склонения, *ангелическим*.

<sup>30</sup> Кстати, поэту и пронизательному критику принадлежит такое любопытное замечание: «У Лермонтова поразительна в стихах интонация, поразителен звук, а вовсе не тот тончайший подбор слов, которыми пленяют Пушкин и Тютчев» (*Адамович Г.* Лермонтов // Фаталист. Зарубежная Россия и Лермонтов. С. 86).

<sup>31</sup> *Мережковский Д.С.* М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. С. 411.

<sup>32</sup> См.: *Горский А.К.* Огромный очерк // Горский А.К., Сетницкий Н.А. Сочинения. С. 200–202, 242–253.



## <МЕТАФИЗИКА ГОГОЛЯ>

### Из дневника 1978–1981 годов

#### 23 февраля 1978 года

<...> Когда начну писать о России, надо будет вникнуть в Гоголя. Пока мне чудятся в нем судороги темного рождения, некрасивые потуги родить светлую, великую идею. Ту, что родил и опознал и назвал Николай Федорович<sup>1</sup>. А у Гоголя еще все неясно, спутанно и им не осознано не только до конца, но и до середины. Гоголь — гениальный выкидыш пророка. От спутанности и непроясненности и видимость демонизма.

Некрофилия Гоголя — полюбить не живое, что и так все любят, а уже отошедшую, бездыханную и как бы чуждую вещь, но еще сохраняющую форму бывшей прекрасной личности. Мертвая девушка, утопленница — тут идея — наперекор фатальности природы — идея любви к мертвому, ужасающей до вздыбленных волос обычную земную норму (как у Пушкина заклинание умершей, поцелуй, он за тобой). Под видимостью сексуальной чудовищности — форма святости и прорыв к пророчеству.

Мертвые души и Чичиков в тройке, Руси-тройке. И Чичикова преобразить, его российское «ни то, ни се» — с мертвой точки неопределенной серости пронзит искра Божия и потянет и возгорится и он! А пока русскую идею, Тройку, некому и везти — одни Чичиковы....

Надо и Пушкина раскрыть, его поразительное «Иль как ужасное виденье». Такая верность бывшей и прекрасной, бессмертной для него личности — пусть лишь на время бывшей — что теряют значение, перестают пугать и возможные страшные превращения за чертой краткого земного бытия. Такой тут вызов безумный, только распаленный, бесстрашный эрос способен на это.

Достоевский несколько с другого конца, чует высшую правду человека, отказывающегося от райского блаженства, если заплачено оно слезой чужого страдания. (Не забыть рассуждения Зосимы о зле и аде.) <...>

#### 19 февраля 1979 года

<...> Думала читать русскую литературу sub specie отношения к смерти. <...> Прямо вот так и делать по самым крупным именам, а может даже вытянуть именно ту линию, которая ведет к Федорову. Сразу разграничить: была «языческая», ординарная [реакция] («И пусть у гробового входа...»), было острое переживание и философская вперенность («Где стол был яств, там гроб стоит»), но была и такая непроясненная линия, в которой уже рождалось Слово, но так и не родилось (гениаль-

ные выкидыши его — Лермонтов, Гоголь...), и было совсем уже пред Слово (Достоевский). А Толстой синтезировал и Пушкинское «пусть у гробового входа», и Державинское, экзистенциальное переживание тщеты ряда, ежели в конце его *зроб*. Так что может получиться так: языческий ряд — тут, наверное, не так уж много Пушкин); сильнейшее переживание абсурда смертной жизни (тут много поэтов, с Державина), бунта тут особенного нет, философское приятие; и, наконец, бунт против смерти, тоска по невозможному с прорывами темной еще, безумной мечты (Лермонтов). И так, две главные линии: приятие и бунт и через бунт — прорыв к невозможному. Да и Христово обетование всегда было. Есть ли у Гоголя бунт? Некрофилия, у него надо из «комплексов» выкапывать (утопленницы, панночки...)

#### 19 августа 1979 года

<...> Начинаю думать уже о следующей своей работе «Оправдание России», в которой одной из центральных линий станет то, как проклевывался «Федоров», идея активного строительства не-природного, бессмертного порядка бытия в русской душе и уме. «Выкидыш» Федорова, уже близкий к нормальному рождению, этак на 5–6 месяце — Гоголь. Завороженность смертью, художественная некрофилия, болезненная, до раздиранья, вперенность в пол, как начало природно-демоническое, наконец, «мертвые души» извращенного, природного порядка, низких страстей, стяжания, бессмысленного фанфаронства, у которых уродливо кривятся какие-то часто высокие метафизические стремления. Чего стоит Плюшкин, собирающий «музей» погибающих, ненужных вещей, или мечтательная (но расслабленно-гедонистически-прекраснодушная) способность Манилова, все эти личностные реестры мертвых душ, запечатленные именем и выдающейся чертой, все эти «лирические» порывы и предчувствия о русской дали и ее задаче. И, наконец, идея *службы всех* государству, нравственного практического делания, не просто нравственного усовершенствования (как обычно у моралистов), а активности на прямом, жизненном, практическом поприще. Но не преодолел трансцендетного понимания основных христианских обетований и сгинул в судороге распяленности и вины.

И эпилепсия Достоевского: вначале будто захватывающий дух взлет, вот-вот скажется главное слово, молнией ударит окончательное прозрение, ан нет — не вышло, не взорлило золотое слово, а пеной, шипением слюны, мгновенным отключением истекло бессилие схватить это откровение, сломалось телесной корчей... Горский так объяснял болезнь великого писателя и мыслителя, так и не дошедшего до кристальной ясности идеи имманентного воскрешения и преобразования. Похоже.

Лермонтов — тут же. С шестидесятников — целое движение, которое перешло с метафизических задач, радикального зла смерти на социальность, соскользнуло в мелкоту анализа причин зла. Пошло — поехало. Семитический марксизм тут подоспел с его «градом земным» на непроображенной природной основе и пролетарским мессией...

<sup>1</sup> Н.Ф. Федоров. — Прим. ред.

Надо продумать, что дала революция и советчина. Конечно, есть *формальные* (в высоком смысле) достоинства — форма в России всегда блюлась для будущего великого, проективного содержания (хотя бы форма государства и идеократии). И общество строилось не совсем по типу организма — были декретивность и волевое устройство, по плану, и понимание ценностей Долга, Кодекса, Воспитания, Идеала, не-материальных богатств... Но, увы, все так содержательно мелко и уже фальшиво для многих, если почти не для всех.

#### 14 апреля 1980 года

Читаю «Выбранные места» Гоголя. Поразительная, беззащитно-душевная, со своим юродством проповеди, глубочайшая книга. Читаю по Полн. собр. соч. Т. 8, 1952 года и в комментариях всюду Белинский со своим ехидством и гневом. Да и целиком всей статьей, точнее июльским письмом 1847 года представлен в приложении. И, Боже, какая страстная узость, какой местами идиот!

Надо бы сразу записывать поразившее, но хоть сейчас начну, из дневного, предсестного чтения. Из «Четырех писем к разным лицам по поводу «Мертвых душ»». Объяснения Гоголя в связи с лирическим отступлением о России, когда он пишет, как «пораженный скучным однообразием предметов, пустынной неприютностью пространств и грустной песнью, несущейся по всему лицу земли русской от моря до моря, обращается в лирическом воззвании к самой России, спрашивая у нее самой объяснения непонятого чувства, его объявшего, то есть: зачем и почему ему кажется, будто все, что ни есть в ней, от предмета одушевленного до бездушного, вперило на него глаза свои и ждет чего-то от него» (с. 285). И дальше Гоголь объясняет, что и донныне ему так кажется и не выносит он «заунывных, раздирающих звуков нашей песни», слышит в них «болезненные упреки ему самому, именно ему самому» — кто не слышит этого, тот не русский или уже исполнил долг свой как следует.

Какой отзывчивый орган душа Гоголя, сердце его пронзается русской метафизикой смертной тоски и не просто лирически отзывается или волнуется, а слышит в этом призыв к действию, долг исполнить какое-то главное дело — а какой же это может быть долг? — наверное, только утолить эту тоску русской души. Но чем? Надо ведь чем-то великим, равным этой тоске. А Гоголь, с одной стороны, велик тем, что не просто проливает христианское традиционное утешение, не заводит душеспасительных про тот свет речей, а чувствует, надо Дело самим делать и тут же. Правда, соскальзывает в Толстого (еще за 40 лет до него самого): зовет по-христиански устроиться в России, по-доброму, порядок навести в стране, чтобы не было взяточников и обманщиков, а был чин да лад, веселое жизненное домостроительство. И каждый *служи*, в своем деле, на своем месте. Сущий Толстой: идеал честного работника на ниве Хозяина! Но разве такого «европейски-хозяйственного» утоления плачет русская душа на своих бескрайних пространствах? До настоящего христианского

дела, строительства Царствия Небесного, иного Божественного порядка бытия Гоголь еще не дозрел ни духом, ни сердцем, ни словом.

*Всякие его замечания:* в русском народе-государстве две черты, обещающие-залог:

1. Простор = географическое понятие, ставшее душевным, пространственный пейзаж запечатлелся в душе.
2. Богатырство. Дела настоящего — иначе мы тоскуем, пьем и поем или как Обломов лежим в халате на диване.

Герои «Мертвых душ» — воплощение мерзостей души самого автора. Создание этого произведения — изгнание бесов, самотерапия Гоголя.

Чтобы написать добродетель 2-ой части, самому надо было «медным лбом и силою» завоевать себе несколько добрых качеств.

Сжег и потому, что, говоря о высоком и прекрасном, надо показать «тут же, ясно, как день, пути и дороги к нему для всякого». И это — «едва ли не главное». А ему было неясно, так и осталось.

Недаром дерзая на какое-то преображение жизни всех, всей России, пишет: «Дело мое — душа и прочное дело жизни». Второе — буквально по-толстовски.

Из «Нужно любить Россию». Только «в любви к братьям получаем любовь к Богу». Ибо как любить Бога, Которого никто не видал (кроме тех, кто ходил за Богочеловеком в I веке) — впрочем, это-то как раз и можно, и с необыкновенной силой, сосредоточив в этом чувстве весь потенциал неизрасходованной, обманутой на земных путях любви. Но что, воистину, непосильный труд, так это любить братьев (понимая под ними вообще всех), которые так несовершенны, а часто и отвратительны. Пусть и не любя пока так уж самоотверженно и пылко братьев, надо взяться за искоренение физических, а вместе и душевно-духовных несовершенств человека, чтобы стал он менее отвратителен, тогда и полюбить легче, и любовь будет возрастать. А вот с любовью к умершим — может, легче. Умершие — уже идеальны, уже смертельно оскорблены тлением и исчезновением, их жаль и лучшее в них светится в памяти.

Перефразируя мысль Гоголя: может, легче полюбить Бога, полюбив умерших отцов? Ведь Бог — Бог отцов! — так к Нему путь ближе. Можно ли пробудить в душе и пестовать в ней такие чувства? Верю, можно!

#### 16 апреля 1980 года

<...> «Что такое губернаторша» и «Русский помещик» — подробнейшие советы праведного, благополучного устройства жизни — все в духе того же будущего «толстовства». Хоть и алкал жизнь преобразить радикально, но метафизику преобразования, «иную природу» оставлял Богу, а на земле — очистить душу, нравственно самоусовершенствоваться, при этом постоянно — что так хорошо — нет совсем погибших, всех можно

выправить, примером, тонким воздействием, хваля хорошее, чтобы оно росло, а не тыкая все дурным в человеке (предвосхищение доминанты на добро Ухтомского).

Кстати, по-федоровски, против излишеств, женского царства тряпок — тут чуть ли не корень растления и мужей — на требования жен работают: «Словом, гоните эту гадкую скверную роскошь, эту язву России, источницу взяток, несправедливостей и всех мерзостей, какие у нас есть» (с. 309–310).

Не отчаиваться в человеке! — учит: «В уроде вы почувствуете идеал того, чего карикатурой стал урод» (с. 217); «А у меня обычай не верить по слухам никаким неизлечимостям» (с. 319). И вместе, женщина у него — «воздвиженица нас на все прямое, благородное и честное».

Беда еще в том, что картина гадкого, горестного, безнадежного настоящего нас отвращает, «мы махнем на все рукой и давай пялить глаза в будущее» — да, национальная это черта, прекраснодушно-малодушная, особенно ярко проявившаяся, кстати, у большевиков, списывавших на будущее и нынешние свои преступления, помещавших туда же все свои упования и реализации.

«Позабыли все, что пути и дороги к этому *светлому* будущему сокрыты именно в этом *темном* и *запутанном* настоящем, которого никто не хочет узнавать» (с. 320).

И еще интересно: именно всматривание, вгрызание в мерзости, свинцовые мерзости человеческие, обнаружение их природы, по Гоголю, открывает возможность их превосхождения: «С тех пор, как стал я побольше всматриваться в мерзости, я просветлел духом; передо мною стали обнаруживаться исходы, средства и пути» (с. 320). «Я приобрел, наконец, любовь к людям не мечтательную, но существенную». И действительно, поразительно много «Толстого»: в советах к помещику; по конкретным, значимым жестам: обедать с мужиками, работать с ними, особенно в праздничные дни, в начало покоса, уборки.

«Чем может быть жена мужу в простом домашнем быту». Молитва: «Боже, собери меня всю в самое меня и укрепи!» Какая семейная и вообще восстановительная мечта за этими советами, мелочной вроде регламентацией. «Все у нас теперь расплылось и расшнуровалось. Дрянь и тряпка стал всяк человек; обратил сам себя в подлое подножье всего и в раба самых пустейших и мелких обстоятельств, и нет теперь нигде свободы в ее истинном смысле» (с. 341).

## 21 апреля 1980 года

<...> Как хорошо, до мурашек, до жути: «Страхи и ужасы России». К его «службизму» — «ради Христа взять должность». Тут, я думаю, его роковая ошибка: нельзя ради Христа должность взять, тут погорело все историческое воплощение как бы христианства. По-христиански жить, служить, относиться к людям... — конечно, все это хорошо, хоть иметь такой идеал и, глядишь, где он и смягчит реально, там, сям. Но... по-настоящему радикаль-

но не выходило, жизнь, отношения людей, служба, о которой печется Гоголь, оставались грязными, своекорыстными, а то и жестоко-бесчеловечными. А сама возможность воплощения этого идеала дискредитировалась. Ради Христа, по большому, настоящему счету, можно и нужно делать Христово дело, т. е. *силою брать* Царствие Небесное, созидать не-природный порядок бытия, искать его пути и осуществлять их.

## 21 марта 1981 года

<...> Читала Гоголя, конец «Выбранных мест...» о воскресении — так пронзительно, слезы вскипают. А как широко, неторопливо, точно и захватисто раскидывается его мысль *словесно, синтаксически*. Вот у кого учиться надо, читать каждый день для пробуждения глубокого стилистического дыхания. <...>

## 7 мая 1981 года

<...> У Гоголя промыслить:

1. *Заколдованное место* — не вырваться с проклятого места: тяга земная, страстно-магическая очарованность земным кругом бытия. (Конечно, возможна и психоаналитическая трактовка: заикленность сексуальная на себе, невозможность вырвать[ся] к настоящей женщине — но такое, я полагаю, уже было много в литературе о нем, особенно западной, а меня интересует метафизический поспуд.)

2. И полет, полет: на ведьмах и проч. «И все летит» — в птице-тройке. Оторваться, оторваться от этой тяги земной!.. (Но опять же психоаналитически сны полета — сны эротические, сны соития.)

3. А что значит вся нечисть? Может, силы темные, упыри в самом человеке, вынесенные наружу, в отдельные существа, что овладевают человеком («одержимый»), а те же гитлеровские лагеря, опыты, умерщвления — работа нашей экстериоризированной нечисти. Двадцатый век дал ее массовое практическое раскрытие. И до этого такого вынесения вовне исторически было немало: войны, инквизиции... но чуткие мирные люди, рефлектирующие творцы больше изнутри обмирали, чувствуя ее присутствие в себе. Задача: заклясть эти темные силы, не пустить в самый интимно-внутренний, светлый, там, где совесть и чуткая точка контакта с Богом, круг своей личности. См. Хома Брут, почему не выдержал, отдался во власть нечистого растерзания, смерти.

4. Что значат все эти прелестные утопленницы, сохраненные их тела, какая у них при этом душа? *Нежить*. По-народному мертвец страшен. У Гоголя какая-то «странная» любовь к мертвому, некрофилия, какая-то сосредоточенность озадаченной мечты на нем.

5. И проникновение в страхи и ужасы неточного, сорвавшегося воскрешения («Воскрешенный, быть может, как дракон на звезде» — Брюсов), когда восстает не человек, а его трупное подобие.

6. См. «Портрет» («Петербургские повести»). Искусство, слишком близко подходящее к воспроизведению жизни, добивающееся *почти*

живого результата. Страх, что оборотень, что-то не то получится, дурная копия, фальшивка, подделка... Вот когда искусство (в союзе с наукой и религией) начнет действительно воскрешать, может быть такой страх? Может быть, и да, особенно при недостаточном знании, в первых опытах... Переживался Гоголем задолго до, конечно, смутно-нерасчлененно в его чуткой психее.

7. «Мертвые души», 2 часть — правильно сжег, ибо воскресение мертвых душ получалось нравственное, риторическое, какое-то «мещанское» исправление — ну стал бы Чичиков Штольцем (см. разговор с Муразовым). Понял: категорическое «не то», а что *то* лишь смутно чуял душой, но не смог еще войти в истину, в точное прозрение, как позже Федоров.

Где-то я уже, кажется, писала, но повторю: Россия как бы рожала Федорова, по пути были гениальные выкидыши, Гоголь — может быть, самый гениальный, а Достоевский — шестимесячный, но чуть-чуть еще в смысле точности прозрения не дотянувший. <...>

Да, еще забыла:

Когда летишь на ведьме или еще какой адской машине — конечно, восторг, что летишь, но и жуть: ведь не сам летишь, а с помощью. Это «с помощью», ущерб такого способа через *нечистую силу* и выражено. Как позднее ею станет летательная техника. У Блока было сильное этого понимание. См. его стихи об аэропланах. <...>

Еще к Гоголю.

Его тема сумасшествия разработана совсем по новому, по XIX веку. Сумасшествие до того было или вакхическим дионисийским исступлением, *безумием* скорее, чем сумасшествием, выходом за пределы ума, необычным, непринятым в самосохранительном нормальном обществе *расширением восчувствия* (а не понимания) мира до его иррациональных, стихийных, страшных глубин. Это *священное безумие* вакхантов, дионисийских причетников. Оно возникает и в романтической линии; поэт-безумец, алчущий невозможного, абсолютной красоты и любви, «голубого цветка» или... разрушения мира, всех его узких норм и установлений, этого пошлого и жалкого с его разумными границами земли и неба... Это и безумный герой демонических романтиков, неистовый юноша Лотремона, рисующий свое соитие с акулой в каком-то первобытном океане — «куда-то, но вне этого мира», этой куцей, скучной, смертной, земной нормы, хоть в объятья акулы, в новые, пусть чудовищные, органические формы. В исступлении, в безумном порыве рвутся в какую-то метафизически «новую страну» и природу.

Гоголь — дитя XIX века, «железного», направление развития мира четко определилось: препоручить машине исхищение своих сил и способностей, оставляя себя все таким же ограниченным и смертным. *Голубой цветок* и *священное безумие* — это были взлеты к новому естеству, а теперь, оказалось, хватит *комфорта*, прорезались и контуры будущего общества масс, породы работающего муравейника, ползущих на службу чиновни-

ков — и государство выявляло свою «машинную» сущность, а все — его винтиков. Именно XIX век родил гигантский образ Скуки, или, может быть, точнее, образ гигантской Скуки. Одним гоголевским словом, «Скучно на этом свете, господя». «Мне скучно, бес» — за чем идет «все утопить!». От липких объятий метафизической смертной скуки рождается готовность освободиться хоть путем уничтожения мира и самоуничтожения. *Сумасшествие* у Гоголя — новое явление, какого, пожалуй, еще и не было в русской литературе. «Сходят с ума», с налаженной нормы восприятия и послушного участия в пошлой, мещанской жизни. Попрыщин — человек уже просто *прыщик*. За скукой и пошлостью с определенного ее градуса возможно сошествие с ума, но такое же скучное и пошлое.

Блок.

Статья «Безвременье»

«Вот русская действительность — всюду, куда ни оглянешься, — даль, синева и щемящая тоска неисполнимых желаний».

«Это — бесцельное стремление всадника на усталом коне, заблудившегося ночью среди болот»<sup>1</sup>.

Я думаю, план будет таков:

1. Сначала мои идеи насчет России. Ее *идея*, ее история, ее метафизика.

2. XIX век как выражение ее сути, *вплоть до Федорова*.

Конечно, древнерусская литература. А когда Россия вступает в Новое время (XVII, XVIII век), еще много ученического, с Запада.

Весь XX век — негативный во многом эксперимент; XXI, а может и дальше — хотелось бы верить, исполнение. То есть я буду делать эту свою «философию русской литературы» для осмысления пути, для понимания цели России. Вот довольно точный эпиграф к такой работе:

«Смерчи всегда витали и витают над русской литературой. Так было всегда, когда душа писателя блуждала около тайны преобразования, превращения. И, может быть, ни одна литература не пережила в этой трепетной точке столько прозрений и столько бессилий, как русская.

Передо мной вырастают два демона, ведущие под руки третьего — *слепого и могучего*, пребывающего под страхом вечной пытки. Это — Лермонтов, Гоголь и Достоевский».

«Самое страшное лицо, воплощение хаоса и небытия: лицо Парфена Рогожина». *Падучая*, ее метафизический смысл:

«Таков был результат воплощения прежде времени: воплотилось небытие. Вот почему в великой триаде хитрые и мудрые колдуны ведут под руку слепца». У Лермонтова и Гоголя — в падучей бились их двойники, а они ускользали... Достоевский «подступает вплотную к мечте, ищет в ней

<sup>1</sup> Здесь и далее в записи этого дня цитаты из статьи А.А. Блока «Безвременье» (1906). — *Прим. ред.*



плоти и крови; они парят, прислушиваясь, осязая туман, но никогда *не портят мечты своей*, не ища в ней плоти и крови».

Это не совсем верно. Гоголь тоже искал, потому и погиб, тоже как бы в падучей. У Гоголя, да и у Лермонтова — прорыв к действительности из тумана мечтательных видений.

Два современных писателя, по Блоку, «более близки к Лермонтову и Гоголю, чем к Достоевскому»: Зинаида Гippiус и Сологуб. «Преображение совершается в глубине зеркала, в тенистой, вечерней комнате, в падении пушистых снежинок».

Так было всегда в эстетическом идеале, в идеальном пространстве произведения искусства, где именно такое, скажем по-федоровски, *мнимое преобразование*, вполне достигалось и им довольствовались.

У Сологуба Смерть есть Красота, радость успокоения, Невеста — Тишина...

И Блок был этим заражен, и он в письме к Брхничеву выделял за собой только преобразование в мире искусства, но вместе с тем понимал здесь фундаментальное *не то*, прорываясь к истинному преобразению.

«А что, если вся тишина земная и российская, вся бесцельная свобода и радость жизни сотканы из паутины? Если жирная паучиха... и т. д. и все эти странники Тишины (вся эта замороженность искусством, кружением на месте, взором Ночной Фиалки и т. д. — С. С.)... Да не будет так» — завершает Блок. Октябрь 1906.

### 23 мая 1981 года

*Еще о Гоголе. «Выбранные места». Идея Богатыря.*

В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность?

О Державине:

«Заметно, однако же, что постоянным предметом его мыслей, более всего его занимавшим, было — начертить образ какого-то крепкого мужа, закаленного в деле жизни, *готового на битву* не с одним каким-нибудь временем, но *со всеми веками*: изобразить его таким, каким он должен был изникнуть, по его мнению, из *крепких начал* нашей *русской породы*, воспитавшись на *непотрясаемом камне* нашей *церкви*».

Вот она идея *богатыря* на какое-то Великое Дело, а тут еще Гоголь роняет вещее слово *со всеми веками*, т. е. речь фактически ведется о битве со временем, а что есть победа над толщей времени, как не воскрешение, обращение вспять необратимого? Видит в Державине дух «сказочного русского богатырства», которое таит в себе пророчество и прообраз будущего. Вспомним слова Федорове о шири русской земли, как бы стартовой площадки для космических подвигов... Вот как точно у Гоголя о Державине:

«У него есть что-то еще более исполинское и парящее, нежели у Ломоносова. Недоумевает ум решить, откуда взялся в нем этот гиперболический размах его речи. Остаток ли это нашего сказочного русского богатырства, которое в виде какого-то темного пророчества носится до сих

пор над нашей землей, *прообразуя что-то высшее, нас ожидающее*» (Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 336).

Эманацию народной души Гоголь видит в народной поэзии, в песнях, в их «самородных ключах».

«...В наших песнях, в которых мало привязанности к жизни и ее предметам, но много привязанности к какому-то *безграничному* разгулу, к стремлению как бы *унестись* куда-то вместе с звуками».

Вот те главные стремления, которые Гоголь находит в русской душе: унести куда-то... в даль, у-даль, Богатырство, *вперед*, безграничность и безграничное...

Ценит выражение душевной сути в песнях, в пословицах, наконец, в слове церковных пастырей, в котором он ценит «стремление направить человека не к увлечениям сердечным, но к высшей, умной трезвости духовной».

А вот еще одно уловленное русское качество, на котором позднее построй свою мысль в Пушкинской речи Достоевский:

«Появление такого поэта (Жуковского. — С. С.) могло произойти только среди русского народа, в котором так силен *гений восприимчивости*, данный ему, может быть, на то, чтобы оправить в лучшую оправу все, что не оценено, не возделано и пренебрежено другими народами» (с. 342).

Пушкин для Гоголя из Жуковского и Батюшкова — «В нем середина. Ни отвлеченной идеальности первого, ни преизобилья сладострастной роскоши второго». См. у Пушкина о Казбеке в 10 строках то, что у других поэтов было бы размазано на многострочные медитации, как у Ламартина.

Далекий, вожденный брег!  
Туда б, сказав «прости» ущелью,  
Подняться к горней вышине!  
Туда б, в заоблачную келью,  
В соседство Бога скрыться мне!

Для Гоголя Пушкин — идеальный поэт — эхо на все, не найдешь его личности в творчестве (я думаю, это совсем не так, личность его проникает все — и самые объективные и стереоскопические видения, просто личность такая «многоочитого» и всепроникающе-всепонимающего херувима...) «Он исторгает одну электрическую искру того поэтического огня, который присутствует во всяком творенье Бога, — *его высшую сторону*, знакомую только поэту» (с. 344). «В Испании он испанец, с греком — грек, на Кавказе — вольный горец в полном смысле этого слова» (с. 347) — Достоевский идет шаг в шаг за Гоголем.

## ОБ ОДНОМ РЕЛИГИОЗНО- ФИЛОСОФСКОМ ДИАЛОГЕ (Лев Толстой и Николай Федоров)

«Я никогда не забуду слов Льва Николаевича, относящихся к Вам в те еще времена, когда мы так дружелюбно сходились с Вами и беседовали у него на квартире. Он говорил: “Я горжусь, что живу в одно время с подобным человеком”. Много надо иметь духовного капитала, чтобы заслужить такие отзывы современников. Я говорю отзывы, ибо не знаю человека, знающего Вас, который не выражался бы о Вас в подобном же роде. Если бы я не считал этого неловким, то смело включил бы себя в число таких людей» — писал 6 декабря 1887 года Афанасий Афанасьевич Фет Николаю Федоровичу Федорову (1829–1903), легендарному библиотекарю Румянцевского музея, автору своеобразного религиозного и философского учения, изложенного в двух томах изданной уже после его смерти в начале прошлого века «Философии общего дела».

Сейчас, из исторической перспективы, уже совершенно очевидно: пророческая мысль тогда скромного служителя центральной библиотеки Российской империи не просто стоит у истоков русского религиозно-философского возрождения конца XIX–XX века, но явилась наиболее радикально-дерзновенным выражением ее основных идей, и прежде всего идеи *Богочеловечества*, т. е. сотрудничества Божественных и человеческих сил и энергий в деле преобразования павшего, смертного мира в иной, божественно-бессмертный статус бытия, Царствие Небесное. Речь у Федорова (и далее у многих религиозных философов и богословов), может быть, впервые так отчетливо идет не только о традиционном подвижническом уподоблении кенотическому, самоумаленному, страдающему Христу (один из наиболее ярких примеров тут — «беднячок» св. Франциск Ассизский), а об уподоблении Богу в Его деятельной, творческой природе. Христианство было понято не как путь лишь личного спасения души, а как спасение общее, предполагающее соборное объединение и дело. Наряду с Богочеловечеством, *соборность* стала важнейшей опорной идеей того, что Федоров определил как «христианство активное», явившее новый этап в Богопознании, в осознании задачи человека в мире, в раскрытии высшей цели христианской жизни — обожения человеческой природы. Обожение было впервые понято конкретно-практически — как все большее управление духа материей в самом человеке, как творчество новой бессмертной природы, обнимающее весь род людской. Стало все более отчетливо пробиваться видение *активной, творческой эсхатологии*, когда человечество, осознав себя, как точно выражался Федоров, орудием осуществления воли Божией в главном — в преодолении принципов недолжного, послегрехо-

падного бытия (где царит вытеснение, борьба, смерть), в воскресении и преобразении твари и мира — становится соработником Богу в деле спасения. Достижение нового *божественного* строя бытия мыслилось Федоровым и последующими религиозными мыслителями как постепенное его созревание, вырастание в лоне исторического движения, «истории как работы спасения», как активная, благая эволюция. Иными словами, русская философская мысль в ее центральной активно-христианской ветви, приняв как «поистине гениальную» (Н.А. Бердяев), как «настающее откровение» (Г.П. Федотов) федоровскую идею *условности апокалиптических пророчеств*, раскрытых не как роковой приговор, а только как угроза, сняла видение апокалиптического катастрофизма, обесмысливающего историю, противопоставив ему горизонты созидательного преобразования, всеобщего спасения.

Отец Сергей Булгаков как-то сказал об учении общего дела и его авторе, что это — «первая молитва к Богу о воскресении, первый зов земли к небу о восстании умерших, и радостно думать, что в мире уже был Федоров со своим “проектом”»<sup>2</sup>. В этих словах чувствуется как бы удостоверение нового уровня, на который поднялся род людской с явлением в нем Федорова. И пожалуй, именно русская литература и искусство особенно проникновенно и глубоко пережили будоражащую радость и творческую тревогу этого явления. Опять же только сейчас видно, что никто другой из блистательного созвездия русских мыслителей конца XIX–XX века не объял в своем влиянии такие широкие ряды культуры, как Федоров: от Достоевского и Вл. Соловьева до Горького и Брюсова, от Хлебникова и Маяковского до Клюева и Заболоцкого, от художников Чекрыгина и Филонова до такого выдающегося прозаика философского склада, как Пришвин, или такого гения, как Платонов...

Новая и смелая постановка в учении Федорова предельных вопросов бытия, над которыми билась русская литература: смерть и ее преодоление, долг перед ушедшими поколениями, человек и природа, человек и космос, регуляция, одухотворение природы внешней и внутренней, безусловная и вечная ценность личности... — затронула творчество разных писателей, начиная с его великих современников, какими были Достоевский и Толстой. Федорова с Толстым связывало довольно длительное и интенсивное личное общение, которое прямо отразилось в дневниках, переписке, позднем творчестве Толстого.

### История взаимоотношений

Летом 1878 года Толстой со своей семьей переезжал из Самарской губернии в Ясную Поляну. В поезде он случайно встретился с Николаем Павловичем Петерсоном. Пятнадцать лет назад 17-летний Петерсон был самым юным из учителей, набранных Толстым для его народных школ. Характеризуя этот набор, Лев Николаевич писал А.А. Толстой: «Каждый приезжал с рукописями Герцена в чемодане и революционными мыслями

в голове. И каждый без исключения через неделю сжигал свои рукописи, выбрасывал из головы революционные мысли и учил крестьянских детей священной истории, молитвам и раздавал Евангелия читать на дом. Это факты»<sup>3</sup>. Но Петерсон, казалось, опроверг необратимость подобной метаморфозы: после закрытия школ, вновь поступив в университет, откуда он ушел в 1861 году из-за стесненных материальных обстоятельств, молодой студент активно участвует в кружке ишутинцев, а в 1864 году опять оставляет учебу и отправляется в г. Богородск, чтобы заняться революционной пропагандой. Там он знакомится с Федоровым, учителем истории и географии в Богородском уездном училище, воззрения которого настолько поражают и покорируют Петерсона, что главной целью своей жизни он отныне считает их распространение.

Петерсон записывает за Федоровым его мысли и в декабре 1877 года отправляет их изложение Ф.М. Достоевскому. 24 марта 1878 года Достоевский присылает взволнованный ответ. Встретившись в поезде с Толстым, Петерсон прочел ему вслух письмо Достоевского и начало ответа на него, составленного уже самим Федоровым. Хотя идеи, высказанные в этом ответе, показались Льву Николаевичу на первый взгляд «несимпатичными», он был поражен тем, что рассказал Петерсон о личности и образе жизни своего учителя, который вот уже десять лет как переехал в Москву и работал в Румянцевском музее (ныне — Российская Государственная библиотека).

Через несколько лет, в 1881 году, находясь в Москве и переживая духовный кризис, Толстой вспомнил о Федорове и пришел к нему в библиотеку знакомиться — со словами: «А я знаю Петерсона!» Запись в дневнике от 5 октября 1881 года выразительно *монтирует* контраст между внутренним разладом самого Толстого и первыми впечатлениями от знакомства и посещения «дома» Федорова: «Николай Федорович — святой! Каморка. Исполнять! — Это само собой разумеется. — Не хочет жалованья. Нет белья, нет постели» (49, 58). Больше всего изумляет в Федорове и неудержимо притягивает к нему то, что самому проповеднику опрощения и любви к ближнему давалось с большим трудом, а тут являлось совершенно естественно: не просто исповедовать, а «исполнять!». А вот что писал об этом времени Федоров: «В конце сентября 1881 познакомился с Толстым; слушал чтение его “Евангелия”. У него сошелся и с Соловьевым. Осенью этого года происходила переписка Москвы, в которой принимал участие Толстой. В этот же год началось превращение Толстого, великого художника, в плохого философа. Тогда же было сообщено Соловьеву и Толстому и Страхову Предисловие (часть рукописи основного сочинения Н.Ф. Федорова «Вопрос о братстве, или родстве <...> Записка от неученых к ученым <...>». — С. С.). Оно было защищено ими против Страхова, которому очень не понравилось» (IV, 48).

Сближение Толстого с Федоровым произошло быстро. Через месяц в письме к В.И. Алексееву Толстой замечает: «Есть и здесь люди. И мне дал Бог сойтись с двумя. Орлов один, другой и главный Николай Федорович

Федоров. Это библиотекарь Румянцевской библиотеки. Помните я вам рассказывал. Он составил план общего дела всего человечества, имеющего целью воскрешение всех людей во плоти. Во-первых, это не так безумно, как кажется. (Не бойтесь, я не разделяю и не разделял никогда его взглядов, но я так понял их, что чувствую себя в силах защитить эти взгляды перед всяким другим верованием, имеющим внешнюю цель.) <...> Ему 60 лет, он нищий и все отдает, всегда весел и кроток» (63; 80, 81).

1880-е годы были той порой зрелости в жизни Федорова, когда его духовный и нравственный облик отлился окончательно и достигло полной завершенности его учение. Контакты Толстого и Федорова, нелегкие и неравноправные, как это ни странно — для самого Льва Николаевича, растягиваются на все это десятилетие. О бережном, даже несколько заискивающем отношении Толстого к Федорову, их ссорах и стычках существует много рассказов очевидцев, и прежде всего коллег Николая Федоровича по Музею и наиболее приближенных к нему посетителей каталожной, поскольку театром их конфликтов чаще всего была библиотека, куда постоянно заходил Толстой. Как вспоминает Илья Львович Толстой, «отец, всегда пылкий и несдержанный в разговорах, выслушивал Николая Федоровича с особенным вниманием и никогда с ним не горячился»<sup>4</sup>. Много живых подробностей можно найти в воспоминаниях коллеги Николая Федоровича, будущего профессора книговедения Г.П. Георгиевского. Упоминая о встречах Федорова с Вл. Соловьевым, Толстым и другими известными его современниками, он замечает: «Разговоры нередко переходили в споры. Центром и бесед, и споров был, конечно, Николай Федорович. Его глубокомысленная речь, рассыпавшая мысли, как водопад брызги, его остроумные сближения и выводы, его беседы, поражавшие ученостью и образованностью решительно во всех отраслях знания, — такую удивительную осведомленностью во всем, что собеседники называли Николая Федоровича энциклопедистом в самом широком смысле, — эти речи и беседы всегда служили зеркалом для гостей и собеседников Николая Федоровича. Рядом с ним сейчас же, как на весах, обнаруживалось достоинство и внутренний вес его знакомого»<sup>5</sup>.

Личность Федорова на всех производила особенное впечатление: она казалась совершенно уникальной, ее невозможно было уложить ни в один даже самый редкий человеческий тип, будь то учитель жизни или аскет. Да, он жил аскетом, питался только чаем с хлебом, спал 3–4 часа на голом сундуке, ходил зимой и летом в одном и том же стареньком пальто (кацавейке), раздавал все свое жалованье нуждающимся. Возраст его определить было трудно. На протяжении десятков лет он, казалось, застыл в неизменяемом облике *старца*. (Толстой по виду счел его значительно старше себя.) Впечатление его почтенных лет усугублялось одеждой, очень старой и ветхой, но вовсе не грязной или рваной, а какой-то удивительно на нем уместной, не нарушавшей общего его благообразия. Федоров любил повторять: «Не гордись, тряпка, завтра будешь ветошкой!» Сам его вид как будто являл *икону* его сердечной общности со всеми и всем, неизбежно

стареющим, уходящим из жизни, ветшающим. Тем более всех поражал неожиданный избыток жизни, энергии, ума в этом, казалось бы, преклонном старце.

Николай Федорович являлся человеком необыкновенной доброты и нравственной чистоты, отличаясь самоотверженным служением людям. Его часто называли святым. Но Федоров вовсе не был тем хрестоматийным святым, божественным породившим, что носят в себе последнюю мудрость, хотя и ставят вместо подпisi крест, вроде толстовского старца Акима. Невиданно редкая ученость Федорова поражала всех и порождала легенды. По свидетельству многих, он знал содержание едва ли не всех книг Румянцевского музея. А его страстная защита науки и вера в ее великое будущее не раз становились предметом острых споров с Толстым. Наконец, груз энциклопедических познаний не заглушил в нем способности к живому творчеству. Его ученость совмещалась с оригинальным и смелым умом.

Знавшие Федорова отмечают одно изумлявшее всех качество: абсолютное нежелание утвердить себя в мнении мира, перед лицом истории как мыслителя, автора определенного философского учения или нового пророка. Обычно это объясняется крайней личной скромностью Николая Федоровича. Но были тут и другие, более принципиальные причины. Автор учения «всеобщего дела» нес в себе особое чувство общности духовного достояния всего человечества, понимание того, насколько каждый автор обязан в своем творчестве эпохе, окружению, предшественникам и в конечном итоге — всем когда-либо жившим людям на земле. Отсюда внутреннее неприятие всякого выпячивания личности, индивидуального авторства. Он словно так и видел анонимные массы, ушедшие в жертвенное подножие *культурно* возвысившейся личности и тем стяжавшей себе — по существу за их счет — историческое бессмертие. Основная попытка изложить свое учение была предпринята Федоровым в форме «Записки от неученых к ученым...», где он говорит не от своего имени, а от лица простого народа, рассматривая при этом свои идеи как дошедший до высокого градуса сознания голос этой массы.

Самому выступить с учением, выражающим, по его убеждению, глубинные потребности всех людей, всех поколений, прошедших и будущих, московский библиотекарь, маленький человек, по господствующей культурной *номенклатуре*, противился и был готов уступить это право какому-нибудь значительному, признанному и близкому по духу деятелю своего времени. В письме В.А. Кожевникову от 21 августа 1897 года Н.П. Петерсон приводил такое высказывание Федорова: «Прежде, когда из слова не делали еще продажного товара, когда словами стремились служить общему благу, тогда большею частью автор какого-либо произведения, которое казалось общепригодным, приписывал его какому-нибудь древнему известному мудрецу, писателю, чтобы обратить тем большее внимание на произведение» (IV, 607). Особые надежды Федоров возлагал на Толстого. В чем-то великий писатель был удивительно ему близок:

неприятием современной цивилизации, соблазненной комфортом и «мануфактурными игрушками», попыткой встать на точку зрения народа. Но обращения Льва Николаевича в федоровскую *веру* не происходит. В 1880-е годы идеи Федорова были им восприняты главным образом через устные беседы и, разумеется, не в полном объеме и глубине. Несмотря на весь интерес к учению о воскрешении и даже ряд попыток его распространения, Толстой далек от его притяжения; он углубляется в развитие собственного нравственно-религиозного учения, стоящего на началах, которые вызвали резкую критику Федорова.

Окончательный разрыв между двумя мыслителями произошел в 1892 году после опубликования Толстым в лондонской газете «Дейли телеграф» статьи-письма «О голоде». Федоров при встрече в Музее вообще отказался подать ему руку. На потрясенно-недоуменный вопрос Льва Николаевича ответил вопросом же: «Неужели вы не сознаете, какими чувствами продиктовано оно и к чему призывает?» — непреклонно подводя черту под десятилетием надежд, горечи и боли: «Нет, с вами у меня нет ничего общего, и можете уходить»<sup>6</sup>. Федоров считал, что толстовский призыв не исполнять воинской повинности, отказываться от уплаты налогов и т. д. может привести не к царству любви, а к обострению вражды и борьбы. А в лондонской публикации он усмотрел уже почти прямой призыв к мятежу, за которым для него вставала мрачная угроза братоубийственного гражданского противостояния<sup>7</sup>.

Однако до конца жизни Толстой сохранил глубокое уважение к необыкновенной личности Федорова. Так, в 1895 году в ответ на приглашение подписать адрес Федорову, составленный его сослуживцами и читателями библиотеки, Толстой писал: «Я с радостью подпишу всякий адрес, который вы напишете Николаю Федоровичу. И как бы высоко вы в этом адресе ни оценили и личность и труды Николая Федоровича, вы не вырадите того глубокого уважения, которое я питаю к его личности, и признания мною того добра, которое он делал и делает людям своей самоотверженной деятельностью. Благодарю вас за то, что вы обратились ко мне» (68, 246–247). В письме к Петерсону от 1–2 февраля 1908 года Лев Николаевич, вспоминая об уже покойном Федорове, называет его «дорогим, незабвенным», «замечательнейшим человеком». Интересны те отметки, которые Толстой делает в I томе «Философии общего дела», присланном ему Петерсоном после его выхода в свет в 1907 году. И всего за месяц до смерти Толстой в письме к тому же Петерсону обещает «непрерывно внимательно перечитать» (82, 180) этот том. След идей и облика Федорова мы находим и в произведениях Толстого<sup>8</sup>.

### Учиться или не учиться умирать? («Воскресение» Толстого и «воскрешение» Федорова)

Поэты, писатели, философы не раз задумывались над смертью. За такими размышлениями, возникали ли они в романе или в лирическом



стихотворении, тут же утверждалось определение *философских*. И это не случайно: сосредоточенность мысли и чувства на смерти неизбежно выводит к вопросу о смысле жизни.

В учении Федорова наибольший интерес Толстого вызвали его мысли о смерти. Для этого были глубокие личные причины. Имеет ли какой-либо смысл жизнь отдельной личности, раз она обречена на полное исчезновение, — этот вопрос всегда мучил Толстого, хотя такую прямую формулировку он получил, начиная с «Исповеди» (1882): «Не нынче-завтра придут болезни, смерть (и приходили уже) на любимых людей, на меня, и ничего не останется, кроме смрада и червей. Дела мои, какие бы они ни были, все забудутся — раньше, позднее, да и меня не будет. Так из чего же хлопотать? Как может человек не видеть этого и жить — вот что удивительно! Можно жить только, покуда пьян жизнью; а как протрезвишься, то нельзя не видеть, что все это — только обман, и глупый обман!» (23, 13)<sup>9</sup>. В пронзительно-личной интонации, приличествующей жанру исповеди, Лев Николаевич проводит перед умственным взором основные вехи своего жизненного, духовного пути, встающие в новом жестком освещении экзистенциального *пробуждения*, случившегося с ним в связи с кончиной любимого брата: «Умный, добрый, серьезный человек, он заболел молодым, страдал более года и мучительно умер, не понимая, зачем он жил, и еще менее понимая, зачем он умирает. Никакие теории ничего не могли ответить на эти вопросы ни мне, ни ему во время его медленного и мучительного умирания» (23, 8). Острое открытие факта смертности вонзило в душу Толстого неразрешимые «глупые, простые, детские вопросы», выбило из-под ног бывшие опоры, «любовь к семье и писательству», веру в совершенствование, в неуклонный прогресс... в ледящем ужасе подвесив над готовой слизнуть в любой момент бездной небытия.

В очерке Горького «Лев Толстой» (1919–1923), передающем личные впечатления Алексея Максимовича от встреч с «великим писателем земли русской», продолжительных их бесед в ноябре 1901 — январе 1902 года в Крыму, в Гаспре, а также его размышления над уходом и кончиной Толстого, самый глубокий, потаенный Толстой предстает человеком, который «с величайшим напряжением всех сил духа своего, одиноко всматривается в “самое главное” — в смерть»<sup>10</sup>, всматривается, пытается понять ее, справиться с ней, заковать различными религиозно-философскими рецептами и не может... Горький приводит такие слова Толстого: «Если человек научился думать, — про что бы он ни думал, — он всегда думает о своей смерти. Так все философы. А — какие же истины, если будет смерть?»<sup>11</sup>. Впрочем, в «Исповеди» у Толстого сказано: «А истина — смерть» (23, 14). Смерть получает в определенном смысле ценностное значение. Отношение к ней выявляет истинную ценность человека, качество его мироощущения. Смерть в произведениях Толстого самый страшный разоблачитель: перед ее лицом механическая, *коммифотная* жизнь обнаруживает весь свой бессмысленный, гротескный характер.

У Толстого мы не встретим банально-лирических сетований на текучесть жизни, ее тщету; предвосхищение смерти здесь всегда очень личное и настойчивое до тягостности. Не раз писатель останавливается на первой реакции человеческого существования на угрозу смерти: неприятие, отращение, страх. Вот примечательные строки из «Записок сумасшедшего» (1884), одного из самых личных его рассказов: «...Чего я тоскую, чего боюсь?» — Меня, — неслышно отвечал голос смерти. — Я тут. Мороз подрал меня по коже. Да, смерти. Она придет, она вот она, а ее не должно быть. <...> Все существо мое чувствовало потребность, право на жизнь и вместе с тем совершающуюся смерть. <...> И тоска, и тоска, такая же духовная тоска, какая бывает перед рвотой, только духовная» (26, 469–470). Сковывающий ужас, страшное недоумение, душевный столбняк, бессильное «не хочу» перед лицом смерти обнаруживают и барыня из «Трех смертей» (1858–1859), и Андрей Болконский (эпизод с вертящейся гранатой), и Левин у постели умирающего брата, и Иван Ильич, и многие другие.

Но рядом с барыней примиренно умирает мужик, легко и цинично относится к смерти дед Ерощка из «Казачков» («Сдохнешь <...> трава вырастет на могилке, вот и все» — 6, 56), спокойно осознает необходимость смерти слуга Герасим из «Смерти Ивана Ильича», Никита из «Хозяина и работника», вообще все люди из народа. Толстой в письме к А.А. Толстой, объясняя замысел «Трех смертей», писал о смерти мужика: «Мужик спокойно умирает именно потому, что он не христианин. Его религия другая, хотя он по обычаю и исполнял христианские обряды; его религия — природа, с которой он жил. Он сам рубил деревья, сеял рожь и косил ее, убивал баранов, и рожались у него бараны, и дети рожались, и старики умирали, и он знает твердо этот закон, от которого он никогда не отворачивался, как барыня, и прямо, просто смотрел ему в глаза» (60, 265). Тут вообще не ставится вопрос о преодолении страха смерти, поскольку его вообще нет. Эти люди еще не выделились из природы, они — ее часть, бессознательно принимающие каждой клеточкой своего существа ее основной закон смены, торжества целого через беспрерывное обновление индивидуальных частей. Насколько такой языческий выход из трагизма смерти привлекал Толстого, ярко отразилось в «Казачках»: «Люди живут, как живет природа: умирают, рождаются, совокупляются, опять рождаются, дерутся, пьют, едят, радуются и опять умирают, и никаких условий, исключая тех неизменных, которые положила природа солнцу, траве, зверю, дереву. Других законов у них нет... И оттого люди эти в сравнении с ним самим казались ему прекрасны, сильны, свободны, и, глядя на них, ему становилось стыдно и грустно за себя. Часто ему серьезно приходила мысль бросить все, приписаться в казаки, купить избу, скотину, жениться на казачке» (6, 101–102).

Итак, на взгляд Толстого, люди из народа, простой, трудовой люд, относятся к неизбежному, *природосообразному* для них концу без страха и раздирания сердечного, без умственных неразрешимых загвоздок, без

внутреннего бунта против Творца и порядка вещей, без рождающегося отсюда обесмысливания бытия, без всего того, что так терзало самого писателя, — так что скрытый, экзистенциальный импульс к знаменитому толстовскому *опрощению* шел во многом из надежды обрести такое же народное спокойствие в этом самом мучительном и неотступном для него психическом пункте.

Однако — понимает Толстой — по-настоящему этот выход открыт лишь для людей с почти нулевым уровнем сознания личности. А как только человек отрывается от природы, остро сознает себя чувствующим, мыслящим, уникальным существом — надо искать другое спасение. Метания Толстого достаточно известны: искушение шопенгауэровско-буддийским отказом от личности, сознания, жизни, раз они сопряжены с неизбежным страданием, выходом в нирвану небытия — искушение, надо отдать должное писателю, им отброшенное; попытки успокоиться в своей собственной религии «истинно христианской», праведной жизни на земле. Любопытна подмеченная Горьким в его воспоминаниях о Толстом абсурдная надежда Льва Николаевича на чудо — вдруг для него, такого великого и исключительного, природа тоже сделает исключение: «Иногда казалось, что старый этот колдун играет со смертью, кокетничает с ней и старается как-то обмануть ее»<sup>12</sup>.

И вот в 1880-е годы Толстой сталкивается с Федоровым, мыслителем, который прямо сфокусировал все свое учение на борьбе со смертью. Казалось бы, философы не раз ставили смерть в центр своего размышления. «Философствовать — значит учиться умирать» — стало заветом и античного стоика, и современного экзистенциалиста. По Федорову же, полагать смерть роковым, непреодолимым явлением, к которому надо лишь достойно готовиться, значит предаваться старому, упорному «философскому суеверию». Как саркастически замечает автор «Философии общего дела»: «Все философии, разноглася во всем, сходятся в одном — все они признают действительность смерти, несомненность ее, даже не признавая, как некоторые из них, ничего действительного в мире. Самые скептические системы, сомневающиеся даже в самом сомнении, преклоняются перед фактом действительности смерти» (I, 258). Во всей истории мировой мысли Федоров взглянул на факт смертности человека совершенно неожиданным, можно сказать, революционным образом. Для него смерть вовсе не неизбежный онтологический фатум: «Как ни глубоки причины смертности, смертность не изначальна; она не представляет безусловной необходимости. Слепая сила, в зависимости от которой находится разумное существо, сама должна быть управляема разумом» (II, 201).

Для Федорова основной фокус его необычной философской оптики — вопрос натуральный, о *смерти и жизни*. Главным бедствием становится *естественный, природный пауперизм*, радикальная необеспеченность человека *жизнью*, а в пределах данного ему короткого существования — питанием и здоровьем. Это не значит, что социальная несправедливость, ее контрасты, которые заставляли так мучительно страдать совесть Тол-

стого, безразличны для Федорова: он прямо указывает на необходимость включить вопрос о богатстве и бедности в вопрос о жизни и смерти, представлявшийся ему более широким. Ведь он касается той всеобщей, всечеловеческой нищеты, той неистребимой нужды, от которой не спасает ни сундук банкира, ни платье короля, того уравнивающего всех рабства перед стихийным ходом природных сил, которое может быть побеждено лишь всеобщей регуляцией, сознательным их управлением. Борьба за онтологическую свободу человека, за его бытийственную независимость от сил разрушения и смерти представлялась Федорову неизмеримо существеннее всякой другой борьбы, социальной или политической, ибо первая не разъединяет людей, ополчая друг против друга и индивиды, и целые группы, большие и малые, а, напротив, объединяет их против одного общего всем врага, ведет к гармонизации мира и человеческой природы на уровне самом фундаментальном.

Федорова можно поставить в ряд тех мыслителей и ученых-естествоиспытателей, которые признавали внутреннюю направленность природной эволюции к порождению сознания. Но он на этом тезисе не останавливается. Федоров был, безусловно, первым, который не только утверждал факт восхождения сознания в мире, но и сделал из этого факта радикальные выводы: необходимость *сознательного управления* эволюцией, преобразования природы, исходя из глубинных потребностей разума, нравственного чувства человека, религиозно-христианского императива (регуляция природы).

Сознательное управление эволюцией, высший идеал одухотворения мира раскрывается у Федорова в последовательной цепочке задач: это и регуляция *метеорическими*, космическими явлениями, превращение стихийно-разрушительного хода природных сил в сознательно-направленный; создание нового типа организации общества, «психократии», на основе взаимознания, сыновнего, родственного сознания; работа над преодолением смерти, преобразованием физической природы человека; бесконечное творчество бессмертной жизни во вселенной. Для исполнения этой грандиозной цели русский мыслитель призывает ко всеобщему познанию, опыту и труду в пределах реального мира, действительных средств и возможностей при уверенной предпосылке, что эти пределы будут постепенно расширяться, доходя до того, что пока кажется еще нереальным и чудесным.

Новый грандиозный синтез наук, к которому призывает мыслитель, должен быть осуществлен в космическом масштабе вокруг астрономии и быть прежде всего преобразовательно-деятельным: в нем практика, т. е. знание, доказанное «опытами в естественном размере», всеобщую регуляцией, сам достигнутый несомненный результат труда становятся высшим критерием истины. Лаборатории ученых — а исследователями делаются все — распаиваются на всю природу, весь мир, углубляются в самого человека, его физику и психику, в тайны смерти и зла. Науке необходимо дать новое направление развития. Ведь пока наука, основная

созидательная сила современного мира, работает одновременно с равным, а то и со значительно большим циничным успехом и на разрушение. В научное познание и поиск требуется внести высший нравственный критерий, конечную цель всех ее усилий, центрировать их на том, что Толстой называл «вопросом о жизни».

Да и скептицизм Толстого по отношению к научному прогрессу был основан как раз на тех отрицательных чертах науки и практического приложения ее результатов в современном обществе, которые были объектом критики Федорова. Вплоть до настоящего времени нередко утверждается мнение, в том числе и самими учеными, что нравственный критерий ограничивает дерзания испытующей, экспериментирующей мысли, подрывает, якобы, сам принцип свободы научного поиска. Между тем само существование страшных призраков будущего: всеобщего атомного уничтожения, чудовищных генетических манипуляций и т. д. связано и с тем отсутствием этого критерия, высшей цели в самих недрах научного исследования, четкого понимания, для чего оно идет, к чему стремится.

Толстой с интересом относился к федоровским идеям регуляции природы, в том числе и к ряду конкретных его проектов. В ноябре 1891 года он писал И.М. Ивакину: «О воздействии на движение туч, на то, чтобы дождь не падал назад в море, а туда, где он нужен, я ничего не знаю и не читал, но думаю, что это не невозможно и что все, что будет делаться в этом направлении, будет доброе. Это именно одно из приложений мирозерцания Николая Федоровича, которому я всегда сочувствовал и сочувствую, т. е. дело, стоящее труда и дело общее всего человечества» (66, 85). Безусловно под влиянием бесед с Федоровым в работе «Так что же нам делать?» (1882–1886) появляется и необычное для Толстого определение «самой первой и самой несомненной» человеческой обязанности как общей борьбы человечества с природой (25; 380, 381).

Но самое ошеломляющее впечатление на всех, кто знакомился с учением Федорова, в том числе и на Толстого, оказывала его идея имманентного воскрешения. Вопрос о смертности мыслитель ставил радикально и всеобъемлюще, включая в него вопрос не только «об еще не умерших» (как это обычно свойственно имморталистическим подходам), но и «об уже умерших». Все федоровские идеи и проекты, мысли и прозрения движутся по центральному воскресительному нерву его учения. Федоров предельно укрупняет императив воскрешения, по нему определяя активное христианство, ибо это сразу придает последнему резкий и определенный, а главное — конкретный и деловой характер. Основное федоровское дерзновение заключается в том, чтобы *делать метафизику*, реально воплощать чаяния христианской веры, из которых центральный, эмоционально и смыслово наиболее нагруженный и понятный каждому смертному, — воскресение мертвых.

Но *воскрешение* — не только христианское обетование или тем паче выдумка одинокого русского чудака, «воскресения ради юродивого» (по выражению Вл. Соловьева). Приложенное Федоровым *как принцип и*

*критерий* к существованию на земле человеческого рода, оно вскрывает глубочайший объективный закон его истории, его нравственной природы: оказывается, все связанное с человеком — от первых религиозных культов до науки и искусства — сознательно и бессознательно проникнуто воскресительным духом, потребностью удержать переставшее существовать в памяти, сохранить бывшее, найденное в виде реликвий, формул и т. д., восстановить его хотя бы в форме подобий и образов... Федоров лишь осознает необходимость следующего этапа: превращения *воскрешения* из только *мысленного*, художественно-мнимого, духовного, обобщенно-типологического в факт действительный и индивидуализированный.

Сама смерть как явление еще совершенно неизученное, ее причины, изменения, происходящие с человеческим организмом в процессе умирания, посмертное состояние должны, по мысли Федорова, войти в круг всеобщего, всестороннего и самого исчерпывающего изучения и опыта. Все умершие, в какие бы отдаленные века ни произошел их уход из жизни, должны считаться лишь *клинически* мертвыми, а все живые, пока они живы, поколение за поколением, мобилизованными на поиски средств для доказательства окончательной *недействительности* их смерти, т. е. для возвращения их к жизни. Только тогда — считает Федоров — смерть можно будет признать действительной, когда в течение бесконечно длительного опыта будут испробованы буквально все средства для восстановления умерших и они не приведут к положительному результату. Окончательно представить эти средства сейчас трудно и даже невозможно: их откроет и разовьет труд исследования и творческого эксперимента. Но в общем философском виде Федоров так определил путь воскрешения: это — «обращение слепой силы природы в сознательную», т. е. сознательно направленная регуляция природного типа бытия, овладение его законами и их превосходение.

Общее воскресительное дело, по мысли Федорова, способна осуществить только новая *небесно-земледельческая* культура. Покинув пути городской, мануфактурно-промышленной цивилизации, в тени которой неизбежно роятся мрачные призраки всеобщей розни, соперничества, войны и взаимоуничтожения, эта культура ставит главной целью творчество самой жизни. Идеал «сельского знания» — не благостная примитивная утопия, а призыв к «небесной жизни»; тут нет и речи об отказе от научно-технических достижений города, о руссоистской или толстовской идиллии опрощения на лоне природы. Не отказываться от мысли, а внести ее в природу: «*Просвещение или смерть, знание или вечная гибель*», природа «казнит смертью за невежество» (III, 131, 132).

Бессмертие возможно только при условии преодоления изолированности Земли от космоса при одновременной регуляции космических явлений: «Каждый обособленный мир по своей ограниченности (средств к жизни. — С. С.) не может иметь бессмертных существ» (I, 249–250); «земля — только исходный пункт, а целое мироздание — поприще нашей деятельности» (I, 262). Космические проекты Федорова включены в выс-



шую цель достижения бессмертного статуса мира и восстановления всех когда-либо живших.

В выдвижении русским мыслителем идеи воскрешения, а не просто личного бессмертия, — глубоко нравственный поворот его учения, утверждающего наш долг перед прошедшими поколениями, от которых «мы получили не только жизнь, но и средства к жизни» (I, 107). «Смерть есть торжество силы слепой, не нравственной, всеобщее же воскрешение будет победой нравственности, будет последнею, высшее степеню, до которой может дойти нравственность» (I, 298). Н.А. Бердяев признал нравственное сознание автора «Философии общего дела» «самым высоким сознанием в истории христианства»<sup>13</sup>. Можно говорить о религиозном максимализме этики Федорова. Максимализм — понятие неоднозначное, с ним связаны отрицательные представления, да и негативные реальные последствия, особенно когда прилагается он к наличному человеку, обществу, истории, — все это максимализм может искорежить и умучить более всякой относительности. Но Федоров проектирует конечные цели и задачи, и тут максимализм требований к человеку и человечеству на месте, более того, только он и гарантирует полноту и действенность высшего идеала.

Не дать провиснуть этому идеалу лишь прекраснодушной грезой, прекрасной мечтой, безнадежно убегающей в бесконечную даль времен, — для русского мыслителя важная внутренняя задача, недаром его прогностическая мысль ищет и конкретные пути воскрешения. Первый из них связан с необходимостью гигантской работы всего человечества по собиранию рассеянных частиц праха умерших и сложению их в тела. Такой путь восходит к философским интуициям некоторых христианских эсхатологов, которые, следуя Аристотелю, высказывали предположение, что *душа*, т. е. некий формообразующий принцип человека, как бы отмечает каждую вещественную частичку его тела, так что и в посмертном рассеянии они сохраняют индивидуальную печать. С другой стороны, у Федорова воскрешение мыслится в родственно связанном ряду, т. е. буквально сын воскрешает отца как бы *из себя*, отец — своего отца и т. д. вплоть до первоотца и первочеловека. Подразумевается возможность восстановления предка по той наследственной информации, которую он передал своим потомкам. Мыслитель упорно настаивает на необходимости тщательного изучения прежде живших людей, восстановления их образов, пусть сначала лишь мысленных, причем в последовательности поколений, народов, групп, семей. Можно условно говорить о том, что Федоров ставит задачу выявления наследственного, генетического кода всего человечества в качестве предварительного условия восстановления прошедших поколений. Но, конечно, главное — вернуть восстановленному человеку его уникальное самосознание, без этого мы получим лишь его физическую копию, что-то похожее на однойцевого близнеца. В творческой грезе Федорова мелькает видение лучевых «оптических образов» умерших (не-что вроде того, что уже в наше время назвали *биопситолом* — а обычно

называют бессмертной душой — неэнтропийной частью человека, *излученной* после его смерти и несущей сугубо индивидуальную информацию о нем). Где эта сущность сохраняется, в каком виде, как вернуть ее в целостное личностное живое единство — вот один из вопросов, которые предстоит разрешить точному знанию, любовному чувству сынов и дочерей человеческих.

Но полное воссоздание прежде живших — это не буквальное их возвращение к прежней физической природе — та была несовершенной, паразитарной, зацикленной по смертному типу существования. Речь идет о ее претворении в самосозидаемую, управляемую сознанием, способную к бесконечному самообновлению, т. е. бессмертную, в которой сохраняется самосознание личности (по существу, именно этот духовный центр и средоточие «я», точнее носитель самосознания, и должен быть найден и восстановлен). Преображение организма воскрешенных касается и самих воскресителей, то есть тех, кто сумел достичь бессмертия, не испытывав собственнo смерти, а пройдя лишь через смерть прежней материальной своей организации, которая, по мнению Федорова, не только функционально, но и морфологически<sup>14</sup>, органически становится иной, регулируемой, одухотворенной, могущественной.

Федоров поразительно упорно развивает как раз момент преобразования в воскресительном процессе. Он не устает повторять, что все даровое, природой данное в слепом рождении, человек должен *выкупить* трудом, заменив на сознательно регулируемое, творчески-трудоовое. Только самосозидаемый человек сумеет воскрешать. Строить и воссоздавать себя человек научится из окружающего вещества, сумеет «скопять в себе запасы и солнечной силы». Человек должен так чутко войти в протекающие в природе процессы растительного произрастания, чтобы можно было по их образцу — но на более высоком сознательном уровне — обновлять свой организм, строить для себя новые органы, овладеть направленным, *творческим тканетворением*<sup>15</sup>.

*Полноорганность* — так называет философ обретаемую в будущем способность создавать себе всякого рода органы: это «полное подчинение органов личностям, господство сознания, дающего, вырабатывающего себе органы» (I, 303). Полноорганность — одно из достижений творческого самосозидания человека: необходимые органы будут меняться в зависимости от среды обитания и действия. «При сосуществовании, при полноорганности личности бессмертны, а последовательность является свободным действием личностей, переменою форм, путешествием, так сказать, при коем меняются органы, как экипажи, одежды (т. е. время не будет иметь влияния на личность, оно будет их действием, деятельностью)» (I, 301).

Если воскрешение, осуществленное *сосуществование* личностей, вместо природной *последовательности* — приносит тем самым победу над *временем*, то через полноорганность, дающую возможность для «последовательного вездесущия», человек действительно покоряет *простран-*



ство. Проективная мысль Федорова не знает мистики: овладение временем не что иное как направленная регуляция процессов жизни, исключающая индивидуальный ущерб; победа над пространством, еще одна важнейшая составляющая бессмертного статуса бытия, означает «всемирность» в смысле возможности «безграничного перемещения».

В многосторонней воскрешающей мысли Федорова Толстого привлекал ее нравственный, императивно-должный смысл. Особое сочувствие писателя вызывало утверждение долга перед прошедшими поколениями, на котором и строилась основная идея философа общего дела. Толстому была близка критика позитивистских теорий прогресса, которая велась Федоровым с позиции родственно-отеческой нравственности. Двойное сознание превосходства живущих над своими предшественниками и младших над старшими, превращающих их *в подножие* для своего возвышения, для Федорова самое безнравственное, что несет так называемый прогресс, или «суеверие прогресса», как выражался уже Толстой. Федоров вовсе не был ретроградом, подчеркивая ущербность такого понимания прогресса, когда забываются прошедшие поколения, та несомненная истина, что они передали нам все, начиная от жизни и кончая всей материальной и духовной культурой, когда теряется сознание их человеческой равноценности нам, при всем различии их облика и условий жизни. Ведь «любовь и уважение своих предшественников» — это и есть те чувства, «которые возвышают и самих потомков» (I, 52), — не устает напоминать Федоров.

Как бы вторя этим мыслям, Толстой писал в работе «В чем моя вера?» (1883): «...люди, живущие личной жизнью, забыли или хотят забыть все то, что сделано для них прежде их рождения и делается во все время их жизни, и что поэтому ожидается от них; они хотят забыть, что все блага жизни, которыми они пользуются, даны и даются и потому должны быть передаваемы и отдаваемы» (23, 390). У Толстого, разумеется, из этого не следовало вывода Федорова о необходимости буквального погашения долга: возвращения жизни тем, кому мы всем обязаны, выхода в такой тип «действительного совершенствования», онтологического прогресса, который преобразит «неродственную» основу жизни в ее глубинных корнях, даст настоящую, прочную, *вечную* перспективу развитию и человека и человечества, и космоса в целом.

На 1880-е годы приходится также ряд попыток Толстого ознакомить научную общественность с проектами Федорова, в том числе с его космическими идеями (выход человечества в космос, его заселение, сознательное управление космическими процессами)<sup>16</sup>.

И.М. Ивакин, учитель сыновей Толстого, в своих записях от 5 июля 1885 года приводит следующее мнение Льва Николаевича о центральном пункте учения Федорова: «...с философской точки зрения его построение правильно, он прав, ставя человечеству такую задачу, если только отодвигать ее исполнение в бесконечность времени»<sup>17</sup>.

В черновых вариантах к «Воскресению» (1889–1899) философские убеждения ссыльного революционера Вильгельмсона (в окончательном

тексте — Симонсона) включают в себя элементы учения всеобщего дела — необходимость воскрешения всех умерших силами знания и труда самих людей: «Из остальных трех самый оригинальный был плешивый бородатый Вильгельмсон, тот черный мрачный человек с глубоко под лоб ушедшими глазами <...>. Вильгельмсон был сын небогатого помещика. Он по студенческой истории был выгнан с первого курса. Решил пойти в народные учителя. Его арестовали за вольные мысли, которые он передавал ученикам, и связи с народниками и сослал в дальний уездный город Архангельской губернии. Там он жил один, питаясь одним зерном, и составил себе философскую теорию о необходимости материально воскресить всех умерших. <...>

Нехлюдов не то что не полюбил его, но никак не мог сойтись с ним, в особенности, что со всеми добрый Вильгельмсон был особенно недоброжелателен и строг к Нехлюдову. В жизни Вильгельмсон был аскетом. Питался одним хлебом и был девственником» (33, 291). В приведенной характеристике Вильгельмсона очевидно соединение некоторых черт физического облика (плешь, борода, глубоко запавшие глаза), образа жизни (аскетизм) самого Федорова с моментами биографии Петерсона (студент, народный учитель). Но эта теория воскрешения была своеобразной цитатой чужой, фантастической идеи, которая в окончательном варианте, как известно, заменилась другим диковинным воззрением (мир — единое органическое тело).

Федоровскому воскрешению как высшей ступени нравственности, его призыву к реальному преображению мира и человека Толстой противопоставил призыв к духовному, моральному воскресению: «не плотское и личное восстановление мертвых, а пробуждение жизни в Боге» (23, 392). Тема нравственного переворота, воскресения к новой праведной жизни становится центральной в творчестве Толстого второй половины 1880 — 1890-х годов, времени наиболее живого внутреннего диалога-полюмики с Федоровым.

В.Ф. Асмус, анализируя философские взгляды Толстого, писал: «В центре вопросов толстовского мировоззрения, а потому и в центре понятия веры стало противоречие между конечным, преходящим, мимолетным существованием личности и бесконечным существованием мира. <...> Толстой осознавал это противоречие как *жизненное противоречие*, захватывающее наиболее глубокое ядро его личного существования и сознания. <...> Стремление укрепить корень жизни, расшатанный страхом перед смертью, Толстой черпает не в силах самой жизни, а в религиозной традиции»<sup>18</sup>, точнее — в редуцированном до этики учении, которое писатель и моралист считал христианским.

В 1880–1890-е годы не только было создано целостное религиозно-нравственное учение Толстого, но и выпукло обозначилось новое качество его художественной прозы: резкая разоблачительная аналитика *неистинных* форм жизни, установка на суд и самосуд, морализирующий психологизм, рационалистичность сюжета, откровенная авторская оце-

нивающая и обучающая интонация, *отпущение* языка и стиля, стремление сказать о сложном языке разговорным и народным. От «Записок сумасшедшего», «Смерти Ивана Ильича» (1884–1886), «Крейцеровой сонаты» (1887–1889) до «Хозяина и работника» (1894–1895), «Отца Сергия» (1890–1891, 1895, 1898), «Воскресения»... толстовские персонажи — в несколько разной социальной среде и обстоятельствах жизни — проходят как бы одну схему развития: сначала заведенное, как бы автоматическое существование (воспитание, учеба, молодая распущенная жизнь, служба, брак, дети, материально-тщеславные заботы и интересы, приятные развлечения...) и вдруг момент *пробуждения*, когда спадает пелена с глаз, разоблачаются иллюзии будто бы достойной, прочной жизни и герой, напротив, оказывается перед лицом ее бессмысленной лжи, а то и чего-то фатально-иррационального и губительного. Чаще всего шоком, ведущим к *пробуждению*, оказывается неожиданная беда, смертельная болезнь, неотвратимо нависающий конец. В чистейшем виде эта схема была явлена в «Смерти Ивана Ильича», этой «самой простой и обыкновенной и самой ужасной» истории умирания и прозрения чиновника, в новом беспощадном толстовском свете разоблачившей предыдущую *законную, правильную и приличную* его жизнь. Однако, в отличие от позднейшего экзистенциализма XX века, концептуализировавшего подобную схему, Толстой не останавливается на абсурдном трагизме бытия *пробудившегося* человека, он напряженно ищет примиряющий и спасающий выход. Может быть, наиболее отчетливо, можно сказать, педагогически внятно и терапевтически нацеленно представил он ход своей мысли в трактате «О жизни» (1886–1887), выводы которого зрели и раньше, преломляясь в его художественных произведениях.

В этом трактате дан своего рода развернутый ответ на главные предметы бесед и споров Толстого с Федоровым во время их продолжительных бесед, часто во время прогулок по Москве, между *домами* обоих мыслителей, в 1880-е годы<sup>19</sup>. Толстой исследует единственно для него важное: что такое жизнь и смерть, как то и другое оправдать и придать им высший смысл? Развернув разные философские и религиозные представления о жизни, писатель приходит к такому итогу: жизнь — это естественное и неистребимое стремление каждого ко благу себе, но оно неизбежно и болезненно сталкивается с бедствиями существования и смертью. Выйти из этого мучительного, ставящего на грань отказа от жизни вообще противоречия, на его взгляд, можно единственным способом: пробуждением разумного сознания, отказом считать жизнью «одно свое плотское личное существование» и выходом в «истинную жизнь», движимую «законом разума», когда каждый должен отбросить «благо личности», собственной личности, перенести центр тяжести ее в «поддержание жизни других существ», любовь к ним и служение им. Именно такая «замена стремления к своему благу (все равно, по Толстому, недостижимому в условиях смертно-земного, превратного бытия. — С. С.) стремлением к благу других существ» (26, 374), т. е. стремлением к единству и согласию со всеми, и

должно, уверен Толстой, гармонизировать психику человека, вынуть из нее жало страха смерти, придать смысл существованию, дать всепроникающее ощущение единства мировой жизни, неотъемлемой частичкой которой является всякий, веру в вечность этой жизни («жизнь всех людей все та же одна жизнь и все так же, как и всякая жизнь, не имеет ни начала, ни конца» — 26, 420).

С одной стороны, Толстой вроде бы принимает основной федоровский этический принцип «жить со всеми и для всех», его *братотворение*, глубокий факт солидарности рода людского, связи всего со всем, дающий себя чувствовать вольно или неволью, осознанно и неосознанно: «Мучительность страдания — это только та боль, которую испытывают люди при попытках разрывания той цепи любви к предкам, к потомкам, к современникам, которая соединяет жизнь человеческую с жизнью мира» (26, 430–431).

Но с другой — Толстой резко противостоит Федорову, для которого, в согласии с христианским взглядом, главное зло, пришедшее в мир с грехопадения, — смерть и борьба с ней может и должна стать наиболее естественным и нравственным принципом объединения и «всеобщим делом» сынов и дочерей человеческих, поголовно смертных («Последний же враг истребится — смерть» — 1 Кор. 15:26). Автор трактата «О жизни» говорит о «суеверии смерти», пытается одним рассудительным маневром просто снять проблему, утверждая, что смерти нет вообще, умозрительно постулируя непрекращающееся бытие человека как до его рождения, так и после кончины, более того, пытаюсь внушить оптимистическую веру в то, что каким-то непонятным образом идет непрерывное *возрастание* качества этого бытия. Толстой впадает в логику и тон прекраснородного Панглосса с его незабвенным «все к лучшему в этом лучшем из миров»: любая, даже самая случайная, ранняя и страшная гибель, если поверить Толстому, необходима для блага *кажущейся* жертвы, на земле этот человек будто бы исчерпал уже — пусть и не понимая этого — свое «дело жизни», свой путь возрастания и пора ему отправляться в некую новую, беспмятную и непредставимую форму существования в гигантском целом жизни.

Для некоторых героев Толстого пробуждение и прозрение наступает буквально перед смертью, благодатно действуя на них: уходит ужас скорого исчезновения, неприятие смерти и отчаянный бунт, озлобление на обстоятельства, завистливая ненависть к другим, счастливым, здоровым, удачливым в момент, когда их, безнадежных страдальцев, так несправедливо и глупо ударяет смертная судьбина, — и вместе с выходом из себя, внезапным чувством жалости, любви к ближнему, желанием послужить ему и даже отдать свою жизнь (купец Василий Андреевич Брехунов жертвенно спасает мужика Никиту от замерзания своим телом — «Хозяин и работник») в их душе взамен поселяется покой, мир и смысл. Вот и Иван Ильич терзается финальной мукой трехдневной нестерпимой агонии, непрерывного крика боли и протеста «Не хочу!», перешедшего в жутко-

утробное «У! Уу! У!»), чувствуя, что «всовывается» он в «черную дыру», и особенно страдая от того, что «не может пролезть в нее»: «Пролезть же ему мешает признание того, что жизнь его была хорошая. Это-то оправдание своей жизни цепляло и не пускало его вперед и больше всего мучало его» (26, 112). И вдруг за час до смерти происходят два никому не видимые, но самые важные для умирающего внутренние события, связанные между собой так же тесно и неразделимо, как солнце и сияние его лучей: Иван Ильич прошел в эту черную дыру, и в конце ее появился свет, и тут же осознал он, что «жизнь его была не то, что надо, но что это можно еще поправить» (там же). И он, действительно, успевает в последний момент это сделать: впервые забывает о себе, обращается сердцем к окружающим, жалеет маленького сына и даже свою до того столь ненавистную, раздражавшую его жену, пытаюсь уже холодеющими, непослушными устами сказать ей «прости»... И тут же отпускает героя вся адская мука его состояния: «Страха никакого не было, потому что и смерти не было. Вместо смерти был свет» (26, 113). И если для окружающих он умирает, «конечно!» — слышит он последнее над собой, то для Ивана Ильича финальное прозрение совсем другое: «Кончена смерть <...> Ее нет больше» (там же), в смысле, что кончилось то, что на деле было смертью, его прежняя *неистинная*, лживая, призрачно-бессмысленная жизнь.

Философская заданность конца повести очевидна: *есть* правильное, разумное сознание жизни, *есть* отречение от себя (фактически — благородное *погашение* своей личности) в служении другим (тут, правда, дан лишь первый проблеск такого сознания и, увы, уже невозможность его реально осуществить в жизни) и тогда *нет* ни страха смерти, ни ее *болезненности*, ни самой смерти. Иначе говоря, Толстой находит выход для развитого сознания, источника неприятия смерти и страдания от нее, надеясь привести его — на путях забвения себя в другом — к тому почти *нулевому* градусу, который, по его мнению, естественно дан простым людям из народа, живущим жизнью *роевой*, в согласии с природой. Вывод, вопиюще неприемлемый для Федорова, да, пожалуй, для любого, не гипнотизированного толстовскими рассуждениями человека: онтологическая, физиологическая, душевно-экзистенциальная реальность смерти никак не может быть снята так декретивно-легко (впрочем, неподъемно-трудно: как возлюбить другого не только, как самого себя, а даже и больше себя, как того требует Толстой?!). Как будто если бы тот же Иван Ильич жил иначе, не столь комильфотно и лживо, то его каким-то образом пощадили бы естественные бедствия, болезни, смерть, став вдруг чудесно безболезненными и как бы несуществующими. Как будто и в народном бытии, столь идеализированно-желанном для Толстого и его пробудившихся героев, нет своего *комильфо*, своих уставов, рутины, темноты, из которых попробуй-ка выйди отдельный человек — по своей воле и самому доброму разумению поживи!

И герой неоконченных «Записок сумасшедшего», убегая от «арзамасского ужаса» смерти по идеальному толстовскому рецепту, встал на по-

роге разрыва с *нормальной* жизнью, ухода в народ, в служение людям. В финале повести героя в церкви пронзает открытие: *всего этого* — богослужения, оторванного от жизни, топящихся нищих — «не должно быть», и сразу же это понимание сопровождается таким метафизическим, *заговаривающим* софизмом: «Мало того, что этого не должно быть, что этого нет, а нет этого, то нет и смерти и страха, и нет во мне больше прежнего раздиранья, и я не боюсь уже ничего» (26, 474). И тут же раздаст он все деньги нищим и идет «домой пешком, разговаривая с народом» (там же). То, что пока только намечено в дальнейшей судьбе героя «Записок сумасшедшего», осуществляется уже в полной мере князь Степан Касатский в «Отце Сергии», прошедший и в своем отшельническом, иноческом служении свои искушения плоти, сомнения, гордости и закончивший полным смирением и спасительным самоотречением: «В Сибири он поселился на заимке у богатого мужика и теперь живет там. Он работает у хозяина в огороде, и учит детей, и ходит за больными» (31, 46).

Итак, смерть у Толстого заклиняется, страх ее изгоняется праведной, целиком отреченной от себя и обращенной на ближнего, в жертвенной любви прожитой жизнью доброго работника на ниве Хозяина.

Но такой пронизательный наблюдатель, как Горький, не верит в жизненную эффективность подобного выхода для самого Льва Николаевича, он чувствует в нем тщательно скрытое «нечто», «что-то вроде “отрицания всех утверждений” — глубочайший и злейший нигилизм, который вырос на почве бесконечного, ничем не устранимого отчаяния и одиночества, вероятно, никем до этого человека не испытанного с такой страшной ясностью»<sup>20</sup>, отчаяния в возможности спасения от смерти, которое и рождает такое одиночество. Скрытым выражением подобного нигилизма становились толстовские бравады, типа «люблю эту курноску» или «смерть — вещь недурная»<sup>21</sup>, не раз недоуменно-горестно поминавшиеся Федоровым.

Кстати, этот нигилизм у, казалось бы, проповедника любви и добра, время от времени прорывался и прямо. Вспомним знаменитую, скандальную «Крейцерову сонату» с ее ядовитейшим разоблачением половой любви и проповедью полного от нее воздержания, установления и в браке лишь брато-сестринских отношений. На главное капитальное возражение, возникающее немедленно, — ведь это приведет к прекращению деторождения и, значит, в более-менее дальней перспективе, существования рода людского вообще, — и герой повести, убивший из ревности свою жену, и автор в разъясняющем «Послесловии к “Крейцеровой сонате”» отвечают в один голос: «Зачем ему продолжаться, роду-то человеческому? <...> А жить зачем? Если нет цели никакой, если жизнь для жизни нам дана, незачем жить. И если так, то Шопенгауэры и Гартманы да и все буддисты совершенно правы. Ну, а если есть цель жизни, то ясно, что жизнь должна прекратиться, когда достигнется цель» — Позднышев (27, 29–30); «Не говоря уже о том, что уничтожение рода человеческого не есть понятие новое для людей нашего мира, а есть для религиозных людей догмат веры,



для научных же людей неизбежный вывод наблюдений об охлаждении солнца» — Толстой (27, 83–84).

Так за идеалом соединения воедино людей, служения их друг другу и Богу, достигаемым, по убеждению Толстого, чистотой и тотальным целомудрием, вставал не скрываемый и вполне принимаемый призрак полного уничтожения человечества. Как писал Федор Степун в статье «Религиозная трагедия Льва Толстого»: «Гений художественного воплощения, Толстой-теоретик был злым гением развоплощения»<sup>22</sup>. За полвека до известной философа и литератора XX века то же увидел и Федоров: и мощный толстовский талант воплощения, *воскрешения* огромных пластов жизни и галереи живых человеческих типов, и его «злую нетовщину» («Нерелигиозно у Толстого в его позднейших сочинениях требование уничтожения» — II, 362).

Та же «Крейцерова соната» разительно демонстрирует суть внутренней полемики Толстого с Федоровым. Казалось бы, автор повести чуть ли не повторяет некоторые мысли, которые он слышал от Николая Федоровича, прежде всего о роли женщины в современном неоязыческом, потребительском обществе, ко времени создания «Крейцеровой сонаты» уже прозвучавшие в главном сочинении Федорова «Вопрос о братстве, или родстве...», а вскоре оформившиеся и в статье «Выставка 1889 года...» (поводом к ее написанию стало событие Всемирной парижской выставки, открытой в ознаменование столетней годовщины начала революции 1789 года, столетней годовщины господства нового буржуазного сословия и порожденного им строя). Философ проводил особый взгляд на капиталистическое индустриальное производство и буржуазный общественный уклад как на такой, который действует по образцу животного царства, по типу животного организма. Не случайно столь широкое распространение в прошлом веке получает социал-дарвинизм, перенесший дарвиновскую теорию борьбы за существование, полового подбора, выживания и торжества сильного над слабым... для объяснения функционирования общества. Капитализм, по Федорову, поощряет и разжигает животность в человеке, мешая тем самым развитию духовного в нем начала. Здесь в скрытой форме царит половой и естественный подбор. Мануфактурная промышленность, производство «мануфактурных игрушек» служит прежде всего половому подбору, украшению «самцов» и прежде всего «самок», «вечных *женихов* и *невест*», обслуживает общество жизненных удобств и развлечений. Особенно наглядно истина подобного взгляда видна в современном обществе потребления с его сексуализацией массовой культуры, литературы, кино, телевидения, откровенно работающих на половой подбор. Обратной стороной индустриализма, подчеркивал Федоров, является милитаризм, накопление орудий захвата и разрушения, война, борьба за рынки сбыта «мануфактурных игрушек», за наибольшее владение ими, т. е. в целом особая форма естественного подбора. «Наша местная всероссийская мануфактурно-художественная выставка 1882 года была близка к истине, она почти открыла, кому служило и служит то

общество, выражением которого была всемирная выставка 1889 года, она открыла это, поставив при самом входе на выставку изображение женщины (или — лучше — дамы, барыни, гетеры, будет ли это наследница Евы, Елены, Пандоры, Европы, Аспазии...) в наряде, поднесенном ей промышленностью всей России, из материй, признанных, вероятно, наилучшими из всех, представленных на выставку, — изображение женщины, созерцающей себя в зеркале и, кажется, сознающей свое центральное положение в мире (конечно, европейском только), сознающей себя конечной причиной цивилизации и культуры» (I, 442).

Одним из центральных пунктов настойчивой проповеди героя толстовской повести является как раз идея «властвования женщин», униженных социально, но нашедших неотразимые *чувственные* методы порабощения господствующей мужской половины человечества, а заодно заставивших крутиться вокруг своих нужд львиную долю потребительской индустрии: «Вся роскошь жизни требуется и поддерживается женщинами. Считите все фабрики. Огромная доля их работает бесполезные украшения, экипажи, мебели, игрушки на женщин. Миллионы людей, поколения рабов гибнут в этом каторжном труде на фабриках только для прихоти женщин. Женщины, как царицы, в плену рабства и тяжелого труда держат 0,9 рода человеческого» (27, 26).

Для Федорова тоже в половом соединении и размножении — один из корней глубочайшей дисгармонии природного порядка бытия, дисгармонии, ощущаемой лишь человеком. Хотя рождение и связано с пиком жизненных сил особи, с моментом полового сладострастия, но неизбежной оборотной стороной рождения является истощение сил родителей, невольное вытеснение их из жизни. Радости чувственной любви, самодостаточно зацикленные, — лишь приманка (у Толстого — «капкан»), отвлекающая от истинной цели человеческого существования, связанного с обретением новой, высшей, бессмертной природы. А вот этого как раз и нет у Толстого — нынешней онтологически несовершенной, смертной природы человека он не трогает, надеясь только утишить и морализировать ее нравственными предписаниями, но тогда отказ от половой любви и деторождения начинает подрывать самые основы жизни, готовить самоубийство человечеству.

Стремление одухотворить, использовать для созидательных целей специфическую энергию огромной мощи, которая в настоящее время расходуется прежде всего на воспроизведение человека как природного существа и на культурную сублимацию, не раз возникало в мечте и мысли людей (это в известной степени и Платон с его учением об Эросе, и христианские гностики, и китайские даосы, и восточные тантристы...<sup>23</sup>). Ориентируясь на победу над природным способом существования (в котором половое рождение и смерть связаны нераздельно; как говорил позднее В.С. Соловьев, «пока человек размножается, как животное, он и умирает, как животное»<sup>24</sup>), Федоров призывает к радикальной трансформации эротической энергии в преобразующую и воскресительную, в светлую энергию творчества бессмертной, духоносной жизни<sup>25</sup>.



Федоров подчеркивал, что он не просто отрицает плотскую любовь — это привело бы лишь к аннигиляции силы эротической энергии. Полемицируя с Толстым, автор «Философии общего дела» различает *отрицательное* и *положительное целомудрие*. Отрицательное целомудрие, сохранение аскетической девственности, предлагаемое автором «Крейцеровой сонаты», внутренне противоречиво; оно далеко не достаточно, это лишь «борьба оборонительная», которая не может дать настоящих положительных результатов, а при своей абсолютизации, как уже отмечалось, приведет лишь к самоуничтожению рода людского. Необходимо положительное целомудрие, «наступательное действие против того духа чувственности, т. е. похищения и слепой производительности, который был обожаем в древности, который и ныне боготворится под видом ли “материи”, “бессознательного”, “воли”, или, точнее, похоти» (I, 280). Посту — отрицательному аскетизму — Федоров противопоставил новый тип питания, «*сознательно-творческий процесс* обращения человеком элементарных, космических веществ в минеральные, растительные и, наконец, живые ткани» (I, 281) (предвосхищение идеи Вернадского о будущей *автотрофности* человека); отрицательному целомудрию — «*всеобщее воскрешение*, т. е. воспроизведение из того излишка, который тратится на родотворение, и из праха, произведенного разрушительной борьбой, прежде живших поколений» (I, 281). Если отрицательное целомудрие основывается на волевом акте отречения, предполагает постоянное (и вряд ли массово осуществимое) нравственное усилие, то положительное целомудрие требует действительно *полной мудрости*, в смысле полного обладания своими внутренними силами и энергиями мира, идущими на его регуляцию, воссоздание и преобразование утраченной жизни.

На законный, немедленно возникающий вопрос, что обретет воскрешенное, бессмертное человечество вместо былого полового рождения, будут ли приходить в мир новые личности, Федоров отвечает, указывая на Божественный Троичный образец: «Оно (новое существо. — С. С.) должно бы появиться и иным путем, не путем слепого зачатия и рождения, а тем, который указан в учении о Св. Троице, в рождении Сына и исхождении Св. Духа, потому что для совершенства жизни множество столь же необходимо, как и единство» (II, 170). Здесь по крайней мере совершенно определенно высказана мысль о необходимости умножения личностных форм в бытии, творения уникальной и равной по достоинству индивидуальной жизни, но каким-то духовным, *божественным* способом.

Разные акценты, у Толстого — *этический*, у Федорова — *онтологический* в понимании задачи человека в мире, весьма характерны. Они отражают то существенное различие в содержании, точнее, в первичном пафосе их учений, которое заключается в подходе к природе и ее основным законам. Если автор «Философии общего дела» ставит задачу преодолеть сам природный способ существования, то Толстой этот способ приемлет: «...жизнь есть жизнь, как она есть. Человек живет, совокупляется, рожда-

ет детей, воспитывает их, стареется и умирает. Дети его вырастают и продолжают его жизнь, которая, не прерываясь, ведется от поколения к поколениям, точно так же, как ведется все в мире существующее; камни, земля, металлы, растения, звери, светила и все в мире» (23, 398–399).

Федоров выступает со своими проектами от имени *неученых*, предполагаемой массы простого крестьянского народа, еще не отрешившейся от родового чувства, культа умерших отцов. Но тут может возникнуть принципиальное возражение: насколько крестьянин, т. е. человек, по Федорову, сведенный до самого безусловного дела — просто дела жизни, действительно особенно остро переживает смерть и несет в своем чувстве потребность воскрешения?

Патриархальный, неученый крестьянин, возможно, ближе всего воплощает в себе натуралистически-родового человека, глубоко вросшего в родную почву, втянутого всеми своими действиями в естественные природные циклы. В деревне, на лоне природы, смерть кажется совершенно естественной: зерно не вырастет в растение и не даст плода, если не умрет. Этой истиной проникнута каждая клеточка земледельца, ведь помимо всего прочего эта истина его кормит. Ощущение глубокого родства и, можно сказать, сообщничества с природой исключает трагическое отношение к смерти. Человек в этом случае чувствует себя частью вечного круговорота природы, и, напротив, претензия на вечную индивидуальную жизнь предстает как нелепое требование. Как здесь может возникнуть даже мысль, столь кощунственная, пойти против самой сути природы: бесконечного превращения, гибели и возрождения?

Толстой, в отличие от Федорова, в своем отношении к природе и смерти действительно явился выразителем такого язычески-крестьянского взгляда. Недаром и федоровскую регуляцию природы он воспринимает, как в выше цитированном письме к Ивакину, утилитарно-узко, а глубинную ее идею преодоления самого природного порядка существования не понимает и не приемлет.

Тогда как отрыв от природы, городская жизнь, развитие в ней *сознания* отдельной личности порождает чувство острого неприятия индивидуального уничтожения. А развитие ремесел и наук ведет к утверждению человека в *надежде* и *вере* пересоздать несовершенное. В федоровском учении торжествует пафос действия, преобразования мира. Отказаться от пассивного созерцания мира, чистого мышления и перейти к выработке плана преобразовательной деятельности человека — в этом смысл, по Федорову, нового радикального поворота в философии. «Мир дан не на поглядение, не мирозозерцание — цель человека» (I, 295). Для Федорова проект *общего дела* регуляции и воскрешения придает высший смысл человеческой жизни и истории. Только той сосредоточенно-целевой направленностью, которую он вносит в деятельность людей, можно, по мысли Федорова, умножить до бесконечности колоссальную совокупную энергию человечества, осуществляющего Божью волю на земле и в космосе.

## Религиозно-нравственное учение Толстого в оценке Федорова

Высказывая в ряде статей, вошедших во второй том «Философии общего дела», свое отношение к учению Толстого, Федоров считает основной его слабостью отсутствие четкой целевой направленности, созидательного идеала. Толстовское учение — считает он — по сути своей отрицательно: оно учит лишь тому, чего *не надо делать* («не противься злу», «не убий», «не суди» и т. д. — вот те заповеди, которые Толстой делает основой своей нравственной проповеди).

«Что делать? Что именно делать?» — спрашивает Толстой и отвечает: «Первое и несомненное дело <...> кормиться, одеваться, отопляться, обстраиваться и в этом же самом служить другим, потому что, с тех пор как существует мир, в этом же самом состояла и состоит первая и несомненная обязанность всякого человека» (25, 380). Выход в том, чтобы честно нести физическое бремя поддержания жизни, не освобождая себя за счет других от борьбы за существование. «Заряжаться едой», спать для отдыха и работать, работать, чтобы произвести ту еду, которой надо зарядиться для новой работы и дальнейшего воспроизведения жизни — буквально так описывал «дело жизни» Толстой в своем трактате «Так что же нам делать?». Для Федорова тут страшный тупик: бессмысленность такого животно-природного существования, пусть равноправного, но муравьиного, сизифова труда для него очевидна.

При этом для Федорова утопичность толстовского призыва перейти всем в села, обратиться к простому земледельческому труду заключается прежде всего в отрицании науки и умственного труда. «И если бы все неземледельцы, бросив науку, науку о земле, воде и обо всем, от чего зависит урожай, <...> сделали пахарями и занялись бы *не общим* <...>, а лишь *одинаковым* делом, то от этого неурожаи, градобития, падежи и болезни, а также ссоры и вражда к близким и дальним не только не прекратятся, но даже и не уменьшатся; а вместе с тем пришлось бы отказаться и от всякой надежды на избавление от этих бичей даже когда-нибудь в будущем. <...> Обличение порока ученых составляет великую заслугу гр. Толстого; но эти обличения не должны переходить в отрицание самой науки» (II, 345). Нужна «не работа только, но и знание», знание всеобщее, уничтожающее антагонизм между учеными и неучеными, городом и деревней. Всеобщий труд не может ограничиваться лишь паханием и севом; его задача — «управление самими условиями растительной и животной жизни, т. е. теми условиями, под влиянием коих развивается жизнь, происходит рост, созревание, урожай» (II, 347), т. е. регуляция природы.

Первая попытка последовательного изложения Федоровым своих взглядов, предназначенная для Достоевского, носила большое название: «Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т. е. немирного, состояния мира и о средствах к восстановлению родства. Записка от неученых к ученым, духовным и светским, к верующим и

неверующим». Федоров вспоминает, как Толстой в одной из бесед с ним признавался, что это название «выворочено у него из души». Ведь это был тот основной вопрос, который мучил Толстого и который он по-своему пытался разрешить. Но для Федорова Толстой-моралист с его рецептами праведной жизни принадлежит к той плеяде прекраснотушних утопистов, которые слишком легко — через осуществление любви, всеобщего братства — обещают скорейшее пришествие золотого века на земле. «Только бы поняли люди...» — любил повторять Лев Николаевич; в его учении упрощенно-наивно возродился платоновский рационализм в понимании природы зла и блага: порок — это извращенная реакция, ложное, злое поведение, рождающееся из невежества, незнания истины; познание ее (в данном случае толстовского учения) неудержимо приведет к добру, к добродетели, к настоящей жизни. Для Федорова корни зла значительно глубже: они в стихийно-разрушительных природных силах, действующих вне и внутри человека, в смерти и тлении, пришедших в мир с грехопадением, в самом неродственном онтологическом статусе нынешнего бытия. Толстовская идея «царства Божия внутри нас» несуществима, по мнению Федорова, именно потому, что существует внешняя сила, вынуждающая делать зло, разъединяющая людей: слепой природный закон, стоящий на взаимном вытеснении, борьбе и смерти. «Не убий», «не участвуй в войне», «не сражайся в армии» не решает вопроса о «внутренней, ожесточенной ненависти», раздирающей человечество: «Наша жизнь <...> есть взаимное истребление в постоянной, внутренней, медленно убивающей борьбе людей друг с другом: так что в роде человеческом, и особенно у народов цивилизованных, нет умерших, а есть только убитые, хотя и без войны открытой, явной» (II, 359).

Чаяниями и призывами гнилой корень вражды не расцветет в пышное древо любви и единения. Прежде чем вырвать совсем этот корень, надо начать с тщательного изучения глубоких причин небратства, тех монбланов злобы и вражды, что накопились между народами, группами и отдельными людьми — вплоть до самых близких родственников. (В «Философии общего дела» много места уделено конкретным проектам такого всеобщего исследования причин неродственности.) Братство у Федорова не великодушный моральный императив, оно обретается *знанием* себя и других, знанием физической и психической природы человека, знанием всего мира и *делом*, выполнением задач регуляции и воскрешения. Глубина мысли Федорова в том, что он не ограничивает законы нравственности миром человеческих взаимоотношений, а указывает на прямую зависимость нравственного начала в человеке, его торжества от материально-природного порядка, сознательного овладения им, от совершенствования самой физической природы человека. Только в процессе дела, жизненно, кровно касающегося каждого (а что может более тесно объединить всех людей, поголовно смертных, как не радикальная, дающая надежду всем, и живым, и умершим, борьба с «последним врагом?»), наконец, только в ходе исполнения своего высшего долга — возвращения к жизни всех вы-

тесненных и умерщвленных, человечество в полном составе всех своих поколений становится поистине братским.

Федоров особенно настаивает именно на этом онтологически-нравственном аргументе в своей полемике с Толстым. Философу общего дела особенно чужд *буддийский* налет толстовских заповедей «неделания», «недумания», «непротивления». «Но допустим самое невероятное: что отворить все тюрьмы, снять все будки, разоружить все войска не будет стоить ни одной жизни человеческому роду; допустим, что непротивление человека даже животных и самих волков превратит в вегетарианцев; бактерий и бацилл сделает безвредными и, наконец, что сама слепая сила природы, умиленная нашим бездействием, не будет производить более ни наводнений, ни засух, — тем не менее это не решает еще вопроса, потому что не снимает вины за зло, уже совершившееся, как по бездействию, так и по прямому нашему действию. И что же можно сделать непротивлением против уже совершившегося, вина за которое лежит на разумном существе, признающем в истреблении зло и ничего не делавшем для внесения мира в мир? Это существо и должно именно своему бездействию, своему неделанию приписать все уже совершившееся зло» (II, 359).

Толстой и Федоров, оба претендуя на выражение глубочайших чаяний и идеалов простого народа, *неученых*, и с их точки зрения осуществляя критику *неродственного* строя современной жизни, пришли к различным и часто противоположным ответам на вечный вопрос о смысле и цели жизни. Но несмотря на все различие *по содержанию* учений Толстого и Федорова, оба они принадлежат к одному типу мыслителей, которые стремятся указать человечеству «путь жизни», «путь спасения». Уже молодой Толстой так понимал свою основную задачу. В дневнике от 4 марта 1855 года он писал: «Вчера разговор о божестве и вере навел меня на великую, громадную мысль, осуществлению которой я чувствую себя способным посвятить жизнь. Мысль эта — основание новой религии, соответствующей развитию человечества, религии Христа, но *очищенной от веры и таинственности, религии практической*, не обещающей будущее блаженство, но дающей блаженство на земле. Привести эту мысль в исполнение я понимаю, что могут только поколения, сознательно работающие к этой цели» (47, 37). Именно свое учение Толстой облекает истинным религиозным достоинством. То же, казалось бы, происходит в «Философии общего дела»: «Живая религия есть лишь религиозизация, т. е. возведение в религию, вопроса о смерти и жизни, или вопроса о всеобщем возвращении жизни, о всеобщем воскрешении» (I, 390). Известно, что метафизика, догматика, обрядовая сторона христианской религии решительно отбрасывались Толстым как нелепость и ложь. Вместе с тем он рассматривал свое учение как восстановление истины христианства, ее «самого простого, ясного, практического смысла для жизни каждого отдельного человека» (23, 423), укорененного в нравственной проповеди Христа.

В отличие от Толстого Федоров увидел в христианской вере прежде всего обетование преобразования природного, послегрехопадного порядка существования в иной, бессмертный, божественный строй бытия, Царствие Небесное, что и было главным содержанием Евангелия, т. е. *Благой Вести*, с которой пришел на Землю Христос («Евангелие Царствия»). Увидел не только обетование, но и призыв к активному участию человечества в деле исцеления мира от болезнетворных, смертоносных его начал и будущего обожения, основываясь при этом на ряде основополагающих евангельских заповедей: «Истинно, истинно говорю вам: верующий в Меня, дела, которые творю Я, и он сотворит, и больше сих сотворит» (Ин. 14:12), а делами Христа были Его чудеса исцеления, воскрешения, утишения стихий...; «Царство Небесное силою берется, и употребляющие усилие восхищают его» (Мф. 11:12); «Итак, будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный» (Мф. 5:48)... Для Федорова эта последняя первоформула цели обожения, высказанная в Нагорной проповеди, являет ясную как день истину, отброшенную Толстым: заповеди ее неразделимо сочетают этическое и метафизическое содержание, т. е. не просто пытаются морализировать, гармонизировать наличную природу человека (как то настойчиво утверждал автор «В чем моя вера?»), но влекут ее в новое онтологическое качество, к настоящей субстанциальной метаморфозе, когда исполнение нравственных заветов Христа может стать воистину естественной нормой отношений.

Более всего — резко, непримиримо, со стороны Федорова гневно-возмущенно — разводило обоих мыслителей отношение к центральным христианским догматам о Божественном Троиединстве, Богочеловеческой природе Христа и Его воскресении. Догматы, по Федорову, нужно «воспринимать жизненно, обращая их в заповеди для руководства мыслей, чувств, воли и дела, словом — всей жизни нашей» (II, 194). Философ всеобщего дела видит в Троице совершенный, идеально-родственный коллектив, нераздельный и неслиянный в Своих Лицах, питаемый беспредельной взаимной любовью (нет в Ней слепого природного рождения, а есть духовное рождение и исхождение). По образцу Троического единства, а не по типу организма, как сейчас, призвано устроиться и человеческое всеединство, *нераздельное* в своем высшем помысле и усилиях по его осуществлению, *не слиянное* в безликую массу, а светящееся самобытными личностями каждого. Так же как и соединение во Христе Божественной и человеческой природы должно быть понято активно-практически, как долг и возможность согласного сотрудничества Божественной и человеческой энергии, воли, действия в Деле спасения. А Воскресение Богочеловека, капитальный факт победы над смертью, проецируется на весь род людской, которому дается обетование восстания из мертвых и жизни вечной. И храмовая литургия, утверждающая нашу надежду на воскресение и обожение, предстает как мистериальное прообразование внехрамовой литургии (созидающей всю жизнь человека и человечества как религиозное, священное деяние), того «внехрамового пресуществования», в



котором «трапезою будет вся земля, как кладбище, а все сыны человеческие, как один сын, ставши орудием воли Бога отцов и матерей, обратят силы природы, рождающей и умерщвляющей, в воссозидающие и оживляющие» (II, 48).

Да, Толстой усвоил первое и основное положение федоровской логики: «Человек есть орудие высшей силы, Бога» (66, 391), но сколь различно трактуют оба суть и объем стоящего перед родом людским дела. В основе федоровских проектов лежит дерзновеннейшая мечта (совпадающая с христианскими обетованиями) об овладении тайнами жизни, о регуляции внешней и внутренней природы, о победе над смертью, об обожении человека, достижении им богоподобной власти в преображаемом мироздании. Сфера творческого Дела — безбрежна и бесконечна; идеал *богочеловекодействия* «в противоположность буддийской нирване, небытию требует от разумных существ полного раскрытия бытия, т. е. всего, что в нем есть, было и может быть» (I, 404). Толстой же создает только *этическую утопию* истинно христианской мировой общины, где через всеобщее исполнение заповедей Нагорной проповеди царят братство, любовь, справедливость, где работают над душой, совершенствуя, просветляя ее, не пытаясь при этом проникать в тайны мира, а тем более преобразовывать его законы.

## Назначение искусства

Если философско-этические установки Толстого и Федорова решительно разводили их между собой, то отношение к искусству было той областью, где их взгляды частично сближались. Общение Толстого с Федоровым в 1880-е годы способствовало становлению эстетических взглядов писателя, созреванию убеждения в высшей религиозной миссии искусства. В предисловии к сборнику «Цветник» (1886), озаглавленном в корректуре «О том, что правда в искусстве», Толстой выдвигает значение идеала, должную, деонтологическую роль искусства: «Все словесные сочинения и хороши и нужны не тогда, когда они описывают, что было, а когда показывают, что должно быть; не тогда, когда они рассказывают то, что делали люди, а когда оценивают хорошее и дурное, когда показывают людям один тесный путь воли Божией, ведущий в жизнь» (26, 308). В незаконченных статьях 1889–1891 годов «Наука и искусство», «О науке и искусстве» и вариантах к ним лейтмотивом проходит мысль Федорова о культуре как опредмеченной памяти, как наследии материальных и духовных достижений прошедших поколений: «Все, что составляет наше человеческое существо, все, начиная от искусства разводить огонь и признания преимущества семьи перед половой распущенностью, до электричества и сознания идеала христианской добродетели, — все наше человеческое богатство есть произведение накопленных духовных трудов наших предков» (30, 456). В своем дневнике от 12 апреля 1889 года Толстой записывает: «Пошел к Ник<олаю> Фед<оровичу>, с ним ходил и расска-

зывал ему “об иск<усстве>”. Он одобрил» (50, 65). Речь идет о статье Толстого, написанной в марте 1889 года, которая вместе с другими его эстетическими набросками 1880–1890-х годов стала подготовительным этапом к работе «Что такое искусство?».

В своей статье «Фауст» Гёте и народная поэма о Фаусте» Федоров высказывает мысли, буквально повторяющиеся позднее в знаменитом трактате Толстого. Тут и противопоставление «господского» искусства народному творчеству, и взгляд на секуляризацию искусства в эпоху Возрождения как на пагубный процесс отъединения от всенародного искусства, и утверждение искусства высоко этического, служащего высшей (религиозной), объединяющей все человечество цели. Правда, эта цель понимается Толстым и Федоровым по-разному.

В своей «разоблачительной» точке зрения на творчество Гёте Федоров необычен, как необычен Толстой, обрушившийся на великие мировые шедевры, в том числе и «Фауста». Но в таком подходе обнаруживаются своя логика и свой глубокий пафос. Автор «Фауста» у Федорова предстает выразителем идеи культуры как высшего проявления и оправдания народа, человеческой жизни. Бессмертен лишь тот, кто «создал себе имя на земле»:

Кто имени ничем не приобрел себе,  
Кто даже не стремится к благородному, —  
Принадлежит стихиям тот. Исчезните ж!  
(Пер. Н.А. Холодковского)

Создание художника, культура выступает великолепным суррогатом несуществующего природного бессмертия. Более того, она специфически человеческий суррогат. Правда, в мире утверждается реальное (но тоже относительное) бессмертие рода. В нем торжествует прежде всего телесно-органическая, природная сущность человека. В культуре же выражается та духовная, остро индивидуальная сторона человека, которая осознает факт смерти и вносит тем самым трагизм в его существование. Иначе происходит во всей прочей органической природе, где род торжествует, не имея своим осадком личностного страдания особи. Так вот эта сторона — сознания и духа, вступающая в трудные и прямые отношения со смертью, нашла для себя способ борьбы с ней, ее заклинания — культурой. На протяжении тысячелетий формы культурного творчества менялись, изодрялись, возвращались, углублялись, достигая блистательных вершин. Пусть человек смертен, но он может создать вечное — произведение искусства, прекрасное и совершенное, бросающее вызов всей аморфности, случайности, конечности тоскливого человеческого бытия. Человек уходит в неизвестное, в небытие — прекрасная скульптура, картина, книга славят вечно запечатленный миг, ставшую вечной последовательность миггов, заодно дающих культурное бессмертие творцу. Эту метафизику искусства особенно чувствовали на Западе, рассматривая культуру



как особый эксперимент, достижение и путь Запада. В XX веке ее выражали самые различные писатели и мыслители — от А. Мальро до Т. Манна. Здесь культура — высшая ценность; культура не борется с действительной смертью, являясь для человека высшим цветом и оправданием природного типа бытия. Она по внутреннему своему определению — аристократична, требует выпестовавших себя жрецов искусства, людей своеобразного психического склада, заложенного с детства счастливым сочетанием ряда сильных впечатлений, даже травм, неврозов...

Надо отметить, что во всем русском культурном строительстве XIX века — живописи, музыке, литературе — среди его самых значительных деятелей никогда не было самозабвенной истовости служения искусству как высшей ценности. Идея культуры как верховной миссии нации подверглась решительному оспариванию среди самых значительных ее деятелей, таких, как Гоголь и Толстой. Этот пафос сильно и прямо звучит и у русских шестидесятников, выявляя их национальную самобытность как духовного явления (при всех их прямодушных апелляциях к западной науке). Даже славянофилы и почвенники, особенно выразительно некоторые из них, вроде Данилевского и Страхова, защитники национальной идеи, призывая к строительству особой оригинальной, но *культуры*, типологически включаются в западный регион, мысля в русле его ценностей, не говоря уже о любомудрах-шеллингианцах 1820–1830-х годов или гегельянцах 1840-х. Шестидесятники выдвинули новые ключевые слова: *жизнь* и *дело*, выразив этим очень русское устремление, идею активного реального труда по преобразованию самой действительности. (Весь вопрос, правда, в объеме и *жизни*, и *дела*.)

Когда в Толстом так определенно и настойчиво возник отказ от культуры, то этот отказ был внутренне неудержимо мотивирован именно серьезным отношением к *жизни*, ее конкретным несчастьям и действительному злу. На контрастном фоне реально существующей вражды, бедности и несправедливости предметы храма искусства начинают глядеться для Толстого как красивая ветошь и фальшивые бирюльки, а его самодовольные жрецы — как вольные или невольные обманщики. Ведь есть жизнь человеческая, есть каждый отдельный, неповторимый человек, который не может быть искуплен идеальной выжимкой художественного типа; главное — как *по правде* устроить его существование, спасти от бессмысленности, наладить на началах разума и добра. «Все науки, искусство, все просвещение хорошо, только бы для приобретения плодов его не нужно было задавить, не дать жить, лишить блага, огорчить ни одного человека. А оно, все наше просвещение, построено на трупах задавленных людей» (52, 58), — пишет Толстой в своем дневнике.

Не раз творчество ощущалось самими художниками как царящее над ними божество, вызывающее преклонение и ужас одновременно. «Да, здесь трудно не поверить в некую метафизическую собственную волю творческого замысла, стремящегося к осуществлению, — замысла, для которого жизнь творца лишь орудие, лишь жертва добровольная и в то

же время вынужденная»<sup>26</sup>. Так писал Т. Манн в своих «Страданиях и величии Рихарда Вагнера». Это далеко не редкое высказывание. Не раз оно проникновенно звучало в устах самих творцов. Не раз творчество представляло как сила сверхличная, повелительно-демоническая, в которой, несмотря на ее принадлежность к миру духа, проглядывает нечто зловещее, хтоническое, ибо пожирает она плоть, нервы, здоровье, *жизнь* самих своих жрецов, чтобы претворить их в прекрасные, но *неживые* вещи. Для Федорова у культуры — широкий замах, она легко списывает не только преходящую жизнь отдельного человека, но и целые периоды многих жизней, складывая их к подножию своего нетленного треножника. Для него останавливаться на дуализме жизни тленной и бессмысленной самой по себе и вечного пребывания лишь осмысленных духовных созданий искусства — значит предавать жизнь, высшие цели преобразования материальной природы, увековечивания ее индивидуальных сознательных существ. Именно в этом смысле надо понимать его высказывание, что «целью жизни будет спасение от культуры». (Кстати, Вл. Соловьев выдвигал близкую мысль, когда утверждал, что «принцип высшего культурного призвания есть принцип жесткий и неистинный».)

*Эстетика жизни, творчество жизни* — идеи, близкие именно русской культуре, в ней они возникают, укореняются, находят отклик и развитие. Гоголь, Толстой, Чернышевский, Писарев, Федоров, Соловьев, символисты... — каждый по-своему ставили жизнь, ее реальное благоустройство и спасение выше прекрасного отражения ее в искусстве. Даже жесткий эстет Константин Леонтьев и тот выдвигает на первый план именно жизнь, кипящую противоборством полнокровных, часто полярных энергий, идей, типов и тем для него прекрасную: «Эстетика жизни гораздо важнее отраженной эстетики искусства <...> Будет жизнь пышна, будет она богата и разнообразна борьбою сил божественных (религиозных) с силами страстно-эстетическими (демоническими), придут и гениальные отражения в искусстве»<sup>27</sup>.

Но национально наиболее своеобразной оставалась линия, идущая от Гоголя, Федорова, Соловьева, к символистам, в которой ставилась задача перейти от преобразования жизни в искусстве, чем до сих пор занималось художественное творчество в самых своих высоких образцах, к преобразению самой жизни. Для Федорова существующее искусство, с присущим ему арсеналом выразительных средств и способов воздействия, может иметь значение лишь *лабораторного* предварения того истинного искусства будущего, которое начнет активно творить саму действительность. «Великие художественные произведения <...> изображая мир, усиливаются дать ему *свой* образ; отражая мир *в себе*, они *отрицают его*. Нет такого действительно художественного произведения, которое не производило бы некоторого действия, некоего изменения в жизни <...> *художественное произведение есть проект новой жизни*» (II, 399). Искусство получает высший смысл через создание великих идей, образцов, архетипов, художественных подобию того, что человек будет создавать реально: гармонию, красоту, жизнь в вечности.

«Пока я верил, — писал Толстой, — что жизнь имеет смысл, хоть я и не умею выразить его, — отражения жизни всякого рода в поэзии и искусствах доставляли мне радость, мне весело было смотреть на жизнь в это зеркальце искусства; но когда я стал отыскивать смысл жизни, когда я почувствовал необходимость самому жить, — зеркальце это стало мне или ненужно, излишне и смешно, или мучительно. <...> Но когда я знал, что жизнь бессмысленна и ужасна, — игра в зеркальце не могла уже забавлять меня» (23, 15). Спасти *жизнь*, придав ей высший смысл, — вот главная, срочная забота и Толстого, и Федорова. И в зависимости от того, в чем они находят назначение и высшее благо человека, ставятся задачи и искусству как одной из форм человеческой деятельности, «одному из условий человеческой жизни» (Толстой). «Искусство, — писал Толстой в заключении к своему трактату, — должно сделать то, чтобы чувства братства и любви к ближним, доступные теперь только лучшим людям общества, стали привычными чувствами, инстинктом всех людей. Вызывая в людях, при воображаемых условиях, чувства братства и любви, религиозное искусство приучит людей в действительности, при тех же условиях, испытывать те же чувства, проложит в душах людей те рельсы, по которым естественно пойдут поступки жизни людей, воспитанных искусством. Соединяя же всех самых различных людей в одном чувстве и уничтожая разделение, всенародное искусство воспитает людей к единению, покажет им не рассуждением, но самую жизнью радость всеобщего единения вне преград, поставленных жизнью» (30, 195). Излюбленная мысль Федорова о сотрудничестве, синтезе науки, искусства и религии как перспективе развития человеческого творчества также проведена у Толстого — в заключении его трактата. Причем, подобно Федорову, взаимодействие науки и искусства возглавляется и направляется здесь религиозным идеалом: «...искусство, настоящее искусство, с помощью науки, руководимое религией, должно сделать то, чтобы то мирное сожительство людей, которое соблюдается теперь внешними мерами <...> достигалось свободной и радостной деятельностью людей» (30, 194).

Итак, если для Толстого «наше благо, и материальное и духовное, и отдельное и общее, и временное и вечное, заключается в братской жизни всех людей, в любовном единении нашем между собой» (30, 154), то и искусство становится «одним из средств единения людей».

Федоров не мог отрицать такой благородной задачи искусства, но понимание способов достижения единения, целей его, как мы уже знаем, у обоих мыслителей было разным, определяясь религиозным и философским идеалом каждого. У Федорова мы не найдем моралистического упрощенчества Толстого, того «аскетического» отношения к культуре, которое, по определению Вяч. Иванова, «обнажая нравственную и религиозную основу культурного делания, содержит в себе отказ от всех культурных ценностей производного, условного или иррационального порядка». Автор «Философии общего дела» принадлежит к тому высшему, по мнению того же Вяч. Иванова, *типу отношения к культуре*, кото-

рый выходит к ее преобразению, когда «принцип делания совпадает с принципом теургическим»<sup>28</sup>. И не просто принадлежит, но является в России его *философским* родоначальником.

К уяснению грядущих задач искусства, в том грандиозно-расширительном смысле, в каком оно предстало у Федорова, он идет от самых истоков художественной деятельности человека. Уже первый акт самодетельности человека — отрыв от земли, горизонтали пассивного приятя животной участи, в вертикаль активного, волевого созидания себя — был, по представлению мыслителя, и первым актом искусства, строительством тела-храма, обращенного к небу. «В вертикальном положении, как и во всем самовостании, человек, или сын человеческий, является художником и художественным произведением — храмом... Это и есть эстетическое толкование бытия и создания, и притом не только эстетическое, но и священное. *Наша жизнь есть акт эстетического творчества*» (II, 162). Это важнейший отправной момент эстетики Федорова, который в конечном итоге сомкнется с последними целями творческой деятельности человека вообще. Первый акт искусства возникает как творчество самой жизни: порыв всего животного существа вверх, перебросившего его на новый рубеж, ступень человека. Всеобъемлющее искусство будущего также станет творчеством самой жизни.

Основной толчок к тому, что мы называем собственно искусством, был дан, по убеждению мыслителя, чувством первобытного человека, охваченного скорбью по умершим. Стремление вернуть их к жизни породило надгробные плачи, отпевания; стремление восстановить их подобие — памятники и живописные портретные изображения. Предметы искусства древнего Египта, связанные преимущественно с ритуалом погребения, становятся для Федорова ярким подтверждением его взгляда. Сам наивный реализм древнеегипетского искусства, не отличающий реальное, живое от неодушевленного, скульптурного или живописного изображения, особенно выразительно обнаружил глубинную потребность, которая породила искусство: потребность воссоздания бывшего, исчезнувшего, умершего, стремление к кристаллизации текучей жизни в нетленные, вечные образы.

Для философа это тот внутренний импульс искусства, которым оно, часто неосознанно, движется всегда. Особенно явно он проявляется в эпическом искусстве, которое возникает из желания передать потомству знания о предках, их деяниях. Оно образует одну всеобщую поэму памяти об отцах и скорби об их исчезновении. Для Федорова истинно религиозным произведением Толстого является его знаменитый роман-эпопея; оно кажется ему ближе всего к его идеалу искусства: «В «Воине и мире» Толстой, сколько имеет сил, воскрешает своих отцов, влагая весь свой великий талант в это дело, — конечно лишь словесное» (II, 362). Ведь искусство, подчеркивает Федоров, — во всех существующих его родах и видах — остается творением лишь «мертвых подобий» жившего и бывшего.

Из всех пока созданных человеком форм искусства русский мыслитель выделяет архитектуру, в ее вершинном достижении — храме. Храм стоит как подобие целой вселенной, причем вселенной идеальной, в которую внесены строй и смысл. В нем все оживлено: земля отдает своих мертвецов, а небо населяется воскрешенными отцами (росписи в храме). Храмовая архитектура в сочетании с храмовым действием представляют живой синтез искусств. Храм — всеобъемлющий образ-символ, в который стягиваются все мировидение философа. Особенно ярко смысл этого образа светит на фоне сравнения с немецкой эстетикой, представленной именами Шопенгауэра, Ницше и Вагнера с их выдвиганием музыки и музыкальной трагедии как синтеза искусств. Федоров отмечал, что «сочинение Ницше “Происхождение трагедии” есть разрешение проблемы происхождения не только искусства вообще, но и самого мира» (II, 163). В основе бытия у Ницше лежит иррациональное, оргиастическое, *дионисийское* начало, на которое накинута тонкая *аполлоновская* покров форм, образов и смысла. Происходит демонизация материи, в косное вещество переносится, в экстатически усиленной степени, начало эротически-животное. Хаотическая, темная стихия материи, которая, по Федорову, должна быть просветлена и управляема, становится у Ницше на правах дионисийского начала настоящим властелином бытия. Такой темно-эротический витализм и Шопенгауэра, и Ницше, превращающий мир в волю, т. е. в похоть, как расшифровывает Федоров<sup>29</sup>, — есть плод «метафизического *откровения*, или отвлеченного мышления, метафизики» (II, 163).

«Для людей же дела, — добавляет русский мыслитель, — нет нужды выходить из пределов физики, понятой в обширном астрономическом смысле» (II, 163), т. е. нет нужды творить превращенные онтологические мифы. Жизнь как *опьянение*, вакхическое упоение над страшной поглощающей бездной должна уступить место жизни как *отрезвлению*, что изгоняет дурные призраки раздражаемой и возбуждаемой похоти, тесно связанной с мрачным сладострастием насилия и смерти.

Музыкальная трагедия Вагнера (*идеологически* впитавшая в себя и Шопенгауэра, и Ницше) стремилась выразить дух музыки, передающей темный движущийся океан «мук и борений самого Первосущего» (Ницше), а в аполлоновском начале драмы кульминировала в то трагическое мирозерцание, что призывает в полном сознании, гордо-стоически идти навстречу неизбежной гибели. Синтезу искусств в музыкальной трагедии Федоров противопоставлял архитектуру, точнее, храмовый синтез искусств, светлую мистерию разума, человеческого дерзания, победы над природным законом падения, конца, смерти. «Должны ли, — спрашивает мыслитель, — все искусства соединиться в трагедии, как изображении гибели мира, или же все искусства должны соединиться в архитектуре, как проекте мира, все погибшее воскрешающего чрез все знания, объединенные в астрономии?» (II, 159).

Образ храма как высшего достижения человеческого искусства не случайно возникает у Федорова. Природная материя у него — косная и

слепая сила, вовсе не обладающая своей «роковой» волей. Этой силой необходимо научиться управлять, чтобы сознательное существо — человек — могло выйти из-под власти ее стихийного закона. Архитектурный ансамбль как раз организует в целесообразное, гармоничное, одухотворенное целое мертвые, тяжелые материальные массы. Архитектура — это прекрасное *остановленное падение* — явилась для Федорова ярким символическим проективным образом будущей преобразенной материи.

Недаром тот же образ храма, небесной архитектуры, коперниканского зодчества возникает на страницах «Философии общего дела», где их автор переходит к вдохновенному предвидению будущих судеб искусств, когда оно перестает быть лишь мнимым подобием мира жизни и становится силой самой жизни, силой, реально воскрешающей погибшее, активно преобразующей вселенную. «Коперниканская астрономия, вмещающая в себе все знания (науки), доказывается небесною, но не кажущееся, а действительную архитектуру, вмещающую в себе все искусства, воспроизводящие, воссоздающие не подобию, а самую действительность...» (II, 242). «Это уже не искусственный храм, не изображение только небесного свода; это и не хоровод, подобие движению солнца: это — само небо, само движение земли, управляемое мыслью и чувством стройного хора всего человеческого рода» (II, 235–236). То, что сейчас осуществляется лишь в узких пределах духовного художественного творения — неограниченная подвластность жизни, времени и пространства человеку, его фантазии, воле и разуму, — будет, как верит Федоров, реальностью для всех. Земля и мироздание становятся ареной космического творчества, в котором человек воссоздает и преобразует утраченное, *лепит* новое по высшим законам нравственности, красоты и гармонии. Все становятся демиургами, но не маленького совершенного мира — произведения искусства, как прежде отдельные художники, а реальной, безбрежной вселенной.

Такое видение будущего искусства оказало сильное влияние на В.С. Соловьева и отчетливо проявилось в его поздних эстетических работах. «Общий смысл искусства» (как и называется статья 1890 года) формулируется Соловьевым по-федоровски: «Современное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, — должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»<sup>30</sup>. Именно соловьевский вариант подхватывается русским символизмом и прямо разрабатывается в концепции теургического искусства Белого и Мережковского<sup>31</sup>. Федоровский пафос реального, космического преобразования мира как задачи настоящего творчества звучит и в ряде теорий искусства начала революции, 1920-х годов.

## Примечания

<sup>1</sup> Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. IV. М., 1999. С. 632. Далее в данной главе ссылки на это издание приводятся в тексте после цитаты, римская цифра указывает том, арабская — страницу.

<sup>2</sup> Булгаков С.Н. Свет невечерний. М., 1917. С. 368.



<sup>3</sup> Толстой А.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 60. М., 1949. С. 437. Далее ссылки на это издание даются в тексте после цитаты: первая цифра указывает том, вторая — страницу.

<sup>4</sup> Толстой И.Д. Мои воспоминания. М., 1969. С. 190.

<sup>5</sup> Георгиевский Г.П. А.Н. Толстой и Н.Ф. Федоров. Из личных воспоминаний // Н.Ф. Федоров: pro et contra: В 2 кн. Кн. 1. СПб., 2004. С. 174.

<sup>6</sup> Там же. С. 64.

<sup>7</sup> Недаром Николай Бердяев считал Толстого среди тех, кто особенно готовил русское сознание и общество к революции: «В сознании же именно Толстой был революционером, обличителем неправды мировой жизни, он анархист и нигилист <...> отрицательно он предшественник коммунизма, он отрицает прошлое, традиции истории, старую культуру, церковь и государство, отрицает всякое экономическое и социальное неравенство, он громит привилегированные, господствующие классы, не любит культурную элиту» (Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 71–72).

<sup>8</sup> Подробнее об истории взаимоотношений А.Н. Толстого и Н.Ф. Федорова см.: Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Дополнения. Комментарии к Т. IV. М., 2000. С. 45–55.

<sup>9</sup> «Исповедь» открывает череду религиозно-философских, публицистических и художественных произведений Толстого (таких как «Крейцера соната»), как правило, подпадавших под запрет духовной цензуры, которые широко распространялись в списках, печатались за границей (та же «Исповедь» впервые была опубликована в России только в 1906 году). В значительной части своего позднего наследия Толстой превращается в диссидента. В особых обстоятельствах жизни русского общества того времени его авторитет пророка и учителя среди интеллигенции (не говоря уже о собственно толстовцах) неуклонно рос, по мере все большей оппозиции толстовского учения государству и Православной Церкви, вплоть до Определения Святейшего Синода от 24 февраля 1901 года об «отпадении его от Церкви». См. подробнее: Никитин В.А. «Богоискательство» и богоборчество Толстого // Прометей. Вып. 12. М., 1980. С. 113–138.

<sup>10</sup> Горький А.М. Лев Толстой // Горький А.М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 14. М., 1951. С. 280.

<sup>11</sup> Там же. С. 281.

<sup>12</sup> Там же. С. 282.

<sup>13</sup> Бердяев Н.А. Русская идея // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 229.

<sup>14</sup> Кстати, именно в этом пункте Федоров вступил в полемику с Вл. Соловьевым, который утверждал, что «не требуется никакой новой, сверхчеловеческой формы организма, потому что форма человека может беспредельно совершенствоваться внутренне и наружно, *оставаясь при этом тою же*» (Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 631). Вопрос о преобразении природы человека, переходящего от смертного к бессмертному типу бытия, Федоров ставит более последовательно и радикально. Смертность, по его убеждению, — «органический порок человека и животных» (IV, 82), морфологический, а не функциональный только, а потому и ее преодоление требует соответствующих изменений. «Не только отправления всех органов (функции), но и морфология органов должна быть производением знания и дела, труда. Нужно, чтобы микроскопы, микрофоны, спектроскопы и т. д. были естественною, но сознательною принадлежностью каждого человека, т. е. чтобы каждый обладал способностью воспроизводить себя из самых элементарных веществ и, следовательно, обладал бы возможностью быть, — конечно, последовательно, а не одновременно, — *везде*» (IV, 81–82).

<sup>15</sup> Федоров подчеркивает, что земледелие в определенном смысле представляет собой *естественное тканетворение* новых органических форм из гнили и праха прежде живших существ. Земледелие существенно отличается от промышленности: последняя умерщвляет, расчлняет, препарирует *живые* существа, первопродукты природы и сельского хозяйства, для производства *мертвых* вещей, в том числе наших *искусственных* покровов всех видов — от одежды до жилища, а также разного рода предметов комфорта, всех вместе маскирующих фундаментальную необеспеченность человеческой жизни.

<sup>16</sup> Так, в одной из заметок о Толстом Федоров приводит факт, ставший известным ему через филолога Ф.И. Буслаева (а тому в свою очередь рассказал о нем председатель Московского Психологического общества М.М. Троицкий). Однажды (в 1880-х годах, но не

ранее 1884 года, когда открылось это общество) Лев Николаевич пересказывал федоровские идеи членам Психологического общества. Основное недоумение вызвала даже не столько идея всеобщего воскрешения, а вопрос о том, где же «уместятся на земле воскрешенные поколения». Толстой ответил, что «это предусмотрено: царство знания и управления не ограничено землей». Такое безумно-неисполнимое предположение о возможности выхода человека в космос, расселения его там было встречено «неудержимым смехом всех присутствующих» (IV, 46).

<sup>17</sup> Литературное наследство. Т. 69. Кн. 2. С. 52. Записи И.М. Ивакина о Толстом легли в основу его воспоминаний, в которых отражены и разговоры Ивакина с Н.Ф. Федоровым о личности и учении Толстого (публикацию этих фрагментов см.: IV, 519–550).

<sup>18</sup> Асмус В.Ф. Мировоззрение Толстого. Избранные философские труды. Т. 1. М., 1969. С. 63.

<sup>19</sup> В 1880-е гг. Н.Ф. Федоров снимал квартиру в районе Пречистенки и Остоженки (известен адрес 1884–1886 годов: «Пречистенская часть, 1 участок, дом № 12 Сергеевой»), что было достаточно недалеко от Хамовников, где жил А.Н. Толстой. Вот характерное место из «Воспоминаний» Ивакина, относящихся к декабрю 1887 года:

«— Ну, что, как вчера с Толстым? — спросил я Н. Ф-ча на другой день.

— Да сначала было трудно, а потом разговорились — ничего! Мы долго ходили после вас: он меня провожал, потом я его провожал, потом он опять меня...» (IV, 539).

<sup>20</sup> Горький А.М. Лев Толстой. С. 280.

<sup>21</sup> См. статью Н.Ф. Федорова «Разговор с А.Н. Толстым», написанную им в соавторстве с Н.П. Петерсоном и опубликованную 12 октября 1899 года на страницах газеты «Асхабад» (IV, 34).

<sup>22</sup> Степун Ф.А. Религиозная трагедия Льва Толстого // Степун Ф.А. Встречи и размышления. Лондон, 1992. С. 143. Вспоминаются, в связи с этим, два характерных высказывания Толстого, неоднократно приводившихся Н.Ф. Федоровым. Так, при посещении вместе с Федоровым в 1882 году Всероссийской мануфактурно-художественной выставки Толстой, глядя на здание выставки, сказал: «Динамитцу бы!» Вторая сцена разыгралась в библиотеке Румянцевского музея: в очередной раз придя к Н.Ф. Федорову и озирая книгохранилище, писатель заметил: «Сжечь бы все эти книги!» (см.: IV, 47).

<sup>23</sup> См. подробнее: Семенова С.Г. Тайны Царствия Небесного. М., 1994. С. 202–251.

<sup>24</sup> Соловьев В.С. Смысл любви // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 522.

<sup>25</sup> Федоровская идея претворения эротической энергии, энергии любви в *рекреативные*, творческие мощности оказалась близка В.С. Соловьеву, который в статьях «Смысл любви», «Жизненная драма Платона» выдвигал в качестве конечной задачи любви «восстановление <...> целостности человеческой личности, создание абсолютной индивидуальности», «торжество над смертью», «превращение смертного в бессмертное», достижение «совершенного всеединства», а затем, уже в XX веке, развивалась А.К. Горским в работе «Огромный очерк», которая рассматривалась в главе о Пушкине. Подробнее см.: Семенова С.Г. Тайны Царствия Небесного. С. 251–259, 359–381.

<sup>26</sup> Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1961. С. 131.

<sup>27</sup> Леонтьев К.Н. О Владимире Соловьеве и эстетике жизни (по двум письмам). М., 1912. С. 36–37.

<sup>28</sup> Иванов В.И. Лев Толстой и культура // Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 280.

<sup>29</sup> Ср. определение философии Шопенгауэра у Т. Манна: «Это эротическая концепция мира, настойчиво объявляющая пол средоточием воли» (Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 142).

<sup>30</sup> Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 404.

<sup>31</sup> Подробнее о концепции искусства как жизнетворчества в русской эстетике конца XIX — начала XX века см.: Гачева А.Г. Русский космизм и вопрос об искусстве // Философия бессмертия и воскрешения: По материалам VII Федоровских чтений. 8–10 декабря 1995. Вып. 2. М., 1996. С. 5–63.



## «ВЫСШАЯ ИДЕЯ СУЩЕСТВОВАНИЯ» У ДОСТОЕВСКОГО

Известно высказывание Достоевского, что если бы ему пришлось выбирать между Христом и истиной, то он остался бы со Христом. Казалось бы, разве возможна такая антиномия для верующего сознания, для которого Христос и истина — синонимы. Вспомним, однако, в каком контексте впервые прозвучала у Достоевского эта мысль. В письме к жене декабриста Наталье Дмитриевне Фонвизиной, написанном сразу после выхода писателя с каторги (начало 1854 г.), он признается в своих религиозных сомнениях, которые, как ему кажется, не покинут его «до гробовой крышки», о мучительной борьбе в его душе доводов *за* и *против* веры, когда каждое *против* рождало тем большую «жажду верить». В этой борьбе он и выработал для себя некий последний «символ веры», веры в то, что, по крайней мере, не было, нет и не может быть «ничего прекраснее <...> и совершеннее Христа». На этом неприступном для колебаний камне своей веры он и встал: «Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и *действительно* было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной»<sup>1</sup>.

*Истина*, этимологически восходящая к «истый», прямо связана с «есть» — то что *есть* на самом деле, *естина*, объективность, реальное положение вещей. Христос вне истины — это, если хотите, формула неверия, гипотетическое признание такого онтологического варианта устройства мира, в котором Бога нет (и такая возможность, как мы знаем, немало занимала и раздирала сознание Достоевского и его героев). Но и тогда писатель остается со Христом, не с истиной, не с обезбоженным универсумом, с его законами энтропии и смерти, пусть самыми разобъективными, а с *благом*, высшим идеалом должного, идеального состояния мира. И факт, что истина идет в направлении блага или против него (а в греховном порядке природы последнее и происходит, по меньшей мере в христианской оценке), не может быть неустранимым препятствием для осуществления блага. Тем хуже для истины.

А как же слова Христа о том, что Он есть *Путь, Истина и Жизнь*, как же то взволнованное, мистическое благоговение перед истиной, какое обнаруживают глубины человеческого существа, выражаясь в святых, пророках и поэтах? И это благоговение может значить предчувствие и предведение того самого лучшего бытийственного варианта, в который и верят в христианстве: в недрах мира как *Естину*, как высшую объективность, источник всей прочей тварной реальности мы встречаем Божье Лицо. Кстати, вспомним, что *есть* в своем онтологическом первоначении всегда соответствовало в Библии понятию Бога, было Его самоопределением («Я есмь Сущий (Ягве)», «Я есмь» — дважды повторяет и Христос). Бог, как причина всякого существования, единственный в бытии, действительно *есть*, в абсолютном, самоопорном, вечном смысле.

Но это по большому *верующему* счету, тогда как в мире ограниченных земных истин что благоговеть перед этими истинами, перед объективными законами мира, перед  $2 \times 2 = 4!$  Над подобным восторгом перед «истиной» замечательно подтрунивал И.С. Тургенев в одном из своих стихотворений в прозе. Обратимся, однако, к тургеневской миниатюре:

«...А в этом, по моему понятию, и состоит высочайшее блаженство!

— В обладании Истиной?

— Конечно.

— Позвольте; в состоянии ли вы представить себе следующую сцену? Собралось несколько молодых людей, толкуют между собою... И вдруг вбегает один их товарищ: глаза его блестят необычайным блеском, он задыхается от восторга, едва может говорить. «Что такое? Что такое?» — «Друзья мои, послушайте, что я узнал, какую истину! Угол падения равен углу отражения! Или вот еще: между двумя точками самый краткий путь — прямая линия!» — «Неужели! о, какое блаженство!» — кричат все молодые люди, с умилением бросаются друг другу в объятия! Вы не в состоянии представить подобную сцену? Вы смеетесь... В том-то и дело: Истина не может доставить блаженства... Вот Правда может. Это человеческое, наше земное дело... Правда и Справедливость! За Правду и умереть согласен»<sup>2</sup>. Эта небольшая вещь так и называется «Истина и Правда». Кстати, надо отметить, что только в русском языке есть особое слово *правда*, на другие языки оно переводится так же, как *истина*. При том, что для русского сознания это два различных понятия.

*Правда* происходит от слова «править», ведя начало от индоевропейских корней, значащих «какой должен быть». Правда правит, направляет жизнь. По правде жить — значит по справедливости, по добру. Правда и есть должная истина, глубоко вошедший в народную душу синоним *блага*. В иерархии ценностей над *истиной*, т. е. тем, что *есть* на самом деле, адекватным соответствием нашего познания реальному положению вещей, соответствием, к которому человек будет все больше приближаться, должно быть поставлено *благо*, высший идеал *должного*, совершенного состояния мира. Истина — только путь ко благу: без совершенного знания того, что есть, нельзя создать то, что должно быть. Так вот для Достоевского Христос и был таким высшим благом, высшим идеалом: «Христос был вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек» (20, 172). Реальность, истина природы человека и порыв к должному, благу ее качеству переплетаются в творчестве Достоевского. Может быть, никто так трезво, как он, не понимал колоссального разрыва между этими двумя рядами.

### Парадокс человека

Каждый понимает, насколько важно для любого практического действия человека правильное представление о качествах вещей, существ и явлений, их особенностях и реакциях, одним словом, о действующих в

мире закономерностях. Не зная их, и зерна не вырастишь, и каши не сварить... Но познание человека идет не только наружу, в сторону мира, но и вовнутрь, в глубину самого себя. В древней заповеди «познай самого себя» — не простое интеллектуальное любопытство или сложная сласть самокопания. В ней выразилась острая жизненная необходимость. Всякая идеализация природы человека, непонимание противоречивости работающих в ней побуждений и начал, недооценка разрушительных, иррациональных сил ведет к утопическому прекраснодушию, больно отзывающемуся на человечестве. Не говоря уже о том, что попытки улучшения человеческой природы без точнейшего вникания в ее природу суть просто опасны, а иногда и катастрофичны, так же как решительное лечение больного — без верного определения болезни и ее причин. По существу каждая система взглядов, претендующая выправлять ли, переделывать, ориентировать мир и человека по своему высшему идеалу, предлагает тот или иной диагноз терзающих человека недугов, достаточно глубокий и точный или, напротив, примитивный и плоский, в своих преобразовательных планах основывается на определенном учении о человеке, иначе говоря, антропологии.

У Достоевского есть свой, можно сказать, почти теоретический этюд о природе человека. Речь идет о «Записках из подполья» (1863), где впервые прямо, оглушающе неожиданно были заявлены резко характерные черты того невиданного в русской, да и в мировой литературе идейно-художественного мира, который выстроится позднее в великих романах — от «Преступления и наказания» до «Братьев Карамазовых». «С “Записок из подполья”, — писал Н.А. Бердяев, — начинается гениальная идейная диалектика Достоевского. Он уже не только психолог, он — метафизик, он исследует до глубины трагедию человеческого духа»<sup>3</sup>. «Исповедь» — так, по первоначальному замыслу, должно было называться это странное и шокировавшее поначалу многих произведение. Совпадение в названии со знаменитой эпохальной вещью Руссо было преднамеренным. Да и французский просветитель, стремившийся в ней явить, наконец, «человека во всей истине его природы» и действительно значительно расширивший допуск откровенности в объявлении миру его потаенностей, перекликался с уже существовавшими попытками такого рода, и прежде всего с «Исповедью» Августина. Как «Памятник» в поэзии стал не просто типовым названием, но заявлением итогового самосознания и самооценки поэта, так и «Исповедь» каждый раз предполагала новое дерзание на углубление в природу человека.

«Записки из подполья» были ответом Достоевского на рационалистически спрямленные представления о человеке. «Системы, составленные любителями рода человеческого для счастья рода человеческого» (5, 111), покоятся, по мнению выведенного в повести парадоксалиста, героя чрезвычайно умного и пронизательного (о других качествах пока не говорю, но этих у него не отнимешь), на весьма шатких постулатах. Главный из них — а в него эти теоретики и реформаторы свято верят — ясен и при-

влекателен залогами быстрой гармонизации людской природы: узнает человек по-настоящему свое благо и свою истинную выгоду и начнет тогда поступать по их добродетельному велению. И исправится, и устроится по здравому смыслу и науке, по законам природы и общества, где «все исчислено и обозначено», а венцом усилий будет «хрустальный дворец» окончательного всеобщего счастья. Известно, что в этой повести Достоевский вел прямую полемику и с просветительскими концепциями человеческой природы (человек — «фортепьянная клавиша», на которой «играет» окружающий мир, среда, определяющие его в ощущениях, чувствах, мыслях и поступках), и с теорией «разумного эгоизма» Чернышевского, и с ее вульгарно-опошленными вариациями. А подпольный парадоксалист вытаскивает всеми забываемую «самую выгодную выгоду» человека: «свое собственное, вольное и свободное хотенье» (5, 111, 113), фантазию, каприз вдруг сделать вопреки всяческой выгоде и здравому смыслу. Из одной потребности почувствовать себя существом, могущим действовать по-своему, а не как диктует ему чужая, даже самая благая воля, человек по самой своей природе бывает неудержимо склонен поступить наперекор самому очевидному своему благополучию и счастью. На жесткость и ригоризм «реестра человеческих выгод», взятого «средним числом из статистических цифр и из научно-экономических формул» (5, 110), он отвечает своей крайностью, спасая уникальность *единицы*, неисчерпаемость и непредсказуемость ее свободного выбора: «Хотеть же можно и против собственной выгоды, а иногда и *положительно должно* (это моя идея)» (5, 113). Тут, как мученик своей *идеи*, герой готов свое своеволие, свое «самостоятельное хотение», пусть и с самыми мучительными результатами, чуть не в категорический императив возвести. Если в ваших теориях торжествует рассудочная способность, то ведь она еще не весь человек, а вот «хотенье» зачерпывает шире и глубже, оно «есть проявление всей жизни» (5, 115), всей природы человека, и сознательной и бессознательной, с ее свободой и своеволием. И возникает мотив бунта этого целого жизни против рассудка и регламентации, против торжества моральной и организационной арифметики. И наконец, является по-своему замечательная фигура «джентльмена с неблагородной или, лучше сказать, с ретроградной и насмешливою физиономией», что сложит украдкой хрустальному дворцу «кукиш в кармане», отправив к черту все разумные логарифмы, «чтобы <...> опять по своей глупой воле пожить!» (5, 113). Начало самости, индивидуального «я», особенно если ему угрожает организованный *укорот*, может для ощутимого своего утверждения пойти на акт не просто очевидно *невыгодный*, но и самый экстравагантный и безумный («...выдумает разрушение и хаос, выдумает разные страдания и настоит-таки на своем!» — 5, 117). Да, не случайно американский исследователь Вальтер Кауфман назвал «Записки из подполья» «увертурой к экзистенциализму», прозвучавшей почти за век до него! А как выражается Бердяев, анализируя откровения Достоевского, «великого антрополога, экспериментатора человеческой природы»: «Человек не арифметика, человек — существо

проблематичное и загадочное. Природа человека — антиномична и поларна до самой глубины»<sup>4</sup>.

Основное открытие героя Достоевского — не в экзистенциальной проблематике выбора и свободной личной воли. Парадоксалист обнаруживает поразительный разрыв между сознанием добра и зла, между нравственным законом, даже принимаемым и почитаемым, и действием, поведением человека. «Чем больше я сознавал о добре и всем этом “прекрасном и высоком”, тем глубже я и опускался в мою тину и тем способнее был совершенно завязнуть в ней» (5, 102). И этот разрыв — ощущает он какой-то своей предельно честной интуицией самопознания — «как будто было мое самое нормальное состояние, а отнюдь не болезнь и не порча, так что, наконец, у меня и охота прошла бороться с этой порчей» (там же). А до этого — признается наш герой — как он стыдился такого себя, как мучился в своем «углу» за все только что совершенные «пакости», и это при полном сознании их мерзости и собственного недостойнства. Более того: «...грызть, грызть себя за это зубами, пилить и сосать себя до того, что горечь обращалась наконец в какую-то позорную, проклятую сладость и наконец — в решительное, серьезное наслаждение! Да, в наслаждение, в наслаждение! Я стою на том» (там же). Какая-то роковая промежуточность, двойственность и парадокс лежат в самих основаниях природы человека. В «Докторе Фаустусе» Томаса Манна есть такая мысль: в преисподней, раз она запечатана бесповоротно и на веки вечные, как крайний исход может явиться у проклятых жертв ее своего рода мерзкое наслаждение самими нескончаемыми муками, некое щекочущее сладострастие адского мазохизма. Так и «решительное, серьезное наслаждение» подпольного героя в огненном колесе Иксиона своей парадоксальной природы — это его личная, подленькая *последняя точка* в переживании фатальной неизбывности этой природы.

А может, все эти роковые разрывы и парадоксы просто клевета на человека? И собственную патологию герой пытается выдать за всеобщую черту? Но обратимся совсем к другому авторитету, которого уж по меньшей мере невозможно обвинить, как персонажа Достоевского, в моральной чудовищности. В свое время диалектически глубокий ум апостола Павла вторгся в ту же мучительную антиномию отношений человеческой природы и нравственного закона. «Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю. <...> Итак, я нахожу закон, что когда хочу делать доброе, прилежит мне злое. Ибо по внутреннему человеку нахожу удовольствие в законе Божиим. Но в членах моих вижу иной закон, противоборствующий закону ума моего и делающий меня пленником закона греховного, находящегося в членах моих» (Рим. 7:19, 21–23). Человек как бы распялен на дыбе плоти и духа; нравственный закон не спасает, он вносит трагизм сознания недолжного поведения, но от самого него избавиться не может, ибо человек неудержимо, самой своей природой влечется к греху. Морализация природы человека не может быть решена волевым накладыванием на нее нравственного закона при сохранении их противо-

стоящей друг другу разноприродности. Но в чем же корень непослушания *тела* разумному, доброму нравственному сознанию? Откуда тот надрыв, которым пронизано все мироощущение того же парадоксалиста?

Вот его собственное признание: «...хотя все-таки законы природы постоянно и более всего всю жизнь меня обижали» (5, 107). Он-то и бунтует безнадежно, но и не примиряясь, прежде всего с тем, что он называет «каменной стеной», а это и есть природа и ее законы, порядок вещей, запечатленные в «выводах естественных наук, математике...» (5, 105). Себя как «человека усиленно сознающего», который мучается метафизической «зубной болью» перед лицом «каменной стены», символом роковых ограничений смертной человеческой судьбы, он противопоставляет тому «непосредственному человеку», «настоящему, нормальному», сделанному как бы по мерке природы, который спокойно приемлет все ее *возможности* и *невозможности*, прекрасно обходится «ближайшими и второстепенными причинами», не задумываясь о «первоначальных». К «нормальному» наш подпольный герой испытывает при всем своем презрении и жгучую зависть. Как прочно и самодовольно умеет тот устроиться в земном существовании! Парадоксалист — человек без качеств («Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым» — 5, 100); он никак не может, как его антагонист, пристойно выдумать себя, изобразить себе некое жизненное содержание (и поверить в него!), обзавестись характеристиками, даже самыми ничтожными и бытовыми, но сразу ставящими их носителя на твердую почву (скажем, вот этот «лентяй и обжора», а тот «знал толк в лафите», а этот проливал слезу в бокал за все «прекрасное и высокое...»). «Живу спокойно, умираю торжественно, — да ведь это прелесть, целая прелесть!» (5, 110). Как тут не узнать будущих сартровских «подлецов», самодовольных носителей своей *сущности*, всех тех, кто, игнорируя бытийственную трагедию, погружен в неистинное существование!

Философ Лев Шестов, отмечая пронизательность критики просветительно-гуманистического взгляда на человека в «Записках из подполья», так писал, характеризуя этот взгляд: «Наряду с декларацией прав человека перед обществом (гуманностью) к нам занесли и декларацию его бесправия перед природою»<sup>5</sup>. Именно против этого «бесправия перед природою» и бунтует герой Достоевского, и в этом — при всех его «упаданиях» в подленькое сладострастие полной «инерции» — он значительно выше того «настоящего и нормального» человеческого типа, для которого «каменная стена», природная невозможность, имеет «что-то успокоительное, нравственно-разрешающее и окончательное, пожалуй, даже что-то мистическое» (5, 103–104). «Мистическое» — это когда собственное бесправие уже приобретает рабски-благоговейный, чуть не обожеествляющий оттенок. А «подпольный», несмотря ни на что, кричит: «Не примирюсь со стеной!» И это его вершина, а вершина этой вершины — какое-то странное убеждение, «что даже и в каменной-то стене как будто чем-то сам виноват» (5, 106). (Кстати, к этому времени другой русский мыслитель,



Федоров, пока еще неизвестный Достоевскому, уже сформулировал сущность этой смутной вины его героя: природа казнит нас физическим бессилием, болезнями и смертью за наше собственное невежество и пассивность.) Своею волею добровольно совпасть с арифметикой и законами природы герой не желает, это для него глупость и тупость, которую выбирают «нормальные»; материократии и сытого брюха ему не надо (что это за идеал!), а другого ему не явлено, хотя он этого «неизвестного бога» так бы желал: «покажите мне что-нибудь лучше, и я за вами пойду» (5, 120); «Вру, потому что сам знаю, как дважды два, что вовсе не подполье лучше, а что-то другое, совсем другое, которого я жажду, но которого никак не найду!» (5, 121)<sup>6</sup>.

Но идти ему не за кем, не брезжит и не маячит ничего «совсем другого», и тогда — да здравствует «сознательная инерция», «сознательное сложа-руки-сиденье»! Звучит еще одна вариация русской *обломовской* метафизики: лучше на диване лежать всю жизнь, чем делишки делать, когда Дела нет, когда так и не найден ответ на фундаментальный вопрос: «Где у меня первоначальные причины, на которые я упрусь, где основания?» (5, 108). И наконец, обретается еще один оригинально-подпольный поворотец, которому суждено такое разнообразное применение в мире произведений Достоевского. «Стену», главного «обидчика», «побольнее кулаком» не прибьешь, колоти не колоти — только руки отобьешь, а вот с живым, чувствующим существом — дело другое, тут можно поиграть на струнках, тут звучит, тут отзыв, тут — стон и плач! Слепым силам природы нельзя дать почувствовать свою боль и негодование, и человек в малодушном сладострастии находит единственный чувствительный, отзывчивый объект для приложения своих счетов, утоления своего скрежета зубовного — своего ближнего. В повести такой жертвой становится Лиза. А какое огромное количество героев Достоевского живет, буквально впясь друг в друга! Внедрились, въярились в ближнего, так что все содержание существования на это уходит! Колоссально распалена здесь сладь-мука общения человеческого, взаимного измывательства, игры кошки с мышкой... демонстрируя богатство вариантов отведенности на другого человека метафизической тоски, бунта против бытийственного несовершенства человека и мира.

В «Записках из подполья» герой останавливается на оптимистическом (для самоценной человеческой личности) убеждении: сама сложность этой личности, глубина ее душевной иррациональности, ее свобода воли не дадут никаких реальных шансов проекту привести всех на вечное благо-разумное и благополучное поселение в «хрустальный дворец». Но в последующих своих произведениях Достоевский провидит возможность уже сулящего успех весьма зловещего предприятия по окончательному устройению ныне мятущегося человечества в общую согласную форму. Основная предпосылка этого плана гениально проста: сознательно привести человека, это непослушное, противоречивое и своевольное создание, к более элементарному душевному и духовному статусу, так сказать, существен-

но его *укоротить* и *обрезать*. Тут предполагается, иначе говоря, работа на *понижение* и *утишение* человеческой природы. Этот теоретический тезис торжествует и в «шигалевщине», и в «Легенде о Великом Инквизиторе». В «Бесах» Шигалев разворачивает, как известно, такую «систему устройства мира», которая, «выходя из безграничной свободы», оборачивается «безграничным деспотизмом», ибо иначе и нельзя, по мнению реформатора, ничего путного соорудить с таким «странным животным», каким является человек. А посему предлагается из девяти десятых человечества создать новую породу людей, превращенных в «счастливых», мирно и радостно дебилизированных рабов: «Те же должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо и при безграничном повиновении достигнуть рядом перерождений первобытной невинности, вроде как бы первобытного рая, хотя, впрочем, и будут работать» (10, 312). Великий Инквизитор в «Братьях Карамазовых» предлагает нечто по существу близкое, только под сенью как бы религиозного уклада. И тут те же немногие избранные водители человеческого стада, и то же большинство с радикально сниженным уровнем личности, обретшее «тихое смиренное счастье, счастье слабосильных существ...», соединенных наконец «в бесспорный общий и согласный муравейник» (14, 235, 236).

Надо отметить, что образ муравейника возникал и в рассуждениях парадоксалиста как один из трех возможных путей общего устройства, возникал, но развит не был, хотя идея его уже была ясна. *Муравейник* — это в своем роде идеал наиболее органически-естественного устройства человечества, так сказать, по-инстинктивному, а потому и безошибочно-автоматически действующему типу. Его-то и развивает и Шигалев, и Великий Инквизитор, сознательно культивируя такую «примитивно-райскую», без сознания добра и зла, *муравейную* породу людей. (Такой путь и оказывается наиболее реалистическим и опасным.) Второй образ в «Записках из подполья» — *курятник*; это просто наличная действительность, тот минимум общественного ограждения, благ и безопасности, который удовлетворяет материальные жизненные потребности. Курятник в ходе прогресса переходит в *капитальный дом*, где эти потребности уже обслуживаются по более высокой категории. Но курятник, в который герой готов и влезть, «чтобы не замочиться от дождя», он, естественно, не принимает «за дворец», а капитальный дом — «за венец желаний», да никто от него этого и не требует. Другое дело — *Хрустальный дворец* (третья возможность), претендующий *всего* человека удовлетворить, дать высшую и окончательную формулу его земного бытия. Этот идеал, в отличие от *муравейника*, кажется предельно гуманным, личность в нем не собираются ни укорачивать, ни разжигать в ней низменные инстинкты, тушить духовность, просто с самого начала, увы, человека принимают не за того, кто он есть, забывая о правах свободной индивидуальности, и вместе с тем — прекраснодушно закрывая глаза на разительные противоречия и зло его природы, ее неустранимую замешенность на животно-природной нужде и страсти, ее склонность к разрушению и саморазрушению.



Может быть, никто так решительно, как Достоевский, еще в XIX веке не предостерегал против упования на природу самого человека, якобы неудержимо стремящегося к свету и прогрессу, которое столь часто и горделиво выражало себя. Явно уже в XX веке развернувшийся кризис гуманизма, который теоретически точно предсказывал тот же Достоевский, — это обнаружение в историческом опыте доселе небывалого размаха той страшной противоречивости, что несет в себе чисто человеческая мерка как идеал. Мерка, которая осознает и провозглашает себя в действии как интересы общности, человечества, «истинной» теории и т. д. Но на человеке в его теперешней природе, которого может заносить в самый крошечный ад, вымощенный — для иронии — самими благими намерениями, нельзя основать абсолюта. Потому-то, утверждал столь решительно Достоевский, за абсолюта может быть принят только идеал, стоящий выше человека, пусть даже только в проекте (для писателя, как уже отмечалось, это был Христос).

## Образ природы

В главе о Тютчеве говорилось о двух ликах природы: как единства всего существующего, так сказать — *собора* всей твари, и как определенного принципа существования. Конфликт чувствующего, сознательного существа с природным порядком наиболее остро переживался как раз в поэзии. Именно здесь он вырос в один из самых мучительных вечных вопросов человеческого бытия. В прозе же, пожалуй, только Достоевский первым направил луч аналитического, художественного проникновения на эту сторону отношения человека и природы, или, точнее, на их трагическое противостояние. Ряд постоянных мотивов и образов выражает здесь чувство и мысль писателя. Один из них: «пир жизни» и человек-«выкидьш». Вот фундаментальное, *метафизическое* переживание князя Мышкина в Швейцарии как раз в тот момент, когда он вышел из сумерек своего разума и как бы впервые осознал себя человеком: «Пред ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом горизонт светлый и бесконечный, которому конца-края нет. Он долго смотрел и терзался. Ему вспомнилось теперь, как простирал он руки свои в эту светлую, бесконечную синеву и плакал. Мучило его то, что всему этому он совсем чужой» (8, 351). Вспоминает он об этом, прослушав исповедь Ипполита, в которой тот передал родственное ощущение: «Для чего мне ваша природа, ваш павловский парк, ваши восходы и закаты солнца, ваше голубое небо и ваши вседовольные лица, когда весь этот пир, которому нет конца, начал с того, что одного меня счел за лишнего? Что мне во всей этой красоте, когда я каждую минуту, каждую секунду должен и принужден теперь знать, что вот даже эта крошечная мушка, которая жужжит теперь около меня в солнечном луче, и та даже во всем этом пире и хоре участница, место знает свое, любит его и счастлива, а я один выкидьш, и только по малодушию моему до сих пор не хотел понять это!» (8, 343). И Мышкину кажется, что и «про эту “муш-

ку» Ипполит взял у него самого» и то, что он «всему чужой и выкидьш» (8, 352).

Именно «Мое необходимое объяснение» Ипполита Терентьева, находящегося буквально *перед лицом смерти*, разворачивает ряд сильнейших образов природы как слепой силы, обрекающей индивидуума на гибель, на раннюю болезнь, уродство, всякую безразличную для нее *пакость*. Нигде больше в творчестве Достоевского нет такого нагромождения символов природы как принципа, порядка и закона. Это и чудище «вроде скорпиона, но не скорпион, а гаже и гораздо ужаснее, <...> оно коричневое и скорлупчатое, пресмыкающийся гад» (8, 323), и «огромный и отвратительный тарантул», воплощающий «в какой-то странной и невозможной форме эту бесконечную силу» (8, 340) губящей природы. Наконец, настоящей философской апофеозой этой темы предстает видение, возникшее в связи с картиной Гольбейна, изображающей Христа, снятого с креста: «Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немного зверя или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, — в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо — такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее <...>. Картиной этою как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой все подчинено» (8, 339).

Есть еще в мире романов Достоевского частые олицетворения этой силы в виде разного рода пауков и паучков. Начинает казаться, что никакая «будущая жизнь» не сумеет превзойти всеисилие дурной бесконечности ее действия. Вспомним, как изредка «мерещится» Свидригайлову «вечность»: «эдак вроде деревенской бани, закоптелой, а по всем углам пауки» (6, 221). (Да и является такой отвратительно-убогий загробный декор персонажу «Преступления и наказания» как бы по мерке его потаенно-паучьих грехов. Нет, не удостоиться ему грандиозной адской вампуки, извивающихся силуэтов, клубов дыма, оглушительных выхлопов серы, огненно-алой подсветки!..) Но не всегда паукам уготовано символизировать такой, можно сказать, *космический* образ «всемирной скуки» (говоря словами Андрея Платонова). Чаще всего они у Достоевского своего рода мелкие бесенята, психейные диверсанты этой «темной, наглой и бессмысленно-вечной силы»<sup>7</sup>, и то прежде всего по части безудержной стихии сладострастия.

Остановимся только на одном примере: мотиве «красного паучка» из «Исповеди» Ставрогина. Вот он ждет, что произведет с собой Матреша, уже догадавшись об этом: «Затем взял книгу, но бросил и стал смотреть на крошечного красненького паучка на листке герани и забылся. Я все помню до последнего мгновения.

Я вдруг выхватил часы. Прошло двадцать минут с тех пор, как она вышла. Догадка принимала вид вероятности» (11, 19). Следовательно, пока жертва удушалась, хрипела и ее покидало тепло жизни, шло созерцание

паучка, какое-то растворение в этом созерцании, Ставрогин находился в состоянии некоего черного, садистского транса, транса не экстатического, а, так сказать, *йогического*, не из себя, а *в себе* эту субстанцию злого сладострастия созерцая, без мысли и слова (а паучок, красненький, кровавенький, отвешивающий кровью высосанной жертвы, здесь играл как бы роль мандалы, помогающей медитации достичь своей цели). Таков здесь в явлении Ставрогина страшный предел человека: монах сладострастного разжжения, черного, сатанинского *внутреннего делания*, демонстрирующий случай особой *корыстной* капитуляции перед «законами природы», перед метафизической трагедией.

Хотелось бы отметить, кстати, что знаменитые «клеякие листочки» из «Братьев Карамазовых» — образ достаточно амбивалентный: да, он символизирует жажду жизни, но тут есть и *клеякость*, некая притча для сладострастия, намек на ту сладость, которой природа заманивает и примиряет с собой, как уже с принципом бытия, что стоит на рождении, половом расколе, вожделении, вытеснении и смерти. Тут рядом «вино пьянящее» и «кубок», и недаром к этим листочкам тянется Иван Карамазов, оставляя их на случай крайнего метафизического отчаяния (ни Бога, ни смысла в этой жизни нет), и, значит, готовый пойти тогда в ставрогины.

Но и природа как совокупность тварей, как живая разнообразная данность мира в своем светлом, радостном лике не раз обнаженно является в творчестве Достоевского. Это происходит в моменты особого пробуждения сознания героя, когда спадает чешуя эгоистической замкнутости на себе, заученных представлений и автоматизированного поведения, когда, наконец, раскрываются «вещи зеницы» и предощущается возможность преображенного мира. И тут читатель сталкивается с особым типом благолепного, детского, *райского* пейзажа у Достоевского. Это обычно раннее утро, первые лучи солнца, роса, весна, свежие листики, травка, щебечущие птички, благоухание. Такой предстает природа брату Зосимы после совершившегося в нем душевного переворота: «Дни наступили светлые, ясные, благоуханные, пасха была поздняя <...> Выходили окна его комнаты в сад, а сад у нас был тенистый, с деревьями старыми, на деревьях завязались весенние почки, прилетели ранние птички, гогочут, поют ему в окна» (14, 261–263). Близкая картина и перед дуэлью Зосимы, когда вдруг новым светом возгорелось его сердце (а непосредственным толчком к этому послужил этот неожиданно пронзивший героя облик природы). Такой же как бы *иконный* образ природы мы встречаем в рассказах Макара Долгорукого в «Подростке»; тоже раннее утро, перед самым восходом солнца: «Восклонился я, милый, главой, обвел кругом взор и вздохнул: красота везде неизреченная! Тихо все, воздух легкий; травка растет — расти, травка Божия, птичка поет — пой, птичка Божия, ребеночек у женщины на руках пискнул — Господь с тобой, маленький человечек, расти на счастье, младенчик! И вот точно я первый раз тогда, с самой жизни моей, все сие в себе заключил... <...> Хорошо на свете, милый!» (13, 290).

На первый взгляд к подобному образу природы примыкает и знаменитый пейзаж «золотого века», тоже идеализированного, утопического колорита. Возникает он, как известно, во сне Версилова из «Подростка» и почти дословно повторяет сонное видение Ставрогина, рассказанное в его исповеди. В этом сне оживает известная картина Клода Лоррена «Асис и Галатея»: «...уголок Греческого архипелага, причем и время как бы перешло за три тысячи лет назад; голубые, ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдали, заходящее золотое солнце...», и на этом фоне прекрасные, невинные люди, полные «любови и простодушной радости» (13, 375). Эта чудная мечта о гармонии человека и мира облита закатным светом, да и просыпаются оба героя в косых его лучах. Мотив заходящего солнца и последних косых его лучей у Достоевского неоднократно привлекал к себе внимание исследователей. Было даже подсчитано, что первый был использован сорок шесть раз, а второй — десять, рождая каждый раз какую-то удивительно грустную тональность. Но откуда эта грусть в воплощенной грезе «земного рая»? У Версилова за ощущением невероятного счастья, пронзившего его при пробуждении («это была всечеловеческая любовь» — 13, 375), следует печальная констатация: «...это заходящее солнце первого дня европейского человечества, которое я видел во сне моем, обратилось для меня тотчас, как я проснулся, наяву, в заходящее солнце последнего дня европейского человечества! Тогда особенно слышался над Европой как бы звон похоронного колокола» (там же). (Война, сожженное Тюильри, «единственный европеец» Версиров, носитель высшей культурной идеи с ее «всепримирением идей», не может согласиться с разъединенностью, борьбой, «бранью и логикой» нынешней Европы.) Таким образом, его *закатная* грусть обращена более на исторический, социальный ряд. А вот у Ставрогина — иначе.

Общий обоим «чудный сон, высокое заблуждение! Мечта, самая невероятная из всех, какие были, которой все человечество, всю свою жизнь отдавало все свои силы, для которой всем жертвовало, для которой умирали на крестах и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже и умереть» (11, 21) — завершается при пробуждении героя «Бесов» неожиданным видением «красненького паучка», той червоточинки природы вещей этого мира, которая никогда не даст осуществиться без радикального преображения самой этой природы подобной мечте. Ставрогин в своем идущем изнутри, подсознательном понимании оказывается *ниже*, т. е. глубже версировской элегии по поводу заката «культурной идеи», он уперт в самый гнилой корень человеческой природы, закон самости и злого сладострастия, порожденного в конечном итоге отчаянием в спасении от онтологического несовершенства мира, от смерти. Вспомним: «...вдруг как бы среди яркого-яркого света я увидел какую-то крошечную точку. Она принимала какой-то образ, и вдруг мне явственно представился крошечный красненький паучок. Мне сразу припомнился он на листке герани, когда так же лились

косые лучи заходящего солнца. Что-то как будто вонзилось в меня, я приподнялся и сел на постель... <...>

Я увидел пред собою (о, не наяву! если бы это было настоящее видение!), я увидел Матрешу, исхудавшую и с лихорадочными глазами, точь-в-точь как тогда, когда она стояла у меня на пороге и, кивая мне головой, подняла на меня свой крошечный кулачок. И никогда ничего не являлось мне столь мучительным!» (11, 22). «О, если б я когда-нибудь увидел ее наяву, хотя бы в галлюцинации!» (11, 22) — знаменательное желание, как мечта о воскресении, в которое герой, однако, не верит.

Не могут у Достоевского самые большие грешники, утвержденные в зле, душегубцы, как Свидригайлов или Ставрогин, снести великолепно-равнодушно свой *выбор*; неожиданно из них самих, как бы помимо воли подымается наказание: галлюцинации, видения, призраки загубленных — самая мучительная форма обнаружения в них человеческого, их совести.

Поразительно глубоко это сочетание «косых лучей», мягко пронзающих земную идиллию, и «паучка». Тут прямо явлено — откуда идет на нас волна грусти от созерцания даже невинно-радостной формы устройства человека на земле: такая надежда воистину утопична!

И тут проясняется существенная разница этих двух типов пейзажа — умирительно-райского, явленного Макару и Зосиме, и языческого «рая на земле». У первых — не закат, а напротив, всегда рассвет, утро, начало нового дня, как бы символический прообраз воскресения, радикального преобразования земли и всей твари. Представлен словно целый собор твари — трава, деревья, птицы, младенец, а в сне Ставрогина и Версилова — роскошная природная рамка, только стихии, море и солнце, люди одни в лучах заходящего светила, и в невинную радость этих *детей солнца* примешивается какая-то бесконечная печаль тихого, безмятежного свершения жизни и успения (они пребывают в состоянии райской бессознательности, как бы забвения еще непобежденной смерти, ведь ни индивидуальная гибель, ни «скучища неприличнейшая» космических повторений не отмечены, просто еще не осознаны).

Как бы срединное положение между этими двумя символическими картинами природы занимает пейзаж из «Сна смешного человека». «Ласковое изумрудное море тихо плескало о берега и лобызало их с любовью, явной, видимой, почти сознательной. Высокие, прекрасные деревья стояли во всей роскоши своего цвета, а бесчисленные листочки их, я убежден в том, приветствовали меня тихим, ласковым своим шумом и как бы выговаривали какие-то слова любви. Мурава горела яркими ароматными цветами. Птички стадами перелетали в воздухе и, не боясь меня, садились мне на плечи и на руки и радостно били меня своими милыми, трепетными крылышками» (25, 112). Здесь, как мы видим, не восход, но и не закат, торжествует дневной, в полном и пышном цвету лик природы. Море, солнце — как на картине Клода Лоррена, но наряду со стихиями воды, воздуха представлены, как в зосимо-макаровском видении, различные существа тварного мира: опять же деревья, трава и птицы в дружеском, любовном

сообществе. Но это все же утопия языческого «рая». Жало смерти, хотя и притупленное, остается в плоти людей этой планеты. Недаром пришелец сумел их «растлить», и с этого момента пошел разворачиваться столь известный нам, землянам, свиток истории развития существ противоречивых, бытийственно-промежуточных. «Растление», т. е. пробуждение сознания своей природы и тем самым резкое усиление утишенных бессознательно-прекрасным бытием противоречий, потому и могло совершиться, что глубоко лежали семена страстной, смертной самости, не теряя своей злой всхожести. Как-то вдруг, как призывает старец Зосима, пронзиться чувством: о, как прекрасен Божий мир и его твари и как могли бы в любви, братстве, умилении жить люди на земле, став каждому слугой (прозрели, спала пелена, и бросились друг другу в объятия!), — такой волевой нравственный переворот попросту невозможен в нынешней человеческой природе. Утопичность чаяния подобной метаморфозы Достоевский явил и прямо, в собственных, обнаженно-проникновенных мыслях, и в рассуждениях парадоксалиста, Ивана, Ипполита, да и всем своим творчеством, где столь нераспутываемый клубок взаимного вытеснения, своеволия, розни, мучительства смотан и сплетен.

Итак, картины природы в творчестве Достоевского, как мы видим, носят преимущественно образно-символический характер. Помимо приведенных выше можно отметить еще отдельные образы, такие, как *земля*, одна из высших святынь человека («Люби повергаться на землю и лобызать ее. Землю целуй и неустанно, ненасытимо люби, всех люби, все люби, ищи восторга и испуга сего» — 14, 292), материнское лоно жизни, содержащее в себе всех некогда чувствовавших и страдавших, братьев, отцов, матерей, предков до Адама, и величественный *космос* звездного неба в «Братьях Карамазовых». При этом как диалектический негатив последнего выступает *дурная бесконечность* колеса существований во вселенной, «квадрильон квадрильонов», «скучища неприличнейшая» чёрта.

Мысль об отсутствии у писателя *объективного* или лирического пейзажа, казалось бы, опровергается его городскими пейзажами достаточно реального типа. Однако и здесь чувствуется заданность общей тональности картин внешнего, природного мира, обычно туманного, тусклого, мглистого, созидающего пространство тоски, мрачности, часто призрачности. Примеры можно приводить бесконечно: «Я забыл сказать, что день был серый, тусклый, с начинающейся оттепелью...» («Подросток»); «Я стоял на снегу, всматривался в мутную мглу и думал <...> В невыразимой тоске я подходил к окну, отворял форточку и вглядывался в мутную мглу густо падающего снега» («Записки из подполья»); «Это было в мрачный, самый мрачный вечер, какой только может быть <...> я подумал, что уж не может быть более мрачного времени. Даже в физическом отношении. Дождь лил весь день, и это был самый холодный и мрачный дождь, какой-то даже грозный дождь, я это помню, с явной враждебностью к человеку» («Сон смешного человека»). И психологическая окрашенность такого пейзажа, и чуть не футурологические его аспекты (угнетение человеческой души городской цивилизацией)



уже отмечались в исследовательской литературе о Достоевском. Но есть у этих картин и своя, так сказать, метафизическая сторона, близкая тютчевской философско-поэтической трактовке северной природы в ее оппозиции к югу. Кстати, средиземноморские утопические пейзажи Достоевского в известной степени соответствуют южному, роскошно-дневному лику мира у Тютчева. В отношении к туманно-мглистой северной природе читатель встретит те же две крайности: и «сновидение безобразное», и «я тобою околдован». И у Достоевского сам Петербург со всей его природной мутой может вдруг обернуться странным кошмаром, диким наваждением, которое, кажется, вот-вот рассеется и исчезнет: «В такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь петербургского Германна из “Пиковой дамы” <...> должна еще более укрепиться. Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: “А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой склизкий город, подымется с туманом и исчезнет как дым...”» («Подросток»). И вместе такие признания: «...я люблю, как поют под шарманку в холодный, темный и сырой осенний вечер, непременно в сырой, когда у всех прохожих бледно-зеленые и больные лица...» («Преступление и наказание»).

Говорить только о буквально-реалистическом отражении северорусской, петербургской природы и у Тютчева, и у Достоевского не приходится, ведь не все время здесь царит туман, мгла, дождливая изморось, тусклая серость, зимнее омертвление. Вот фраза-ключ к пониманию метафизических обертонов грустного, туманного пейзажа у Достоевского, ключ, спрятанный в самом первом его произведении: «Я отдернула занавес; но начинающийся день был *печальный и грустный, как угасающая бедная жизнь умирающего*. Солнца не было. Облака застилали небо туманною пеленою; оно было такое дождливое, хмурое, грустное» («Бедные люди», выделено мной. — С. С.). Под такими небесами смертная бытийственная участь человека действительно обнажается откровеннее. Не случайно только в южной блистающей рамке разворачивается и великая иллюзия «рая на земле», и только тут по контрасту особенно остро чувствует себя человек «чужим» и «выкидышем» на «пиру жизни». На севере же (у Достоевского — в Петербурге) — большее соответствие и своя *гармония* внешней природы и внутреннего самоощущения человека, вплоть до мути, тоски и *скверности*. Апофеоз природы как живого многообразия творения, мечта о братском соборе всей твари, умиленно-идиллические пейзажи у Достоевского сочетаются с акцентами бунтарскими, обращенными к природному порядку бытия, враждебному запросам человеческой личности.

Целый ряд его героев не желает принимать «существования на таких насмешливых условиях» (8, 344), которые включают смерть, окончательное их уничтожение. Протест против некоей «гармонии целого» природы, не желающей знать чувствующее, сознающее, страдающее ее дитя, не однажды звучит в романах Достоевского: и яростно-надрывно, как у Ипполита Терентьева, и *спокойно*, логически-убедительно в рассуждениях самоубийцы из статьи «Приговор» («Дневник писателя», октябрь 1876 года): «...какое

право имела эта природа производить меня на свет, вследствие каких-то там своих вечных законов? <...> сознающего, стало быть страдающего <...> я не могу быть счастлив <...> ибо знаю, что завтра же все это будет уничтожено: и я, и все счастье это, и вся любовь, и все человечество — обратимся в ничто, в прежний хаос. <...> не буду и не могу быть счастлив под условием грозящего завтра нуля» (23, 146–147). А приходит он к выводу, удивительно близкому такому же бунтарю против основ миропорядка, как герой Лермонтова из «Ночи II»: «...я присуждаю эту природу, которая так бесцеремонно и нагло произвела меня на страдание, — вместе со мною к уничтожению...» (23, 148).

Правда, герой «Приговора» еще не может осуществить во всем размахе свои отчаянные намерения: «А так как природу я истребить не могу, то и истребляю себя одного, единственно от скуки сносить тиранию, в которой нет виноватого» (там же). Возвращаясь к этому рассуждению в декабрьском выпуске «Дневника» за тот же год в статье «Голословные утверждения», Достоевский отмечал, что в основе логических выкладок подобного типа и соответствующих деяний лежит «отсутствие высшей идеи существования». «Без высшей идеи не может существовать ни человек, ни нация. А высшая идея на земле лишь одна и именно — идея о бессмертии души человеческой, ибо все остальные “высшие” идеи жизни, которыми может быть жив человек, лишь из нее одной вытекают» (24, 48). Обеспечить устойчивость человеку и придать творчески-восходящий импульс человечеству в целом может только «идея о бессмертии»: «Словом, идея о бессмертии — это сама жизнь, живая жизнь, ее окончательная формула и главный источник истины и правильного сознания для человечества» (24, 49–50).

Случилось так, что в конце своего жизненного и творческого пути Достоевский как раз знакомится с идеями Федорова, который в этом главном пункте оказался ему чрезвычайно близким и помог углубить и уточнить его собственное понимание «высшей идеи существования» человека.

### «Непрерывно восстанем...»

В истории духовных встреч — прижизненных или посмертных, с человеком или его творением — контакт пророческой мысли Николая Федорова с гением Достоевского остается одним из самых поразительных. Конец 70-х годов девятнадцатого века. Мало кому известный библиотекарь Румянцевского музея уже двадцать лет разрабатывает учение *активного христианства*, которое он представляет себе на путях превращения христианских догматов в заповеди и, наконец, в Дело. Евангельская проповедь о Царствии Небесном раскрывается им как призыв к активному преображению природного порядка существования в неприродный, бессмертный, божественный тип бытия, как повеление всему человечеству соделаться действенным орудием воли «Бога отцов» «не мертвых, а живых».



Интересно, что первым деятелем русской культуры, который показался ученику Федорова Николаю Павловичу Петерсону наиболее близким по духу его учителю, способным воспринять его идеи, был Достоевский. В черновой редакции своих воспоминаний Петерсон свидетельствует: «Желая сделать известным учение Николая Федоровича, я писал иногда Ф.М. Достоевскому, и он кое-что помещал из моих писем в своем “Дневнике Писателя”»<sup>8</sup>. Так, в частности, известно, что еще в самом начале 1876 года Петерсон отправил Достоевскому статью о кооперации, на которую писатель откликнулся в мартовском Дневнике в статье «Обособление», не называя по имени своего корреспондента. Одной из основных тем статьи Петерсона были федоровские идеи «небратства», розни и борьбы, царящие в обществе, в том числе и в разного рода корпорациях и ассоциациях, о которых конкретно высказывался Петерсон. Достоевский сочувственно цитирует мысли своего корреспондента и пишет: «...благодарю за статью, потому что она мне доставила чрезвычайное удовольствие: я редко читал что-нибудь *логичнее*» (22, 83). Вместе с тем он не рискует приводить другие части статьи, так как в них «нашел чрезвычайно тоже “обособленный” в своем роде размах» (там же).

В декабре 1877 года Петерсон посылает Достоевскому по тому же адресу, скрыв это от самого Федорова, более развернутое изложение основных положений учения всеобщего дела<sup>9</sup>. На этот раз ответ Достоевского (в письме к Петерсону от 24 марта 1878 года) обнаружил не только живейшую заинтересованность учением и личностью «неизвестного мыслителя», но и согласие по самому дерзновенному и «безумному» его пункту. «Первым делом вопрос, — писал Достоевский, — кто этот мыслитель, мысли которого Вы передали? Если можете, то сообщите его настоящее имя. Он слишком заинтересовал меня. По крайней мере, сообщите хоть что-нибудь о нем подробнее как о лице; все это — если можно.

Затем скажу, что в сущности совершенно согласен с этими мыслями. Их я прочел как бы за свои. Сегодня я прочел их (анонимно) Владимиру Сергеевичу Соловьеву <...>. Я нарочно ждал его, чтоб ему прочесть Ваше изложение идей мыслителя, так как нашел в его воззрениях много сходного. <...> Он глубоко сочувствует мыслителю» (30(I), 13–14).

Далее Достоевский ставит ряд вопросов, касающихся телесного и личностного восстановления умерших, необходимого преобразования воскресших и преобразования самого статуса бытия, раз оно будет бессмертным. Эти вопросы свидетельствуют о глубочайшем проникновении писателя в логику идеи бессмертия как преодоления природного порядка существования, проникновении, обнаруженном еще в ночных дневниковых записях (16 апреля 1864 года) Достоевского у гроба его первой жены. Теперешняя природа человека, подчеркивал Достоевский в этой записи, буквально неспособна осуществить христианский идеал. «Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой, — невозможно. Закон личности на Земле связывает. Я препятствует» (20, 172). Одного нравственного сознания, внесенного в природную жизнь для ее регуляции,

оказывается далеко не достаточно. Федоров развивает дальше: истинная морализация человека может действительно и окончательно осуществляться только в деле морализации самой плоти, материи, природы. Необходима радикальная операция: преодолеть дуализм тела и духа, их трагическую разведенность, распяленность человека. Только работа над обретением *нового тела*, управляемого разумом, не-пожирающего, не-умерщвляющего, только строительство нового порядка бытия станет тотально нравственной работой человека.

Федоров подошел очень основательно к просьбе Достоевского дать более полное представление о своем учении. Два лета — единственно когда он был свободен от службы — составлялся этот ответ. Осенью или в начале зимы 1880 года Н.П. Петерсон, помогавший философу в работе над рукописью, опять-таки втайне от него послал Достоевскому часть этой рукописи<sup>10</sup>, однако дошла ли она до писателя, неизвестно, а в январе 1881 года Достоевский умер.

Текст ответа Достоевскому позднее составил основу главного сочинения Федорова — «Вопрос о братстве, или родстве...». Однако и того, что прислал Петерсон, оказалось писателю достаточно для сильного впечатления, отразившегося в его творчестве последних лет. «В странном проекте Федорова, — считает К.В. Мочульский, — Достоевский встретил смелое выражение многих своих смутных чаяний и робких надежд»<sup>11</sup>. Приведем мнение еще одного исследователя жизни и творчества Достоевского: «К одной и той же идее Достоевский и Федоров пришли независимо друг от друга. Достоевского чрезвычайно обрадовало уже одно то, что он узнал о человеке, думавшем как он сам. Радость его была двойной, ибо Федоров был не только его единомышленником, но еще подкрепил их общую теорию научно-техническими выкладками. Знакомство Достоевского с проектом Федорова совпало с началом работы над “Братьями Карамазовыми” и, несомненно, повлияло на этот роман»<sup>12</sup>.

В черновых набросках и вариантах к своим произведениям Достоевский обычно прямо раскрывает свой замысел, этапы его созревания, идейную насыщенность того или иного персонажа и ситуации; тут — россыпи драгоценных мыслей, философская кухня писателя. В рукописных редакциях к последнему роману Достоевского особенно чувствуется его озабоченность основными идеями «неизвестного мыслителя». Очевидно, долг *воскрешения* должен был стать одной из тем беседы гостей в келье старца Зосимы. Достоевский записывает следующий тезис, предназначенный для дальнейшего раскрытия: «*Перемещение* любви. Не забыл и тех. Вера, что оживим и найдем друг друга все в общей гармонии. <...> *Воскресение предков* зависит от нас» (15, 204). В оппозиции к этой идее несколько раз возникает набросок темы неродственности, вплоть до возможного отцеубийства: «Воскресение предков. Помещик про Ильинского (прообраз Дмитрия Карамазова. — С. С.): “Этот не только не воскресит, но еще упечет”». «Помещик: “Ну этот родственников не воскресит”». «Учитесь любить. <...> — С родственников, — Я знаю, что не воскресит. Карл Мор» (15, 203, 208, 207).

*Братство, небратство* — в замысле явно одна из центральных философских тем готовящегося сочинения. В черновиках то и дело звучит: «*Были бы братья, будет и братство*» (15, 243, 248), «Нет братьев, не будет братства» (15, 245), «А без братства ничего не будет» (15, 248). Федоровские идеи широко проигрываются Достоевским и в черновых набросках к разговору Зосимы с «таинственным посетителем», которого в окончательном тексте старец называет своим «учителем»: «Общего дела никакого, кроме одной веры, да и та была подкопана. <...> Хотя в вере-то общее дело поддерживайте, *дойдете и до всего*» (15, 252). Глубоко паразитерна в этом разговоре мысль, которую сам Достоевский не только подчеркивает в рукописи, но и выделяет большими буквами, мысль действительная для писателя при условии «братского соединения» в «общем деле»: «ТОГДА НЕ ПОБОИМСЯ И НАУКИ. ПУТИ ДАЖЕ НОВЫЕ В НЕЙ УКАЖЕМ» (15, 250).

В белой редакции романа отзвуки федоровских идей о неродственности (у Достоевского «отъединении») и истинном братстве звучат в главе «Из бесед и поучений старца Зосимы», рождаясь, как часто у писателя, из конкретного сердечного опыта (эпизод со слугой), облекаясь в то, что Достоевский называл «идеей-чувством».

С такой «идеей, которая засела в сердце в виде чувства» (Достоевский), самой властной из всех идей, противопоставляемой у него *математически* доказанным тезисам, которыми нередко грешит мысль Ивана Карамазова, мы сталкиваемся и в конце главы «Показание свидетелей. Дитё». Мирозозренческие прозрения обладают огромной силой, воздействующей на героев Достоевского в их решениях и поступках. Для такого целиком отдающегося буре непосредственных переживаний персонажа, как Дмитрий Карамазов, *идея* находит неожиданный путь, чтобы заявить о себе. Наш герой — в момент тягчайших испытаний: схвачен, обвинен в убийстве, идет первый допрос; он буквально раздавлен невозможностью доказать свою невиновность, роком сошедшихся обстоятельств, формальной юридической логикой, железно вводящей эти обстоятельства в четкий сценарий обдуманного и хладнокровно совершенного преступления. В перерыве, обессиленный, Дмитрий засыпает. И снится ему «какой-то странный сон, как-то совсем не к месту и не ко времени». Видится ему погорелое селение, черные-пречерные избы, ряды «худых, испитых» баб, а у одной на руках «плачет, плачет дитя и ручки протягивает, голенькие, с кулачками, от холоду совсем какие-то сизые» (14, 456). Целый вихрь «почему» поднимается в душе Дмитрия: «...почему они почернели так от черной беды, почему не кормят дитё?» (там же). (Кстати, такой же «черный-пречерный хлеб» голодающих крестьян потряс Федорова в детстве.) Слепые природные стихии, засуха, пожары, голод — вот оно, реальное народное горе, безмерно превышающее собственные неудачи Мити и творимую против него несправедливость. А какая гигантская несправедливость иссушила эти тела, привела в измождение и отчаяние младенца, «дитё»? Это явление душе героя страшных натуральных бедствий, о которых как о

главных говорил мыслитель общего дела, помогает Мите как бы вдруг подняться на новую, высшую точку зрения, с которой его беда уже не имеет такого значения. (Вспомним еще раз излюбленную мысль Федорова, что мы сами, своим бездействием виноваты в смертоносном действии стихийных природных сил, виноваты за бесчисленных жертв этого действия.) И его сердце наполняется предчувствием возможности какого-то дела, подвига по спасению мира от такого великого горя. Именно в этом сне корень будущей решимости героя «пострадать», несмотря на свою невиновность, поскольку именно в этом сне его пронзило одно из ключевых нравственных убеждений самого автора романа: «все виноваты за всё»; он страдает и за плачущее «дитё».

В своих предсмертных поучениях старец Зосима говорил, что никто не может быть судьей другого, «прежде чем сам сей судья не познает, что и он такой же преступник <...> и <...> может, прежде всех и виноват» (14, 291). Да и Дмитрий, хотя отца не убивал и страдает, юридически говоря, безвинно, но ведь и он — буквальный *преступник* и *убийца*, сам об этом не подозревая: вспомним, что именно с оскорбления им на виду у всех штабс-капитана Снегирева и произошел нравственный и физический надрыв его сына Илюши. *Нравственный-то* надрыв вроде бы сняли его друзья, мальчики, своей любовью и вниманием, а вот с *физическим* — не вышло, тут природа сильна в своих законах: раз смертельная болезнь влезла в организм, то дай ей простор там *пожить* и свое дело свершить, тут люди еще слабы, а медицина их — «мерзость», как отзывается Коля Красоткин. Тот же старец Зосима продолжал: «Если можешь принять на себя преступление стоящего пред тобою и судимого сердцем твоим преступника, то немедленно прими и пострадай за него сам, его же без укора отпусти» (14, 291). И выходит, что Дмитрий Карамазов, самый беспутный, страстный, беспорядочный вроде из всех братьев, оказывается способным на такую *святую* реакцию уже как бы не от мира сего, а от мира должного и идеального.

В записи у гроба первой жены Достоевский так отвечал на вопрос, почему человек «не делается братом друг другу», не может исполнить Христову заповедь любви и жертвы: «Да очень понятно почему: потому что это идеал будущей, окончательной жизни человека, а на земле человек в состоянии переходном. Это будет, но будет после достижения цели, когда человек переродится по законам природы окончательно в другую натуру» (20, 173). Через семнадцать лет в набросках к «Братьям Карамазовым» среди близких прозрений Зосимы — «Изменится плоть ваша (Свет фаворский). Жизнь есть рай, ключи у нас» (15, 245) — начинают мелькать новые, реалистические штрихи, намекающие на то, что значит этот *фаворский свет* будущей природы человека, как его можно обрести: «Свет фаворский: откажется человек от питания, от крови — злаки» (15, 246). В этих не совсем ясных на первый взгляд словах стянуты те реальные пути выхода человека из «состояния переходного» в «другую натуру», которые как раз искал «неизвестный мыслитель». Федоров часто говорит о необходимости глубокого исследования механизма питания растений, по типу

которого возможны перестройки и у человека (этот тип *автотрофного* питания растений, строящих свой организм из самых простых неорганических веществ и солнечного света, *не убивая* другой жизни, у Достоевского обозначен: «злаки»). Позднее эта мечта и Федорова, и Достоевского (отказ от кровавого питания) будет развита В.И. Вернадским (см. подробнее в главе о поэзии Заболоцкого).

В главном сюжете «Братьев Карамазовых», как известно, разворачивается нечто прямо противоположное федоровскому призыву ко всеобщему *братотворению* для любовного изучения прошлого и воскрешения отцов. У Достоевского речь идет, напротив, об убийстве отца, в котором в какой-то мере — пусть желанием или помыслом — соучаствуют все братья, кроме Алеши. Говоря словами Федорова, здесь как раз изображено такое состояние мира и отношений между людьми, даже самыми кровно близкими, когда неродственность доведена до вопиющего, преступного порога. Гениальный художник-мыслитель, знаток человеческой души в ее самых глухих закоулках и страстных эксцессах, в ее иррациональной подверженности злу, Достоевский как будто ставит над федоровской идеей некий крайний эксперимент. Философ всеобщего дела утверждает необходимость любви к родителям как предпосылку братства («братья мы только по любви к отцам» — любит он повторять); писатель не боится взять крайнюю, абсолютно невыгодную для идеи ситуацию, предельные исходные данные: отец — отвратительное нравственное чудовище, вокруг которого круто замешиваются страсти и закипают интересы. Выдержит ли тут идея? Интересно, что Алеша, выражение авторского идеала, всегда терпелив, даже нежен с отцом, как тот ни гадок, никогда против него не бунтует. И только такое отношение оказывается морально плодотворным: «Приезд Алеши как бы подействовал на него даже с нравственной стороны, как бы что-то проснулось в этом безвременном старике из того, что давно уже заглохло в душе его» (14, 21). Алеше внятн другой, *небесный счет* человекам: воспитавшая его духовная традиция родилась с историей о благоразумном разбойнике, в которой Федоров видел указание на возможность искоренения самого глубокого зла в человеке. Не потерять ни единого из малых сих, чутко ценить самые слабые проявления человеческой индивидуальности, доброго в ней, — таков был призыв философа общего дела, не устававшего повторять, что самые наши пороки суть извращенные добродетели. Убеждение, чрезвычайно близкое Достоевскому.

А как убийство отца карает в романе (один, *физический* убийца, кончает с собой, другой, *идейный*, попадает в «геенну огненную» распада сознания и безумия) — говорит само за себя.

Положительные федоровские мотивы прослеживаются в другой сюжетной линии, связанной с образами Алеши и мальчиков, в теме сыновней жертвы Илюшечки за своего отца, личности тоже, казалось бы, с внешней стороны ничтожной и исковерканной, и, наконец, открыто выражаются в финале произведения.

В авторском предисловии к «Братьям Карамазовым» этот роман представлен как эпизод из юности Алеши, который должен был стать главным героем в следующих частях произведения. В его лице Достоевский приступал, наконец, к созданию истинно положительного героя принципиально нового типа; какого — пока писатель не уточняет, говоря лишь, что это «деятель неопределенный, невыяснившийся», «человек странный, даже чудак» (14, 5), так что он выпадает из всех имевшихся и проявивших свое лицо в России идейных представителей. Любопытно, что по отношению к Алеше Достоевский упоминает слово «обособление», а именно так называлась статья в «Дневнике писателя», где он впервые отвечал Петерсону на изложенные им идеи. «Чудак же, — пишет Достоевский о юном своем герое, — в большинстве случаев частность и обособление», но вместе с тем «не только чудак “не всегда” частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались» (там же).

Вот еще характерная деталь начала повествования: за год до окончания курса гимназии Алеша вдруг объявил, что едет к отцу по важному делу (а до этого он несколько лет жил в отрыве от отцовского дома). Какая неудержимая потребность вдруг устремила его в места младенчества? «Вскоре обнаружилось, что он разыскивал могилу своей матери» (14, 21). С первых страниц романа мы узнаем главную его идею, ту цель, которую полагает себе этот юноша в жизни: «Едва только он, задумавшись серьезно, поразился убеждением, что бессмертие и Бог существуют, то сейчас же, естественно, сказал себе: “Хочу жить для бессмертия, а половинного компромисса не принимаю”» (14, 25).

Вспомним восторженное ожидание Алешей чуда нетления почившего старца Зосимы. Смятение чувств, даже метафизический бунт охватывают юношу, когда этого не только не происходит, а напротив, в силу какой-то природной подлости тление начинается раньше обычного. Алеша выходит из этого испытания, утвердившись в какой-то идее, «известной цели», которую Достоевский сразу не раскрывает до конца. Во всяком случае здесь явно осуждено рабски-магическое отношение к божественным силам, способным *в награду* ниспослать чудо приостановки природных законов, которое человек может лишь очарованно-пассивно принять. И старец Зосима, достигший редких высот умной красоты — в плену природы, ее «слепых, немых, безжалостных законов естественных», ее закона смерти и разложения, и никакой просто святостью и ожиданием чуда из него не выскочить.

Ответ на вопрос о новой идее, воцарившейся «в уме его», дан сначала символический; явлен он во сне разбитого внутренним страданием юноши. Ему предстает воскресший, сияющий Зосима среди гостей в «чертоге брачном» Каны Галилейской, где совершается чудо пресуществления низшего естества в высшее, воды в «вино радости новой», бессмертной, и куда зовут и его, Алешу, и все «новых гостей», всех, всех... Вот тут-то потрясенный



Алеша по пробуждении целует землю, плачет, обнимая весь мир, глубь земную и высь звездную, «соприкасаясь мирам иным». «Какая-то как бы идея воцарялась в уме его — и уже на всю жизнь и на веки веков. Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом» (14, 328). И только в финале романа Алеша уже прямо высказывает свою *идею*.

Знаменательно, что вокруг него собирается двенадцать мальчиков (апостольское число), и полагают они в основание своего единения — умершего Илюшечку. Кстати, исследователями уже была замечена одна тонкая и как бы каверзная деталь, ставящая Илюшечку, святую сыновнюю жертву *культу отца*, в некоторую переключку со старцем Зосимой; ее смысл, как нам кажется, можно точнее услышать на фоне федоровских идей: «Алеша вошел в комнату. В голубом, убранном белым рюшем гробе лежал, сложив ручки и закрыв глазки, Илюша. Черты исхудалого лица его совсем почти не изменились, и, странно, от трупа почти не было запаха» (15, 190). А в своей речи у камня (как бы краеугольного камня новой «церкви» мальчиков) Алексей Карамазов уже прямо говорит о том, что их братский союз освящен Илюшиной жертвой, памятью о нем, и высказывает откровенное кредо их веры: «Непременно восстанем!..»

Б. Бурсов упрощает, говоря в вышеприведенном отрывке о совершенном одинаковом понимании воскрешения Федоровым и Достоевским. Последний, во всяком случае до знакомства с учением Федорова, никогда не говорил о каком-либо другом воскресении, кроме трансцендентного, тогда как у Федорова речь идет о воскресении *имманентном*, «т. е. всеми силами и способностями всех сынов человеческих совершаемом», которое есть, по мысли Николая Федоровича, исполнение «завета Христа — Сына Божия и вместе Сына Человеческого» о «соединении небесного с земным, божественного с человеческим»<sup>13</sup>. В апокалиптических пророчествах философ видел условную угрозу человечеству («воскресение гнева»), если оно откажется прийти в «разум истины», т. е. не поймет необходимость восстановления умерших всеми своими силами и способностями, необходимость трудового, творческого пересоздания себя и мира, спасающего от гибели. Имманентное воскрешение — то оптимальное требование, наивысочайшее задание, которое, как полагает мыслитель, должно поставить себе человечество. Конечно, достижение бессмертия, начиная с определенного людского поколения, о чем уже может говорить даже современная наука, — гигантское достижение. Торжествует сила бесконечного совершенствования, данная человеку; человечество выходит на новое положение во вселенной. Но то, от чего всегда кровоточило людское сердце, все то страшное и гадкое, что один человек совершал над другим, или порядок вещей, природа — над человеком в прошедшей истории, не получает искупления. Вспомним мучительно-неразрешимое: не хочу светлого царства земного рая, построенного на единой слезинке ребенка. Перспектива бессмертия грядущих олимпийцев, положивших в перегной своей гармонии все прошедшие поколения, своих предков, дедов и отцов, для Федорова глубоко безнравственна.

В федоровской идее для Достоевского блеснул выход, действительный даже в ситуации крайнего метафизического отчаяния. Взывая к нравственному чувству человека, его глубочайшей интуиции должного, цель всеобщего дела предлагала благой исход для любого онтологического варианта: Бог есть, и мы созидаемся активными орудиями Его воли; Бога нет в том виде, как Его представляют теистические религии, тогда божественный идеал как регулятивная идея ведет человечество к созданию духоносного, бессмертного, творческого бытия. До сих пор только ортодоксальное обетование было утешением для Достоевского. Но его сомнения в нем достаточно известны, ярко проявились они хотя бы в диалектике споров героев его последнего романа. Вот характерный эпизод, тем более что он касается самого, казалось бы, твердого в вере персонажа:

«— Я монах, монах? Монах я, Lise? Вы как-то сказали сию минуту, что я монах?»

— Да, сказала.

— А я в Бога-то вот, может быть, и не верую. — Вы не веруете, что с вами? — тихо и осторожно проговорила Lise. Но Алеша не ответил на это. Было тут, в этих слишком внезапных словах его нечто слишком таинственное и слишком субъективное, может быть и ему самому неясное, но уже несомненно его мучившее» (14, 201).

Да и горький осадок операции трансцендентного спасения предвкушался душой, осознавался разумом. Герою Достоевского картина всеобщего воскресения, когда встанут рядом и обнимутся мучитель и жертва, казалась нестерпимо фальшивой. Такой сусальный финал, мизансценированный милостивым Вседержителем, еще нестерпимее для нравственного чувства человека, чем открытое торжество зла. Продемонстрированное безграничное могущество Режиссера только увеличивает кровные обиды к нему за то, что не был остановлен акт невинного страдания. Человек чувствует себя полузадушенной мышкой, которой под занавес великодушно гарантируется полное и вечное блаженство. Но такой комплекс обиды действителен лишь в кругу раздраженно-религиозного чувства при предпосылке пассивного претерпевания мистерии мировой истории (с заключительной *насильственной* наградой). Воскрешение имманентное, произведенное знанием и упорным трудом самих людей, становится для Федорова действительным ответом на непрекращающееся *оскорбление* каждого живущего человека основным его нравственным злом — смертью. Характерно, что для мыслителя нет неизбывных злодеев, укорененных в радикальном онтологическом зле. Конечной причиной самых страшных людских злодейств является смерть, что ядами отчаяния, ожесточения, циничного вызова наполняет некоторые крайние души. В горизонте воскрешения, преображенной, очистившейся покаянием жизни у Федорова и «сатана прощается».

Бурсов прав, когда пишет о том, что он не видит ничего мистического в разговорах ребят на погребении Илюшечки и в словах Алеши, произнесенных на последней странице, написанной Достоевским-художником на



этой земле: «Непременно восстанем, непременно увидим и весело, радостно расскажем друг другу все, что было <...> Ну, пойдёмте же! Вот мы теперь и идем рука в руку». И мальчики восторженно подхватывают: «И вечно так, всю жизнь рука в руку!» (15, 197). Уверенность этого «последнего слова Достоевского, его завещания людям» (Бурсов), уверенность, какой никогда раньше у него не было, питается и той реальной надеждой, которую осветило ему учение Федорова<sup>14</sup>. Когда Вл. Соловьев во второй речи в память Достоевского (1 февраля 1882 года) извлекает суть его «положительного религиозного идеала», того «вселенского христианства», которого еще нет, но оно стоит как задача («А задача эта, т. е. истинное христианство, есть всечеловеческое дело не в том только смысле, что оно должно соединить все народы *одной верой*, а главное в том, что оно должно соединить и примирить все человеческие *дела* в одно всемирное общее дело...»<sup>15</sup>), то становится очевидно, насколько философ, хорошо знакомый с идеями Федорова и особенно увлеченный ими в это время<sup>16</sup> (кстати, впервые он к ним прикоснулся, как отмечалось, именно через Достоевского), здесь фактически совмещает их с заветными убеждениями писателя. Да и Бердяев, говоря о «пророческих началах», «новом откровении в христианстве»<sup>17</sup> (причем христианстве *апокалипсическом*, обращенном к последним временам и срокам, конечному преображенному устройению мира), которые явил Достоевский в «Братьях Карамазовых», не мог не иметь в виду дерзновенных перспектив мысли апостола общего дела, раздвинувших мировоззренческие горизонты этого романа.

«...Только с верой в свое бессмертие человек постигает разумную цель свою на земле», — утверждал свое сокровенное и дерзновенное убеждение Достоевский. Отсутствие «высшей идеи человеческого существования», «потеря высшего смысла жизни (ощущаемая хотя бы лишь в виде самой бессознательной тоски) несомненно ведет за собою самоубийство» (24, 49) и даже может привести к глобально злодейским, нигилистическим порывам уничтожить с собой и саму природу, всю жизнь на земле, как это случилось с «логическим самоубийцей». Правда, последний даже теоретически не мог себе представить, что такое может быть реализовано. Но невозможное век назад стало сейчас вполне возможным. И нам тем более необходимо особо внимательно вникнуть в прозрения одного из величайших мировых умов, каким был Достоевский, в его исследования глубин и пределов человеческой природы, источников зла в ней, и главное — в положительные ценности, завет о высшей цели и смысле человеческих стремлений. Бороться с грозящей нам апокалиптической опасностью мы не можем с сознанием приготовишек «эвклидова ума», не имея перед собой этой цели.

## Примечания

<sup>1</sup> *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 28(1). Л., 1985. С. 176. Далее все ссылки на это издание даются в тексте — после цитаты в скобках указываются том и страница.

<sup>2</sup> *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Сочинения: В 15 т. Т. 13. М.; Л., 1967. С. 214.

<sup>3</sup> *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. С. 19.

<sup>4</sup> Там же. С. 30, 35.

<sup>5</sup> *Шестов Л.* Достоевский и Нитше. Философия трагедии. СПб., 1909. С. 32.

<sup>6</sup> Как тонко заметил С.Л. Франк, у Достоевского «беспощадное обличение человека как-то само собой переходит в своеобразное оправдание человека»: писатель «ощущает именно онтологическую глубину темных, иррациональных сторон человеческого духа, <...> ощущает какую-то их *значительность*, видит в них искаженные и замутненные признаки чего-то истинно великого — как велика всякая подлинно-последняя реальность» (*Франк С.Л.* Достоевский и кризис гуманизма // Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994. С. 201). Здесь обнаруживается глубина христианского гуманизма Достоевского, которому открывается отблеск Божьего лика в самом падшем и даже демонически извернувшемся человеке, которому светит спасительная идея превращения зла в добро, выправления и искупления личности, бесстрашно выходящей к осознанию парадокса своей природы, отравы ее своей воли и «чуда свободы» высшей, творческой.

<sup>7</sup> Интересно, что Тургенев в стихотворении в прозе «Насекомое» (1878) прибегает к близкому образу. В комнату, где находится несколько человек, влетает странное и отвратительное насекомое, напоминающее муху или осу с «ярко-красными, точно кровавыми» головой и лапками, оно непрерывно летает по комнате, противно верещит и шевелится, приводя всех присутствующих в оцепенение и ужас; не замечает его только один молодой человек, которого как раз эта «страшная муха» жалит в лоб, и тот падает мертвым. «Мы только тогда догадались, — заключает Тургенев, — что это была за гостья» (*Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Сочинения: В 15 т. Т. 13. С. 173). А в другом стихотворении, «Природа» (1879), герою является уже сама Хозяйка, посылающая подобных «гостей» людям: в подземной хранине в облике холодной и царственной Женщины восседает сама Природа, голос которой не зря подобен «пязгу железа». И когда человек начинает перед ней лепетать свои самые высокие слова: «правда», «разум», «добро», то она недоуменно хмурится и отмахивает их для себя как нелепые. Ее думы не о них; в данный момент она размышляет, как придать «большую силу мышцам ног блохи», чтобы восстановить нарушенное в какой-то цепочке ее Царства равновесие. «Я тебе дала жизнь, — я ее отниму и дам другим, червям или людям... мне все равно...» (Там же. С. 184) — вот ее последнее слово.

<sup>8</sup> Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Ф. 657. К. 5. Ед. хр. 12. Л. 14 об.

<sup>9</sup> Черновик этого изложения под заглавием «Чем должна быть народная школа?» в настоящее время опубликован: *Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. Т. IV. С. 506–513. Беловая рукопись, посланная Достоевскому, продолжает оставаться неизвестной. Подробнее см.: Новые материалы к истории знакомства Ф.М. Достоевского с идеями Н.Ф. Федорова // Достоевский и мировая культура. Альманах № 13. СПб., 1999. С. 205–258 (предисловие *А.Г. Гачевой*, публикация *А.Г. Гачевой* и *Б.Н. Тихомирова*), а также: *Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. Дополнения. Комментарии к Т. IV. С. 441–452.

<sup>10</sup> См. письмо Н.П. Петерсона К.П. Победоносцеву от 14 марта 1881 года (*Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. Т. IV. С. 517–518) и комментарий 22 к нему (Там же. Дополнения. Комментарии к Т. IV. С. 456).

<sup>11</sup> *Мочульский К.В.* Достоевский. Жизнь и творчество // Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 507.

<sup>12</sup> *Бурсов Б.* Личность Достоевского. Л., 1979. С. 76. Если в целом и можно согласиться с Бурсовым, то его высказывание о «научно-технических» выкладках Федорова является неточным: изложение основной идеи воскресительного долга в передаче Петерсона носило пока самый общий религиозно-нравственный характер.

<sup>13</sup> *Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. Т. I. М., 1995. С. 61.

<sup>14</sup> По мнению А.К. Горностаева (Горского), высказанному в его работе «Рай на земле. К идеологии творчества Ф.М. Достоевского. Ф.М. Достоевский и Н.Ф. Федоров» (Харбин, 1929), в учении Федорова для Достоевского заговорил, наконец, тот «главный ум», о котором он так долго тосковал.

<sup>15</sup> *Соловьев В.С.* Три речи в память Достоевского // Соловьев В.С. Литературная критика. С. 47.

<sup>16</sup> За две с небольшим недели до произнесения второй речи о Достоевском В.С. Соловьев в письме от 12 января 1882 года под сильнейшим впечатлением от только что прочитанной рукописи Федорова пишет ему такие исключительно высокие слова: «Я очень много имею Вам сказать. А пока скажу только одно, что со времени появления христианства Ваш “проект” есть первое движение вперед человеческого духа по пути Христову. Я с своей стороны могу только признать Вас своим учителем и отцом духовным» (Письма Владимира Сергеевича Соловьева: В 4 т. Т. 2. СПб., 1909. С. 345).

<sup>17</sup> Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского. С. 135.

## ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ ЧЕХОВА

Кто не знает расхожего критического мнения — в огромной чеховской мозаике рассказов, повестей и пьес явился преимущественно заурядный, средненький, бессильный осуществить свои молодые, впрочем, вполне прекраснородушные порывы и грезы человек, увязающий в тине пошлых житейских мелочей. Да, Чехов всё о том, как быстро выветриваются и испаряются идеальные дерзновения, как бьется и сдается под натиском социальных и натурально-природных обстоятельств русский интеллигент, сколь неустойчиво в человеке нравственное добро, как обмыливается оно в болоте обыденности, всеобщей пошлости и привычной опущенности. Вот Ивану Петровичу подытоживает такой *процесс* Астров в «Дяде Ване» (1897): «Во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты. Но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как все»<sup>1</sup>. И подобное бесконечно варьируется в чреде чеховских *скучных, серых* историй, оканчивающихся тихо-драматически, грустно и безнадежно.

Но жизнь без веры и идеала, обрастающая коростой привычек, идущая к неизбежному разочарованию, упадку, горестному финалу, — в конце концов это жизнь подавляющего большинства людей, среди которых интеллигентам разве что дано относительное преимущество это осознавать и больше мучиться. Нередко задается вопрос, почему Чехов так пришелся по вкусу джунинного интеллигента, «честного обывателя», как выражался Д.П. Святополк-Мирский в своей «Истории русской литературы»<sup>2</sup>, написанной для англичан, которые из европейцев особенно любят и ценят этого русского писателя. Похоже, мир Чехова иногда, а может быть и часто дарует своеобразную, художественно-убедительную индугенцию интеллигентному, размышляющему читателю. Вот и я не один таков, и я как его герои: слабый, морально *колеблемый*, неудачливый, пошловатый, но разве столь уж радикально зловерный, может быть, даже особо душевный и самосознающий, разве что чуть жалкий...

Да, Чехова недаром привлекает широкая образованная публика, и не только в России, но и на Западе, и на дальнем Востоке, в той же Японии. Хотя мало кто из писателей был так скепичен в отношении интеллигенции: никаких иллюзий и тем более пафоса по поводу мыслящего, *ведущего* авангарда народа и нации, ни грана лести, очарования, воздымания ее на идейные котурны («Вялая, апатичная, лениво философствующая, холодная интеллигенция, <...> которая брюзжит и охотно отрицает всё, так как для ленивого мозга легче отрицать, чем утверждать...»<sup>3</sup>, — из письма Чехова к А.С. Суворину от 27 декабря 1889 года). Писатель видел ее глубин-

ную слабость, тщеславие, падность на злоречие, ее выпендренную риторику, историческую неэффективность, а то и вред. Нам, живущим уже в другом цикле времен, после мощных революционных, военных и *перестроечных* передряг XX века, в которых роль идейных интеллектуалов нередко бывала столь пагубной, особенно интересна чеховская проба ткани из *тела* русской интеллигенции как раз накануне ее серьезного выхода на историческую сцену, когда она в своей народнической, революционно-демократической части уже провела огромную подрывную анти-государственную работу и готовила страну к радикальному перевороту. Казалось бы, Чехов берет главным образом другой ее срез, провинциальных служащих, учителей, врачей, мещан, этакую, можно сказать, массовую заурядность, но всё же единой интеллигентской пробы со всеми ее первоурядными качествами, такими как разрыв слова и дела, чувства и воли, неопределенно прекрасного идеала и реальности, позднее точно обнаруженными авторами «Вех» и «Из глубины».

Пойдем, однако, глубже. Обычно о Чехове говорят, что вывел он пошлую драму пошлой посредственностью, тогда как на деле — это всеобщая пошлость бессильного, бескрылого смертного существования. Если бы не было у него, пусть латентно, в детали и подтексте, а то и в прямом тексте, этого глубинного «смертного» диагноза *скуки* (скука — лейтмотив самоощущения и героев, и самого писателя в его письмах; возможно, самое частотное слово в его словаре), диагноза печали конечного земного существования, то вряд ли бы чеховский мир получил такой мировой отклик в читательских сердцах нынешнего обезбоженного человечества.

Сам писатель уже с 25 лет (первое обильное кровохарканье, продолжавшееся 3–4 дня) нес в себе лихорадочно трудившуюся на его погибель бациллу, она-то и обостряла его глаз, срывала пестрые покровы молодых упований, отравляла и его самого, и его видение мира тоской смертности. Василий Розанов как-то бросил, что чеховский мир «полон полужизни»<sup>4</sup>, т. е., надо понимать, существования не яркого, бурного, горящего, а как бы мигающего, теплящегося, сходящего почти на нет... Ну так что ж — в том и особая метафизичность этого мира: разве настоящая, *полная* Жизнь наше смертное, превратное существование, эта редкая, полутрухлявая ткань, сквозь которую так и сквозит небытие, готовое в любой момент слизнуть нас в свою неразличимую бездну?!

Своего рода зловещей репетицией собственного конца стало для Антона Павловича скоротечное чахоточное угасание на его глазах брата-художника Николая и его смерть 17 июня 1889 года. Уже в конце лета — осенью этого года Чехов заканчивает повесть «Скучная история. Из записок старого человека», эмблематичную для его глубинной «смертной» метафизики. Скрупулезно-исповедально, голосом своего героя, писатель обнажает тот слом, который происходит в существовании и мироощущении смертельно больного профессора медицины, шестидесятидвухлетнего Николая Степановича. Казалось бы, выстроил он себя и свою жизнь на редкость удачно и красиво, как образцовое *произведение*: тут и творческий

азарт в учебе и работе, женитьба по страстной любви, счастливая семья, сын и дочь, позднее один — офицер, вторая — студентка консерватории, замечательный ум и талант, мягкое и тонкое сердце, неизменная вера в науку «как высшее проявление любви», которой «одного человек победит природу и себя» (VII, 263), выдающиеся научные достижения, дружба с самыми известными русскими учеными и писателями, титулы и награды, громкое имя, мировое признание... Еще немного и остается на благородной, приличествующей ноте выдержать финал судьбы *великого человека*. Но тут-то и запятая, весьма досадная и каверзная, ставящая под сомнение самый смысл преыдущего блестящего жизненного «высказывания»: внешнее безобразие старости, изматывающая бессонница, всё ускоряющийся физиологический обвал, затрагивающий и такие необходимо-драгоценные качества, как память, способность письменно излагать свои мысли... Во время лекций его охватывает «истерическое желание» «прокричать громким голосом, что *его*, знаменитого человека, судьба приговорила к смертной казни...», да так, чтобы «слушатели ужаснулись, вскочили с мест и в паническом страхе, с отчаянным криком бросились к выходу» (VII, 264) — не просто заразить их переживаемым им кошмаром, но всколыхнуть, острой иглой внести в сознание, что они тоже «*morituri*», тоже «идущие на смерть», на предсмертную маяту, пусть и на некоторой весьма относительной дистанции.

«Скучная история» как будто несет на себе некоторые приметы толстовского отношения к смерти, в беспощадно-стальном свете которой разоблачается заведенное, *комильфотное* бытие, есть в ней и свой эпизод «арзамасского ужаса» (как в толстовских «Записках сумасшедшего»). Этот эпизод образно обозначен чеховским героем как его «воробьиная ночь» — так зовут в народе вызывающие особый *древний* страх и трепет бурные грозовые ночи, когда в темноте грохочет гром, полыхают молнии и льет сильнейший дождь. Такую «воробьиною ночь», но не в прямом значении (ибо реально природная обстановка за окном была роскошной в этот момент — тишина и покой, сияющая луна на чистом небе, яркие контуры предметов, запах скошенного сена...), а в душевно-физиологическом смысле, и пережил Николай Степанович. Пережил как внезапно налетевшее неотразимое ощущение: *вот сейчас я умру*, с тут же последовавшей панической реакцией всего организма: учащенное дыхание, дрожь во всем теле, холодный пот... И спрятаться от откуда-то сзади тихо и неуклонно наступающей на него смерти невозможно, и пронзает до костей жуть, «ужас безотчетный, животный», невыносимый...

Поздний Толстой в ситуации перед лицом смерти видит возможность *освобождения*, выхода из бессмысленно-*фриличной*, лживой жизненной и социальной рутины, шанс для умягчения сердца по отношению к ближним, и вместе со своими героями пытается убежать от «арзамасского ужаса» в опрощение, служение людям, в заговаривание себя — с привлечением ресурсов народно-языческого взгляда, восточной и собственной философии — что *смерти нет вообще*. Философия Толстого, как писал Антон Павлович



позже, в 1894 году, «сильно трогала» его, «владела» им лет 6–7, а потом *вышла из него* подчистую (Письма V, 283–284; разумеется, при этом осталось навсегда обаяние его художественного мира). К концу 1880-х годов процесс выхода из-под философского влияния Толстого уже совершился, и это здесь чувствуется как раз в особых акцентах, в *своем* освещении коллизии, близкой, казалось бы, «Смерти Ивана Ильича».

Герой повести — человек умный, достойный, рефлектирующий, т. е. четко осознающий, что с ним происходит. С оскорбительным вторжением сил болезни, телесного разлада и распада он не просто умалется физически, но и резко понижается в своем нравственном градусе и сердечном тоне. Мир для него обесцвечивается, пыльно тускнеет, пелена уныния и равнодушия застилает взор и чувства (а равнодушие, на его взгляд, «это паралич души, преждевременная смерть» — VII, 306). Одним словом, идет коррозия в самом душевном составе Николая Степановича. «Покрыто ли небо тучами, или сияют на нем луна и звезды, я всякий раз, возвращаясь, гляжу на него и думаю о том, что скоро меня возьмет смерть. Казалось бы, в это время мысли мои должны быть глубоки, как небо, ярки, поразительны... Но нет!» (VII, 291).

Он всегда так естественно для себя ненавидел насилие, предрассудки и ложь, но не людей, поддающихся различным формам несовершенства и зла. И это — тонкое нравственное разделение, глубинно залегающее в христианстве, которое открывает принципиальную возможность любви, прощения и спасения для всех, возвышает религиозный взгляд до его истинной высоты (гибнут грехи, а не грешники...). И если до того Николай Степанович чувствовал себя «королем», обладателем «святого права» понимания, снисхождения, помилования, то сейчас, ощущая с отвращением к себе: «Во мне происходит нечто такое, что прилично только рабам: в голове моей день и ночь бродят злые мысли, а в душе свили себе гнездо чувства, каких я не знал раньше. Я и ненавижу, и презираю, и негодую, и возмущаюсь, и боюсь. Я стал не в меру строг, требователен, раздражителен, нелюбезен, подозрителен» (VII, 282) к людям, близким и дальним: семье, коллегам, студентам, раздражающим богачам, литературным и общественным деятелям... Кстати, именно такое «гнездо» внутреннего озлобления ко всем свилось в душе самого Антона Павловича сразу после кончины брата (сам он в этом признавался), но писатель немедленно в той же «Скучной истории» поставил себе диагноз и попытался выдавить из себя очередные накопившиеся *капли* внутренней *рабской*, превратной реактивности.

И здесь скорее вспоминается не Толстой, а Достоевский (кстати, Чехов его ценил, хотя и находил временами слишком *длинным и нескромным*, имея очевидно в виду его замахы на разрешение последних вопросов бытия). Именно автор «Записок из подполья», начиная с этой повести и во всех последующих своих великих романах, тонко и разнообразно явил суть, может быть, самого пагубного человеческого *смещения* — переноса своей боли и протеста, своего скрежета зубового с «каменной стены», этого образа «подлых» природных законов, фатальных ограничений смертного

удела, на своего ближнего. Стене-то, как уже говорилось, ничего не докажешь и «побольнее кулаком» ее не прибьешь — разве руки себе покалечишь! А вот сдвинуть свою бессильную ярость с главного *слепого* и *глухого* природного «обидчика» на других, на своих ближних — это другое дело: они рядом, они живые и чувствительные, дергаются, реагируют на уколы и оскорбления, на замысловатую, хитрую забаву с ними... Метафизический счет и возмущение размнивается на большую и малую монету претензий к таким же смертным человечкам, сводится к интригам, соперничеству, вытеснению, злой игре, или, по меньшей мере, как в «Скучной истории» к злопыхательству, ядовитому их осмеянию по всякому поводу. Все больше включаясь в компании приемной дочери Кати, бывшей актрисы, жестоко побитой жизнью, и ее немолодого, докучливого поклонника, филолога Михаила Федоровича в бесконечное злословие, вербальное изничтожение других, Николай Степанович начинает находить в этом хоть какое-то, слишком *человеческое* гнусно-щечочущее отвлечение и вместе — все больше стыдится себя, вполне осознавая, в отличие от многих, что он, как и все, вольно-невольная жертва *смертной* униженности и отравы.

В мире Чехова эта смертная отравка проявляется в различных обликах: провинциальной маяты, затёртости средой, узким существованием... Провинция, где нет ярких, азартных развлечений-отвлечений, блестящего социального ристалища, светской игры, зуда широких интриг и борьбы, оставляет у героев надежду, что есть еще место, где *иначе*, чем здесь, где подъем и спасение: *В Москву! В Москву!* Но и другие, столичные его персонажи, гуляющие и по европейским центрам, знают лишь ту же пустую суету, ту же пошлость, глубинную безочарованность и скуку... Вспомним хотя бы образованного, богатого, сановного петербуржца Орлова, уныло-безнадежно-циничного, в сущности тоже пошляка, но своей, «высшей» пробы из «Рассказа неизвестного человека» (1893). Смертная скука, как песок, трещит на зубах, ощущается же она во всей своей нестерпимости, когда очередные иллюзии на заполнение жизни любовью, другим человеком, великими планами разоблачаются и спадают. Здесь — это финальное самоубийство в Ницце героини рассказа, женщины *с сердцем*, но романно-схематичными представлениями о жизни, тоже более чем по-своему пошлыми. А сам «неизвестный человек», рассказывающий нам эту историю, умирает от чахотки, прощально-остро воспринимая окружающее природное величие, и хочет-молит (как очевидно не раз сам Чехов) лишь одного: жить, просто жить!

Из *извиняющего* осознания этой глубинной *смертной* причины всяческого безволия, опущенности, веселого нигилизма и абсурдика, из этой же смертной причины, порождающей и вытеснение друг друга, то ли невольное, то ли грубо-сминающее, жажду схватить хоть какие-то крохи довольства-удовольствия, и идет в конечном счете замечательная чеховская равнодушно-мягкая ласковость к своим персонажам. Отсюда его отвращение от форсированной критики в литературе, гневных разоблачений разного рода, от «карикатур», «лучше не дорисовать, чем замарать»



(см. письмо к А.С. Суворину от 30 декабря 1888 года — III, 113). А в своем творчестве дополняет эту мысль еще и верой в возможность возвышения «обыкновенного грешного человека».

И спокойная, примиряющая нота, и надежда на выход человека на новую ступень сознания звучит в самых сильных чеховских вещах. Вспомним повесть «Дуэль» (1891), где так дотошно явлена вся «внутренняя» двадцативосьмилетнего типичного интеллигента Ивана Андреевича Лаевского, комплекс его литературно аффектированных переживаний. Психически и ментально встраивается герой в когорту «лишних людей», *современных Гамлетов*, мучительно грызет себя, оглядываясь в своих эмоциях, рефлексиях и готовящихся развязках на вычитанные мысли и коллизии. Тут и ощущение ничтожности своего бездельного существования, и бессилие осуществить мечтаемую норму жизни, с возлаганием сугубой вины на условия и среду, инфантильная надежда на «перемену мест». То он вместе с возлюбленной, увезенной им от мужа, и с восторженными схемами обновленной трудовой жизни бросается на Кавказ (где и происходит действие). Сейчас же, когда и схемы, и любовь его испарились, а Надежда Федоровна стала казаться отвратительным воплощением всего, что «он читал против женщин и любви», роятся в нем судорожные планы тайно бежать отсюда и от нее. Бежать немедленно на родной север, туда, туда, «в мир высоких идей, знаний и труда» (VII, 362), где только и можно быть честным, умным, возвышенным и чистым!..

Его антипод в повести — крепко сбитый физически и психически, без сучка и задоринки, чрезвычайно довольный собой и своими убеждениями молодой ученый зоолог фон Корен, не скрывающий своего «природно» неотразимого, логически холодного социал-дарвинизма: *уничтожать* таких лицемерных, праздных, ничтожных «мерзавцев», как Лаевский, ну в крайнем случае ссылать на пожизненную каторгу! — ради спасающей от вырождения радикальной общественной гигиены. Все крепчает взаимная ложь между любовниками, большая и малая — среди прочего Лаевский скрывает смерть мужа Надежды Федоровны, убравшую формальное препятствие для их законного соединения. А на фоне странно отчужденного от нее Ивана Андреевича потерявшаяся женщина мечется в своих иллюзиях насчет себя, элегантно и неотразимо, в страстных желаниях жить и наслаждаться, мучается угрызениями совести, попадает в подлые сети двух ее местных «ухажеров», и все кончается пошлым ее разоблачением и дуэлью между Лаевским и фон Кореном.

Но в грозовую бессонную ночь перед поединком, перед лицом возможного скорого конца Лаевский переживает свой *момент истины*: с беспощадной ясностью встает перед ним вся ложь его паразитарной и лукавой жизни, глубина вины перед доверившейся ему беззащитной женщиной, сознание того, что «спасения надо искать только в себе самом» (VII, 438), в самовоспитании, в своей воле и терпении... И его чувство к Надежде Федоровне претерпевает какую-то неожиданную алхимическую трансмутацию: перед уходом из дома, скорее всего на гибель, он обнимает ее, осыпает поцелуями и понимает, «что эта несчастная, порочная

женщина для него единственный близкий, родной и незаменимый человек» (там же, с. 439).

После дуэли, когда сам он стреляет в воздух, а фон Корен только случайно не убивает его (в последний миг помешал крик спрятавшегося дьякона, приятеля фон Корена), проходит более трех месяцев, и читатель узнает о поразительных изменениях в жизни Лаевского, о которых говорит отъезжающий из города зоолог: «Да, сильно он скрутил себя. <...> Его свадьба, эта целодневная работа из-за куска хлеба, какое-то новое выражение на его лице и даже его походка — всё это до такой степени необыкновенно, что я не знаю, как назвать это...» (VII, 451–452). Фон Корен даже заходит в его домик, чтобы, пусть неловко, но выразить свою *радость*, что он *ошибся относительно* его, а при прощании на пристани протягивает ему руку. Правда, зоологу вид и реакции Лаевского кажутся *жалкими, робкими, забитыми*. Но так ли это? «Никто не знает настоящей правды» (VII, 453), — изрекает фон Корен, и Лаевский с ним соглашается. Это касается и внешнего, по сути поверхностного впечатления от нынешнего облика Ивана Андреевича, а уж глубины его нового ощущения жизни, расширенные в его размышлении до судеб рода людского вообще, явлены только нам, читателям. Вот Лаевский в финале повести наблюдает за лодкой с фон Кореном, направляющейся к пароходу по бурному морю: «Лодку бросает назад, — думал он, — делает она два шага вперед и шаг назад, но гребцы упрямы, машут неумолимо веслами и не боятся высоких волн. Лодка идет все вперед и вперед, вот ее уже и не видно, а пройдет с полчаса, и гребцы ясно увидят пароходные огни, а через час будут уже у пароходного трапа. Так и в жизни... В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...» (VII, 455).

А вот еще одно из вершинных чеховских творений, повесть «Моя жизнь» (1896). Уж, казалось бы, какая разлита здесь едкая эссенция из тотального стяжательства, невежества, ханжества, скованности общественными предрассудками, тупой злобности, дикости нравов. И все это в картинах и портретах из всех слоев провинциального городка, от «высших», дворянских, предпринимательских до низовых, рабочих, мужичьих. Но главный герой, рассказывающий очередную очень *грустную* историю жизни, *своей* жизни, человек глубокий и чуткий, искренний, свободный и последовательный в своих убеждениях, близких к толстовским, умеет взглянуть на людей *стереоскопически*. А значит, увидеть не только бросающиеся в глаза их тени и страшную изнанку (тех же городских обывателей или мужиков), но и нечто, достойное терпеливого снисхождения, сочувствия и симпатии. И в конечном итоге его, дворянина, человека образованного, но нарушившего социальные ранги и приличия, выбравшего простую жизнь рабочего, его, городского изгоя, предмет всеобщих насмешек и издевательств, начинают принимать, понимать и уважать... В балансах добра и зла, которые многим в лучшем случае кажутся равно-

мощными, первое имеет свои не только психологические, но и мощные бытийственные преимущества: зло лишь «недостаток добра» (по глубинному христианскому взгляду), добро, особенно упорное и творческое, — *субстанциально*, чревато потенциалом преображения, в том числе восполнения «недостатка», ущерба, несет в себе возможность претворения извращенных, разрушительных, *злых* энергий в благие и созидательные.

В послании к Суворину от 4 мая 1889 года Чехов размышляет о двух почти одновременных, в конце апреля того же года, кончинах российских идейных антиподов: государственного деятеля, «реакционера» Д.А. Толстого и Салтыкова-Щедрина: «Бог делает умно», взяв их на тот свет «и таким образом помирил то, что нам казалось непримиримым. Теперь оба гниют и оба одинаково равнодушны. Я слышу, как радуются смерти Толстого, и мне эта радость представляется зверством. Не верю я в будущее тех христиан, которые, ненавидя жандармов, в то же время приветствуют чужую смерть и в смерти видят ангела-избавителя» (Письма. III, 205). Как в этом полуироническом и вместе вполне принципиальном высказывании писателя проступает его, я бы сказала, вполне христианский угол мировоззренческого преломления: это и *солидарный* приоритет для человека вещей онтологических (его смертности прежде всего) перед лицом социально-политических разделений и борьбы *мира сего*, это и отвращение от *убийственного* использования главного орудия «имущего державу смерти» для предполагаемого благого результата!.. Кстати, этого дьявольского владыку смерти, которая для христиан, как известно, «главный враг», подлежащий *истреблению* (см.: 1 Кор. 15:26), Чехов поминает еще в одном письме к тому же адресату (15 мая 1889 года), где он утверждает необходимость *мира*, согласования сущностных сил человека, выражающих себя в науке и искусстве: «И анатомия, и изящная словесность имеют одинаково знатное происхождение, одни и те же цели, одного и того же врага — черта, и воевать им положительно не из-за чего. <...> Воюют же не знания, не поэзия с анатомией, а заблуждения, т. е. люди» (Письма. III, 216).

В «Доме с мезонином» (1896) художник высказывает мысль, похоже, дорогую и самому писателю: все люди «сообща, миром» должны бы вместо подчиняющих их мелочей искать «правды и смысла жизни, и — я уверен в этом — правда была бы открыта очень скоро, человек избавился бы от этого постоянного мучительного, угнетающего, страха смерти и даже от самой смерти». К этим поискам и реализации их результатов герой мыслит привлечь религию, науку и искусство, синтезированные вокруг одной высшей цели: «Раз человек сознает свое истинное призвание, то удовлетворять его могут только религия, науки и искусства, а не эти пустяки. <...> Науки и искусства, когда они настоящие, стремятся не к временным, не к частным целям, а к вечному и общему, — они ищут правды и смысла жизни, ищут Бога, душу...» (IX, 186).

В статье «Чехов как мыслитель», повторяющей в основном публичную лекцию, прочитанную С.Н. Булгаковым осенью 1904 года в Ялте и Петербурге вскоре после кончины писателя, философ обозначил ряд чеховских

героев, «охваченных поисками правды жизни». Но пронизательно отметил при этом особую чеховскую «мировую скорбь», «скорбь о бессилии человека воплотить в своей жизни смутно или ясно сознаваемый идеал; разлад между должным и существующим, идеалом и действительностью...»: «Чеховым ставится под вопрос и подвергается тяжелому сомнению, так сказать, доброкачественность средней человеческой души, ее способность выпрямиться во весь свой потенциальный рост, раскрыть и обнаружить свою идеальную природу, следовательно, ставится коренная и великая проблема метафизического и религиозного сознания — загадка о человеке». Вот и в «Доме с мезонином» вера в результат духовного поворота в человечестве, который, по убеждению художника, не может не быть успешным («Мы высшие существа, и если бы в самом деле мы сознали всю силу человеческого гения и жили бы только для высших целей, то в конце концов мы стали бы как боги» — IX, 188), все же подтачивается в нем моментами колебаний: возможностью *вырождения* рода людского, если тот в массе так и заикнется в своем низменно-материальном, обывательско-бескрылом выборе.

Чехов, как и Толстой, вездливо разработал ту тему заведенного по кругу, *неистинного* существования, что была концептуализирована уже в XX веке экзистенциализмом. Возьмем почти наугад: «Учитель словесности» (1894) — какая нелепо-механическая кадрили разговоров и споров, штампованных реакций, прописных прибауточек, дурацких развлечений, танцев, игр... (то же почти во всех чеховских вещах)! И здесь, и в драматургии Чехова особенно, так и чувствуется моментами уже склон и скат в будущий театр абсурда. Как стремительно сходит обман семейного счастья Никитина, облезает прежний «идеальный» образ невесты и жены, вползает острое недовольство собой и своей никчемной жизнью, начинает нестерпимо бить по глазам и по нервам всеобщая пошлость: «Меня окружает пошлость и пошлость. Скучные, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с молоком, тараканы, глупые женщины... Нет ничего страшнее, оскорбительнее, тоскливее пошлости. Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума» (VIII, 332).

У кого из русских писателей чаще, чем у Чехова, звучит это сугубо русское, непередаваемое слово «пошлость»? *Банальность* — это все же иное. Пошлость же, в разнообразных своих склонениях и оттенках — значит у Антона Павловича существование, по сути недостойное человека разумного и чувствующего, оно исчерпывается таким часто повторяемым у него содержанием: «есть, пить, спать...» с добавлением — у кого чего — развлекаться, играть в карты, пьянствовать, копить деньги, заедать ближнего, читать передовые брошюры, делая выписки на полях, класть свою жизнь на никому не нужную службу, на бездарные сочинения... Пошло то, что пошло-поехало и едет по наезженной житейской колее — и катится, не прибавляя человеку нового, реально воздымающего его бытийственного качества. И сколько тут вариантов пошлых историй пошлой жизни настругано Чеховым в его повестях, рассказах и пьесах из

разных слоев жизни, от помещиц, интеллигентной, ученой до купеческой, мужицкой!..

В «Скрипке Ротшильда» (1894) — тихий ужас жизни гробовщика Якова. Пятьдесят пять лет не замечал он рядом своей жены, а она неожиданно заболела и умерла. Жил автоматически, *беспмятно*, подсчитывал все нараставшие *убытки*, напрочь забыл даже о когда-то умершем младенчике с белокурыми волосиками. (А о нем перед смертью вспомнила его Марфа как о самом отрадном в жизни — в таком вот стоп-кадре: сидела она с мужем под ивой у реки с ребенком на руках...) Разве что смеялся наш гробовщик свое неудовольствие от жизни, свое отвращение и злобу на еще более жалкое существо, к тому же другой, чужой и чуждой породы: еврей-флейтиста Ротшильда, с кем изредка играл на своей скрипке на свадьбах. И вот, возвращаясь с похорон жены, оскорбив по дороге все того же флейтиста, забредает он на реку, видит ту самую иву, и как живой встает перед ним его младенец-сын... Тут и происходит с ним то, что экзистенциалисты позднее назовут «пробуждением». На своем элементарном уровне понимания, в своих понятиях он начинает укорять себя за дурное обращение с женой, за оскорбления Ротшильда, представлять, сколько вариантов другой жизни упустил он, размышлять о своей и всякой «пропащей убыточной жизни»: «Какие страшные убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу» (VIII, 304). Мыслительным лейтмотивом рассказа становятся эти самые «убытки», скудеющая жизнь во все растущих, невозполнимых потерях, выходя к отчетливому наведению: без подключения работы сознания и какого-то радикального преобразования основ жизни человек неизбежно включается в природный закон энтропии — *убытков и потерь*, пока сам целиком не окажется среди них, в неразличимой пыли бытия. И все же кое-что спасает от себя для людей умирающий Яков, завещав свою скрипку столь некогда противному и презираемому Ротшильду, а с ней и пронзительную, «унылую и скорбную» мелодию, которую он сыграл бедному еврею в предсмертном томлении. «И эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе наперерыв купцы и чиновники и заставляют играть ее по десяти раз» (VIII, 305).

Разновидностей, так сказать, этажей пошлости у Чехова немало. От самой элементарной, которую выразил пробудившийся от спячки своей «пристойной» жизни герой «Учителя словесности», до самых ее тонких форм, которые как раз с этой пошлостью громогласно воют. Здесь звучат *великие запросы души*, *великие задачи*, облеченные в большие буквы, но, увы, не подкрепленные ни беспощадным анализом реальности человека, ни смелой и радикальной точностью цели, ни практическим трудом и результатом... Мережковский вспоминал уже после смерти Чехова: как он недоумевал и обижался, когда в молодости ожидал от Чехова «как учителя жизни» умной реакции на свои «вопросы о смысле бытия, о Боге, о вечности», «о слезинке замученного ребенка», а тот, глядя на него «ясными, не насмешливыми, но немного холодными, “докторскими” глазами,

все «сводил на анекдоты да на шутки». И только сейчас он отчетливо осознал смысл отторжения Чехова от всякого отвлеченного философствования и прекраснородного резонерства: «Надо было наговорить столько лишнего, сколько мы наговорили, столько нагрешить, сколько мы нагрешили, святыми словами, чтобы понять, как он был прав, когда молчал о святом»<sup>6</sup>.

Для Чехова практическое дело, пусть и не мировое и не великое, но способное на реальный, сегодняшний результат — спасти десяток-сотню живых людей — ценнее провозглашаемых, на деле вовсе не безусловных, со своими ущербами идей и идеалов, глядящих в некое, весьма неопределенное завтра: «Если бы мне предложили на выбор что-нибудь из двух: “идеалы” ли знаменитых шестидесятих годов или самую плохую земскую больницу настоящего, то я, не задумываясь, взял бы вторую» (из письма А.С. Суворину от 24 декабря 1890 — IV, 148–149).

В «Дневнике» Валерия Брюсова приводятся слова поэта-символиста Н.М. Минского, сказанные автору в 1902 году: «Хорош тот писатель, читать которого неловко, словно тебя оголили; я это чувствовал, читая Чехова»<sup>7</sup>. И уж как оголил он не только интеллигента, но и сельский мещанский люд («В овраге», 1899), да и мужика, эту чуть ли не сакральную фигуру русской народнической литературы! В «Мужиках» (1897) сразу же поражает контраст между тем, что *снаружи*, на природе, на раздолье, где душе хорошо и весело, среди отрадных пейзажей — пятиглавая церковь на горе, широкий луг, река, зеленые кусты в росе, восходы и заходы солнца, стада, вереницы белых гусей... и тем, что *внутри*, в доме, промеж своих, где грязно и скученно, смрад и угар, кишат паразиты, голь, нищета, жалкая еда, непрерывная ругань и побои... Пьяный мужик Кирьяк привычно истязает жену Марью, старшую невестку старика-хозяина, а старуха зло и мелочно тиранит всю семью, дети дрожат и плачут, мстительно измышляя в детской мечте ей адские муки. Младшую невестку, солдатку Феклу, «озорную и ругательную — страсть» (IX, 287), бегающую к приказчикам на барский двор, однажды ее же кавалеры раздевают ночью догола и пускают так через всю деревню домой. Да и самого старика и бабу молодые попрекают, что зажились они, «умирать пора». Того же ждут и от среднего брата Николая, обезноженного на лакейской ресторанной службе и вернувшегося из Москвы нахлебником в отцовский дом с женой и дочерью...

На роль хозяев жизни, победителей выходят только натуры хищные, безоглядно идущие к своей цели. Аксиныя, жена глухого и глуповатого Степана, сына богатого епифанского мещанина Григория Цыбукина, красивая, стройная, щегольски наряженная, забирает власть и в доме, и в хозяйстве, и на селе — в своем масштабе она вполне *наполеон*, *смеет*, что ей переступить через жизнь даже младенца, если он, как ей кажется, мешает ее планам... Вот и обваривает в мгновение ока ковшем крутого кипятка малютку Никифора, утешение кроткой Липы, молодой жены отпавленного на каторгу старшего сына Цыбукина, фальшивомонетчика Анисима («В овраге»).



Правда, условия существования мужиков, с которых беспощадно сдирают все шкуры урядники, приставы, местные богатеи, столь чудовищны, сами они столь безграмотны, темны и в плену у кабака, что «в жизни их нет ничего такого, чему нельзя было найти оправдание» («Мужики» — IX, 311). Зато в тисках каждодневной нужды и борьбы за элементарное выживание в них не остается места для интеллигентской вялой и плаксивой рефлексии, беспредметной тоски и скуки. Но и здесь то же взаимное непонимание и подозрительность, вражда и вытеснение, поношение друг друга, как и среди образованной публики, только в народном случае все это в более грубых, откровенных формах.

В рассказах из низовой жизни писателя особенно интересует тип народной религиозности — как же, сколько уже шло разговоров о народе-богоносце, об особой православной глубине его мироощущения! Собственно мужики и мещане, как и их сыновья, любят порассуждать о потере веры в народе как одной из главных причин всеобщей нечестности, но и сами в Бога *не верят*, могут, правда, признавать нечто сверхъестественное, но «в отношении одних лишь баб». Разве что еще более усердно пьют и на Илию, и на Успение, и на Воздвиженье... Бабы же суевернее, опасливы на вышний гнев, крестятся, говеют, но *ничего* по сути *не понимают*. Вот общий вывод писательского наблюдения: «В прочих семьях было почти то же: мало кто верил, мало кто понимал» («Мужики» — IX, 306). Не понимают, в Кого и во что верят, в чем суть их религии. Да, любят Священное Писание, уважают того, кто его регулярно читает (как Ольгу, жену Николая), но и она, и те, кто ее умиленно слушают, лишь волнуются чем-то возвышенным и непонятным, трогаясь до «сладкого замиранья сердца», до слез на таких звуках, как «аще» и «дондеже». По-настоящему же все пронзаются «религиозным торжеством», когда в августе проносят из села в село Живоносную икону Божьей Матери — только Ее, Матушку-Заступницу, одну и чувствуют в божественном пантеоне: Она на миг, на день дает им, сирым и убогим, надежду на «защиту от обид, от рабской неволи, невыносимой нужды, от страшной водки» («Мужики» — IX, 307).

Бедняки живут, конечно, в ситуации *усиленной смертности* — та над ними нависает особенно грозно: недоедание, грязь, болезни, увечья от тяжелого труда и друг от друга, «медицина», скорее похожая на черный юмор (так, персонажа «Мужиков» Николая Чикильдеева, страдающего онемением ног, некий старичок, бывший военный фельдшер с репутацией хорошего целителя, лечит лошадиной дозой банок, от которых тот к утру холодеет и окончательно угасает). Но хотя, как замечает Чехов, смерти больше всего боятся богатые, а бедные к ней относятся более спокойно, вот только к болезням — с преувеличенным страхом, все, самые несчастные и забытые, даже старики и старухи, согбенные, беззубые, хворые, цепляются, сколько можно, за жизнь и белый свет... Интересная черточка: жившую среди городских господ, бывшую горничную, жену Николая Ольгу, богомольную и кроткую, удивляло в поведении селян, «что брань слышалась непрерывно и что громче и дольше всех бранились старики,

которым пора умирать». Деталь вполне метафизическая, уже знакомая нам по «Скучной истории»: именно этот близкий порог смерти рождает особое озлобление, бессильный скрежет зубовый, энергетически находящий выход в брани на все и всех.

Рассказ, повесть, как расширенный рассказ — прирожденный Чехову жанр высказывания. И уж как порывался он создать роман, настоящий роман! Все пишет в письмах, как в голове его *томятся* и перегорают сюжеты и герои двух романов и что вот-вот берется или даже взялся за один из них... В письме А.С. Суворину от 11 июля 1894 года, вспоминая, как вызванный им десять лет назад на спиритическом сеансе дух Тургенева уже прокаркал ему: «Жизнь твоя близится к закату», он отмечает в себе жажду все вокруг на прощанье впитать и, наконец, поймать свою недостижимую писательскую мечту, своего Моби Дика: «В самом деле мне теперь так сильно хочется всякой всячины, как будто наступили заговены. Так бы, кажется, все съел: и степь, и за границу, и хороший роман... И какая-то сила, точно предчувствие, торопит, чтобы спешил» (Письма. V, 306). Роман, не говоря уже о романной эпопее, выстраивает жизнь героя, личности обычно незаурядной, как особую законченную судьбу. А какие особенные личности в россыпи чеховской малой прозы? Обрывки, осколки различных историй и жизней, в сущности, очень схожих, складываются в типовую мозаику, в некую простую теорему условий дюжинного человеческого бытия.

Статья Дмитрия Мережковского «Суворин и Чехов» (1914), вышедшая вскоре после смерти беллетриста и издателя, в свое время многих весьма скандализовала. Отсутствие общественного, революционного, *левого* темперамента и направления в Чехове (а их тогда придерживался Мережковский), уклон самого писателя якобы в обывательщину («чеховщину», понятие, придуманное Мережковским в соавторстве с Философовым), автор статьи объясняет дурным влиянием издателя «Нового времени», пригревшего в 1886 году еще не особо замеченного критикой Антошу Чехонте в своей тогда самой крупной российской газете и ставшего его ближайшим другом: «Плесень болотная, — в нее-то и тянет, засасывает его леший-Суворин». Внешний соблазн Суворина Мережковский видит в материальном комфорте, жизненных удовольствиях, «разоблачительно» цитируя Чехова из его письма к другу: «Я вам завидую... Я бы хотел ковров, камина, бронзы и ученых разговоров... Ах, поскорее бы сделаться старичком и сидеть бы за большим столом»<sup>8</sup>.

Вспомним, перепрыгнув в середину следующего века, Альбера Камю, болевшего в молодости чахоткой, который, как будто предчувствуя свою короткую жизнь (погиб в автокатастрофе в 47 лет, прожив на три года больше Чехова), все заклинал: «Ne pas vivre mieux, mais vivre plus!» («Жить не лучше, но больше!»), жить больше, больше, просто жить, конечно, неплохо и с камином, и с умными собеседниками, при большом столе, за которым можно удобно работать... Именно этого сильнее всего хочет человек, подвешенный на тонкой ниточке серьезной болезни, уже грянувшей или лишь подающей дальние предупредительные звоночки, — дожить



до мирной старости, что предполагает до того большую жизнь... Глупости, что Антон Павлович, как утверждает Мережковский, задохнулся и погиб «в русских потемках»<sup>9</sup> (кстати, само это выражение принадлежит Чехову), он погиб от палочки Коха, от непобежденной болезни и смерти.

Недаром лучшие, достойные, хоть и искореженные его герои, проецируя свой идеал и надежды в будущее, в будущие поколения, говоря о себе, об их единственном *здесь и теперь*, исповедуют свою неистребимую жажду жизни. В одном из писем к Суворину сам Чехов обрушился на толстовское «Послесловие» к «Крейцеровой сонате», где «великий писатель земли русской» так спокойно, таким метафизическим нигилистом, оправдывает и принимает вариант прекращения деторождения и жизни вообще на всей земле, не только русской: «Толстой отказывает человечеству в бессмертии, но, Боже мой, сколько тут личного! Я третьего дня читал его “Послесловие”. Убейте меня, но это глупее и душнее, чем “Письма к губернаторше”, которые я презираю. Черт бы побрал философию великих мира сего! Все великие мудрецы деспотичны, как генералы, и невежливы и неделикатны, как генералы, потому что уверены в своей безнаказанности. Диоген плевал в бороды, зная, что ему за это ничего не будет; Толстой ругает докторов мерзавцами и невежничает с великими вопросами, потому что он тот же Диоген, которого в участок не поведешь и в газетах не выругаешь» (из письма от 8 сентября 1891 года — Письма. IV, 270).

Рассмотрим повнимательнее еще два письма Чехова Суворину, от 25 ноября и 3 декабря 1892 года. Здесь в прямом, исповедальном свидетельстве обнажается самое существенное склонение в убеждениях писателя — вряд ли можно это склонение столь недвусмысленно *поймать* в его произведениях, толкуемых каждым критиком и читателем на свой лад. В первом письме, оглядываясь на больших русских писателей, Чехов отмечает в их творчестве присутствие цели, то ли исторически-общественной, политической, эстетической (освобождение страны от самодержавия, от крепостного права, воспевание красоты...), то ли более «отдаленной», метафизической (религиозные идеалы, Бог, загробные судьбы, всеобщая гармония...). «Лучшие из них реальны и пишут жизнь такую, как она есть; но оттого, что каждая строка пропитана, как соком, сознанием цели, вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет нас. А мы? Мы! Мы пишем жизнь такую, как она есть, а дальше ни ппрру, ни ну... Дальше хоть плетью нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, Бога нет. <...> Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником <...> Вы и Григорович находите, что я умен. Да, я умен, по крайней мере, настолько, чтобы не скрывать от себя своей болезни и не лгать себе и не прикрывать своей пустоты чужими лоскутками вроде идей 60-х годов и т. п. Я не брошусь, как Гаршин, в пролет лестницы, но и не стану обольщать себя надеждами на лучшее будущее. Не я виноват в своей болезни, и не мне лечить себя...» (кстати, выше в этом же письме подобную

болезнь бесцельности он полагает для художника «хуже сифилиса и полового истощения» — Письма. V, 133–134).

То, что подобный убийственный для себя как писателя диагноз Чехов здесь более чем форсирует, скорее пугает себя в жанре негативного пророчества-угрозы, дружески, великодушно при этом объединяя себя с Сувориным, более чем очевидно и из его творчества, да и из следующего письма от 3 декабря, где он отвечает Суворину и Софье Ивановне Сазоновой, которой тот дал прочесть чеховское письмо от 25 ноября. Эта литературная дама обвиняет Антона Павловича в «неискренности», в том смысле, что, мол, «цель жизни это — сама жизнь», и этого вполне достаточно для «идеала», что нечего плакаться и унижаться в писательском достоинстве перед другими «идейными»... «Это не воззрение, а монпансье», — отвечает Чехов, так разворачивая свое убеждение: «Под влиянием ее письма вы пишете мне о “жизни для жизни”. Покорно вас благодарю. Ведь ее жизнерадостное письмо в 1000 раз больше похоже на могилу, чем мое. Я пишу, что нет целей, и вы понимаете, что эти цели я считаю необходимыми и охотно бы пошел искать, а Сазонова пишет, что не следует манить человека всякими благами, которых он никогда не получит... “цени то, что есть”, и, по ее мнению, вся наша беда в том, что мы ищем каких-то высших и отдаленных целей. Если это не бабья логика, то ведь это философия отчаяния. Кто искренне думает, что высшие и отдаленные цели человеку нужны так же мало, как корове, что в этих целях “вся наша беда”, тому остается кушать, пить, спать или, когда это надоест, разбежаться и хватить лбом об угол сундука» (Письма. V, 137–138).

Да, сам Чехов, при всей пыльной сумеречности многих его вещей, никак не был философом отчаяния. Ему, как парадоксалисту Достоевского, готовому из своего «подполья» *пойти и пойти* за тем, кто ему укажет настоящий идеал и дело, способные потрясти и разрушить «каменную стену» природного рока, о, еще как нужны эти высшие цели — только пока он не опознает их среди тех, что ему предлагают властители дум: общественных, идейно-актуальных, «культурных»... В этих нет как раз того «общего, что связывало бы все это в одно целое», нет «того, что называется общей идеей, или богом живого человека» (именно в таких выражениях еще герой «Скучной истории» выразил финальное открытие сути своего мировоззренческого фиаско — VII, 307).

Собственно все персонажи Чехова делятся на две большие группы. С одной стороны те, что не признают этих «высших и отдаленных целей» (хотя некоторые из них, так сказать, для благородного приличия, вполне выдают риторические пошлости идейно-философского репертуара), воистину «для жизни живут», сиюминутной, корыстной, круто эгоистической, себе в утробу... Тонким художественным наведением — деталью, образом — писатель внушает впечатление и мысль об их фактической *недоочеловечности*. С другой — те, кто отмечен собственно *человеческим* беспокойством, метафизическим вопрошанием: Зачем? Зачем мы живем и страдаем? Им нужна высшая цель, даже если она пока формулируется

лишь как устремленность вперед, в *будущее*, к тем грядущим в мир прекрасным людям и их замечательной жизни, которая когда-то, через столетия постепенного возвышения человека, настанет. Сейчас же мучающиеся в никчемной, пошлой жизни, они всё взнуздывают себя на то, чтобы найти такое *рабочее*, *трудоовое* поприще, куда вложить свою кроху для будущей гармонии...

Вершинин из «Трех сестер» (1900) особенно четко воспроизводит *общее место* веры этих героев Чехова, где они родственно аukaются в его художественном мире: «Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней, он должен для этого видеть и знать больше, чем видели и знали его дед и отец»; «Через двести–триста, наконец, тысячу лет, — дело не в сроке, — настанет новая счастливая жизнь. Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем, ну, страдаем, мы творим ее — и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье» (XIII, 131, 146).

Конечно, и эти герои — слабы волей и творческим умом, их порыв *работать*, *работать* на благо *будущего*, этой их единственной *трансценденции*, быстро гаснет, ибо та или иная конкретная работа (будь то телеграф Ирины из «Трех сестер» или больница Андрея Рагина из «Палаты № 6» (1892)) обнаруживает свою монотонную докучность, никчемность, не способную никак изменить порядок вещей. Тем более — остается нигилистическая подкладка всех человеческих усилий, связанная с осознанным пониманием или неосознанным ощущением бренности всего, конечной гибелью не только каждого конкретно, но и жизни вообще, а с ней и всего самого высокого и духовного, что нагородило человечество за свою историю в выдающихся своих творцах (от нравственности до культуры).

И доктору Рагину является видение огромного остывшего, пустого минерала, каким когда-то станет земля... И он же, так *эволюционно* точно ставя выше всего в человеке рефлексивное сознание, «ум», резко отделяющий его от животного мира и даже намекающий на его «божественность», единственный в чеховском мире рождает сильные эмоциональные и духовные аргументы за необходимость индивидуального бессмертия: «О, зачем человек не бессмертен <...> Зачем мозговые центры и извилины, зачем зрение, речь, самочувствие, гений, если всему этому суждено уйти в почву и в конце концов охладеть вместе с земною корой, а потом миллионы лет без смысла и без цели носиться с землей вокруг солнца? Для того чтобы охладеть и потом носиться, совсем не нужно извлекать из небытия человека с его высоким, почти божеским умом, и потом, словно в насмешку, превращать его в глину.

Обмен веществ! Но какая трусость утешать себя этим суррогатом бессмертия! Бессознательные процессы, происходящие в природе, ниже даже человеческой глупости, так как в глупости есть все-таки сознание и воля, в процессах же ровно ничего. Только трус, у которого больше страха перед

смертью, чем достоинства, может утешать себя тем, что тело его будет со временем жить в траве, в камне, в жабе... Видеть свое бессмертие в обмене веществ так же странно, как пророчить блестящую будущность футляру после того, как разбилась и стала негодною дорогая скрипка» (VIII, 90–91).

И единственный достойный собеседник, кого нашел Рагин среди обитателей палаты № 6, Иван Дмитриевич Громов, в ответ на сомнения доктора в будущих «лучших временах» («но ведь сущность вещей не изменится, законы природы останутся все те же»), отвечает: «А я глубоко верю, что если нет бессмертия, то его рано или поздно изобретет великий человеческий ум» (VIII, 96, 97). «Палата № 6» — чеховский конденсат извращенного мира, где воистину «безумное» большинство обывателей, сдавленное низким потолком своих хватательно-устроительных инстинктов и душевной тупости, изолирует от общества и губит как «спятивших» тех, кто, пусть больше в мысли, чем в действии, отвечает званию и призванию человека. Но именно в этом удушающем рассказе промелькнула идея бессмертия, мечта о нем и вера в способность разумного человечества прийти к его реализации. Правда, эта вера как бы отодвигается последними остатками сознания доктора, умирающего в юдоли страдания и грубого унижения, в «окаянном» флигеле для сумасшедших. После всего, что он, потерявший свое благодушное философическое бесстрашие, истерзанный *до мозга костей и души*, испытал, его последнее желание — не чувствовать, не знать, уйти отсюда навсегда, *не быть* — все это по-земному, по-нынешнему понятно и простительно. Но лучик, какого не было в других вещах Чехова, здесь все же проблеснул...

В современном мире, прежде всего западном, Чехов ощутил все его жив своими пьесами. С ним на русской сцене явился особый тип драматургии, без форсированных коллизий, хотя вроде случаются и драматические события, и даже финальные самоубийства и убийства, но обо всем этом лишь в опосредованном, тихом, грустном, безэмоциональном пересказе или просто кратком сообщении. Главное — настроение, атмосфера, тонкий минор, ее проникающий, новые элементы импрессионистического и вместе мягко символического стиля. Значимое *содержание* является в наведениях подтекста, в деталях, часто *говорящих* больше чем прямое высказывание героя, в чертах и черточках, жестах и жестиках, ну и, конечно, в нехитрых философствованиях и мечтах героев...

Во всех пьесах — мир один, вариации на несколько основных тем и настроений, на схожие экзистенциальные сюжеты и позиции. Речь идет об *условиях человеческого существования* современного секуляризованного мира (тут определенное *время*, последняя треть XIX века, и *место*, провинциальное, усадебное, чаще всего). Одна атмосфера — бесцельной, *скудной* жизни, с «тоской о труде» или уже полной усталостью от *работы*, с разочарованием в собственных усилиях, атрофией воли, равнодушием, а то и цинизмом — с возлаганием вины не только на себя, но и в значительной доле на ничтожное, пошлое окружение, косную среду, *заглушающую* их, как сорная трава...

В эту четкую *теорему* земного существования входит острое ощущение того, как куда-то безвозвратно уходят силы, по капле неуклонно усыхает жизнь, ощущение предательства себя молодого и лучшего, бессильный импульс вырваться и бежать... Здесь же взаимное непонимание (как говорит герой «Иванова» (1889): «Я не понимаю вас, вы меня не понимаете, и сами мы себя не понимаем» — XII, 56), человеческая *непрозрачность*, неадекватность и самовыражения, и восприятия другого. Вот характерная деталь чеховской драматургии: нередко кто-то произносит свой монолог или реплику как бы для себя, не слыша, не реагируя на то, что только что высказывал или высказывает сейчас другой, мимо друг друга, как бывает в опере, когда одновременно поют каждый что-то свое.

Вообще человеческая закрытость — сквозной мотив всего творчества Чехова. Излюбленная тут коллизия, из самых мучительных для многих его героев как рассказов, повестей, так и его пьес (собственно для людей вообще): внутри себя человек один, неоднозначный, непростой, со своими тайнами, внутренними угрызениями, а сколь превратно толкует его *внешнее* наблюдение, как в призмах мнения о нем искажается его облик, нередко до полного наоборот! Любовь тоже чаще всего *мимо* друг друга: один испытывает чувства, другой — нет или к кому-то еще, который тоже томительно глядит куда-то в иной адресат... Хоровод несовпадения и несчастья!.. Молодое любовное влечение, будто бы взаимное, приводящее к свадьбе и браку (Маша и Кулыгин, Прозоров и Наташа в «Трех сестрах»...), очень быстро завершается досадным разочарованием и раздражением (Маша) нередко вкуче с умственной и нравственной деградацией (Прозоров). Кто из двух в паре *муж — жена* поглубже, поматериальнее, попошлее особенно тянет другого в свою, для него уютную и *нормальную* донную тину.

Зачатки будущего театра абсурда здесь — и у носителей, изрекателей прописных истин, затертых штампов (Кулыгин и др.), и в фигурах шутовщиников, каждого со своей пошлой присказкой («Тара-ра...бумбия... сижу на тумбе я...»... — XIII, 176), гримаской, выкидоном, и в сколках, слепках с животной-бессмысленного бытия. Вот компания Боркина, Шабельского, Лебедева в «Иванове» со смаком рассуждает о еде, о закуске к водочке — вполне философический этюдик к лейтмотивной чеховской констатации бесцельной нелепой жизни: *есть, пить, спать, концы отдавать* («Наше, брат, дело с тобою об околеванце думать» (XII, 48) — как выражается Лебедев).

Правда, Шабельский чувствует в своей жизни радикальное *не то*, но посмотрите, в каком-то чудовищном само- и мирочувствии он пребывает. Все *другие* у него «подленькие, маленькие, ничтожные, бездарные», но и сам он «гадок себе», не верит «ни одному своему слову» (XII, 67)... Ни смысла, ни надежды, общая психопатия или «всё пустяки, трын-трава», если не знать, «для чего живешь», как полагает Маша из «Трех сестер» — XIII, 147)... Но даже честный бунт Иванова против себя, своей скуки и хандры, лени и отчаяния, своей слабости и стыда за сковавшую его ситуацию вот-вот грядущей заведомо несчастной женитьбы — при всем понимании, что он изменяет главному в себе: «Никогда я не лгал, не клеветал

на жизнь...» (XII, 71) — оборачивается лишь самой страшной хулой на жизнь, на Духа Святого, как определил бы христианин, — самоубийством. Кстати, финал с убийством под занавес сохраняется почти во всех больших серьезных пьесах Чехова, хотя и идет по убывающей: вслед за Ивановым стреляется Треплев в «Чайке» (1896), в «Дяде Ване» (1897) — лишь неудачная попытка убийства Иваном Петровичем профессора Серебрякова, в «Трех сестрах» (1901) Соленый убивает на дуэли Тузенбаха, в «Вишневом саде» (1903) нечаянно заколачивают в доме на верную смерть старого Фирса. Образ всеобщего вытеснения, само- и взаимоуничтожения, в формах то вольных и открытых, то гротескных и невольных...

В разговорах о Чехове приходится и сейчас слышать: болен, мол, он был распространенной болезнью нового времени — безбожием. Еще Мережковский, которого Антон Павлович не очень-то привечал, уж больно «верует учительски»<sup>10</sup>, в разное время и с разной степенью ригоризма упрекал его в «отказе от религии», «религиозном нигилизме», возводил вместе с Горьким чуть ли не в богоборца, провозвестника религии «пустого неба», человекобожества<sup>11</sup>. Так ли это? Известно, какой отталкивающий *долгоиграющий* эффект произвел на будущего писателя еще в детстве и отрочестве его неистово и громогласно верующий отец Павел Егорович, выкупленный в 16 лет из крепостной неволи, выбившийся в купца 2-й гильдии. Таганрогский общественный деятель, организовавший церковный хор, в котором под давлением, чувствуя себя «маленькими каторжниками», пели его сыновья, в том числе безголосый Антон, мучительно и с отвращением напрягая свою слабую грудь (не тут ли первая фатальная уцербинка в его легких?), он навязывал им православие и церковное благочиние страхом и приказом, педантичным уроком и физическим воздействием, мучил, при всем своем христианстве, жену по пустякам, сек детей. В письме к брату Александру от 2 января 1889 года, выговаривая ему за грубость по отношению к близким, Антон Павлович писал: «Я прошу тебя вспомнить, что деспотизм и ложь сгубили молодость твоей матери. Деспотизм и ложь исковеркали наше детство до такой степени, что тошно и страшно вспоминать» (Письма. III, 122) — и это был как раз «благочестивый» деспотизм его отца, прививший Чехову стойкую аллергию на религиозный ригоризм, фарисейскую обрядовость, катехизическую букву. В более позднем письме тому же адресату (30 декабря 1894 года) Антон Павлович недаром не преминул донести такую деталь, касающуюся уже старого и больного отца: «Папаша стонал всю ночь. На вопрос, отчего он стонал, он ответил так: “Видел Вельзевула”» (Письма. V, 350). Чехов вполне мог бы повторить за Розановым: «Не в моем духе эта пугающая, грозящая, постыжающаяся религиозность. Не понимаю, какая *непременная* связь всего этого с Богом».

Кстати, в цитированном чуть выше письме к брату 1889 года Чехов не преминул заметить, что домашнее свое тиранство отец «теперь никак не может простить себе» (Письма. III, 122). А в воспоминаниях о Чехове писатель Игнатий Потапенко, подчеркнув этот возникший еще в детстве Антона Павловича и сохранившийся на всю жизнь «протест против де-



спотического навязывания веры», вспоминает, как вместе с тем любил тот устраивать в Мелихове «домашний импровизированный хор» и петь вместе с родными «тропари, кондаки, стихири, пасхальные ирмосы»<sup>12</sup>. Что в детстве было принуждением, стало свободно избираемым предпочтением, как недаром Чеховым были написаны такие маленькие, но драгоценные новеллистические перлы, как «Святою ночью» (1886) и «На страстной неделе» (1887), овеянные поэтическим и религиозным чувством.

По большому счету более всего и всегда Чехову были чужды всяческая отвлеченная духовность, спиритуализм, брезгливо сторонящийся материи. И по сути, ведь это, действительно, извращение, причем распространенное и упорное, истинно христианского взгляда, исповедующего высокие религиозный материализм, идею преобразования и спасения целостного состава человека и мира, в том числе тела и вещественных начал бытия. Не принимая крестового похода героя французского писателя Поля Бурже против «материалистического направления» в популярном тогда его романе «Ученик», Чехов в письме Суворину от 7 мая 1889 года весьма горячо защищает соотнесенность физических и психических явлений, нераздельную связь души и тела: «Все, что живет на земле, материалистично по необходимости. <...> Вне материи нет ни опыта, ни знаний, значит, нет и истины... Спиритуалисты — это не ученое, а почетное звание» (Письма. III, 208).

А какое авторское уважение к своему герою, редкое в мире Чехове, какую проникновенную интонацию сочувствия и любви к нему найдем мы в одном из последних чеховских рассказов «Архиерей (1902)! Всего в несколько дней, от Вербного воскресенья до утра Великой Субботы, писатель вместил в ее главных составляющих целую жизнь викарного архиерея, преосвященного Петра, вера которого столь связана с его радостью от воплощенного Божьего мира, столь далека и от спиритуальной мистики, и от формализма. Превозмогая все ухудшающееся физическое состояние, он по-прежнему со слезным умилением и бодрым подъемом ведет службу, но к Великой Пятнице уже следует кризис, кишечное кровотечение, врач, диагноз «брюшной тиф» и кончина на следующее утро. На это болезненное, предсмертное *крещендо* накладываются облитые идеальным светом воспоминания архиерея о своем деревенском детстве, вызванные приездом к нему старухи матери, которую он нежно любил, хотя и не видел несколько лет, погружения его в свою жизнь, глубинные переживания. Тут и наивная детская вера сына дьякона, принадлежавшего к исконному народному поповскому роду, учеба в семинарии, в академии, постриг в монахи, защита диссертации, ректорство в семинарии, в тридцать два года болезнь, лечение и жизнь за границей в течение восьми лет, служба в церкви на европейском юге, тоска по родине, возвращение в Россию, продвижение по церковной иерархии...

Главное в нем — генетически впитанная, «глубокая, неискоренимая» «любовь к церковным службам, духовенству, к звону колоколов; в церкви он, особенно когда сам участвовал в служении, чувствовал себя деятель-

ным, бодрым, счастливым» (X, 198). Но всегда докучливо, с внутренней досадой воспринимал вериги своего положения, особенно ту сверхпочтительную, с элементами идолопоклонства дистанцию, которую верующие (и даже сейчас его мать) из трепета перед его саном устанавливали между ним и собой. И последними его словами, сказанными вслух, были: «Какой я архиерей? <...> Мне бы быть деревенским священником, дьячком... или простым монахом... Меня давит все это... давит...» (X, 199). Как и последним освобождающим видением уже в предсмертном бессознании встает картина того, как «он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно!» (X, 200). И последняя, постоянная *чеховская* черточка, нотка, часто звучащая в финале его вещей — увы, сколь *бесследно* уходит подавляющее число людей, даже замечательных. О преосвященном Петре вскоре уже *не вспоминали*, «а потом и совсем забыли», а матери, когда она простым женщинам рассказывала о своих девяти внуках и множестве внучат и о самом выдающемся из них, *сыне архиерея*, уже «не все и верили» (X, 201)...

А вот совсем небольшой, на три странички, рассказ «Студент» (1894) — его Чехов оценивал как самую художественно совершенную свою вещь. И вряд ли можно ограничивать это совершенство только ее *отделанностью*: какое-то ответственное, мучительное и радостное, *мировое*, касающееся *всех людей* содержание вмещено в ее фокус. В центре — мистериальные события, вспоминаемые на утрени Великой Пятницы, когда читаются двенадцать Евангелий Страстей Христовых, точнее эпизод из них с троекратным отречением Петра. Именно его проникновенно пересказывает у костра двум деревенским женщинам, матери и дочери, ветрено-холодным, мрачным вечером, за день до Пасхи возвращающийся домой студент духовной академии. Эта драма апостола, «страстно, без памяти» любившего Иисуса, — поддался даже он человеческой слабости и страху, затем с ужасом спохватился, вспомнил пророчество о себе Учителя, «и исшед вон, плакася горько», — тронула сердца этих женщин... «Студент опять подумал, что если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась, то, очевидно, то, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему — к обеим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям» (VIII, 308–309). Что все это касается рода людского в целом, отрекающегося в своих страстях и духовной слабости от Христа. Но и подает надежду на опаматование, прощение и возвращение к Нему, на пути спасения... И подавленное до того настроение студента прорезается лучом светлого обетования, наполняется счастливым волнением, ощущением деятельной силы: «Он думал о том, что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня, и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле <...> и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» (VIII, 309).



Вернемся, однако, в связи с вопросом о предполагаемом «безбожии» Чехова к созданной им россыпи мещанских типов, представленных не только в точном бытовом разрезе, но прежде всего — в психолого-философском углублении. Как у Герцена и Горького, у Чехова за *мещанином* просматривается не столько известная сословная группа, сколько определенный, я бы сказала, *онтологический* выбор ценностей, носителями которого могут быть люди разных общественных слоев и профессий. Круг их забот и интересов ограничен потребностями сытости и комфорта, жизненного успеха и комильфотности, духовный потолок сплюснут в исключительно практическую, корыстную *отмирность*. Никакого тебе метафизического беспокойства, атрофировано главное духовное, *божественное* качество человека — порыв к перерастанию себя, трансцендированию, мечта о более совершенной природе, о высшей реальности, дерзание к *небу*. Это по сути глубоко безрелигиозный тип (при возможных приличествующих благочестиво-религиозных приметах уклада его жизни).

В «Человеке в футляре» (1898) Чехов создал сгущенно-символический образ такого, я бы сказала, антиэволюционного «мещанского» выбора, здесь в его гротескно-зловещем варианте, который закрывает человека от мира и неба (вечный зонтик, упакованность в пальто, в калоши, темные очки, наглухо закрытые окна и двери, кровать с пологом — круговая защита от всех «внешних влияний», вечная скованность в формуляре и циркуляре...), аннулирует трансцендентную *вертикаль* и *вектор* превозможения несовершенной природы. Нагнетается мотив *панциря*, в который заковывает себя человек, как черепаху, то, что принципиально останавливает всякую возможность развития, припиливает его в неизменном статусе бытия — «как бы чего не вышло», ни случилось, ни двинулось-продвинулось... Недаром замечательной апофеозой такого существования (а Чехов наводит нас на общую мысль, касающуюся человечества вообще при подобном фундаментальном выборе: наша бесцельная и пустая жизнь — «разве это не футляр?») становится смерть и могила: «Через месяц Беликов умер. <...> Теперь, когда он лежал в гробу, выражение у него было кроткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет. Да, он достиг своего идеала!» (X, 52).

В примыкающем к «Человеку в футляре» «Крыжовнике» (оба составляют вместе с «О любви» небольшую «трилогию» рассказов в рассказе) — другая, более «гедонистическая» грань мещанских идеалов, когда вершинной счастья мелкого чиновника, на обретение которого он положил всю жизнь, становится своя усадьба, имитация вальяжного барского уклада и обязательный его атрибут — свой крыжовник... Рассказывающий эту историю своего брата учитель гимназии Буркин выступает тут как настоящий проповедник, его цель — вытащить людей из «общего гипноза» их тихого довольства своим заведенным существованием: «ходят на рынок за провизией, днем едят, ночью спят <...> говорят свою чепуху, женятся, старятся, благодушно тащат на кладбище своих покойников...», тщательно-

но пряча от себя ужас изнанки такого бытия, которой занимается одна «немая статистика» (X, 62). И тут же рассказчик выдвигает совсем другой, активный, преобразовательный идеал, вычеканенный им в настоящий афоризм, и метит он в мещанство, в том числе и в его толстовском изводе равноправного, но муравьино-природного, сизифова «дела жизни», сельского опрошения: «Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойство и особенности своего свободного духа» (X, 58).

Лучшие, любимые Чеховым герои чувствуют себя в условиях земного смертного («падшего», сказали бы мы по-христиански) бытия неловко, неуютно, а то и трагически, не желая принимать эти условия как окончательные и должные, постоянно обнаруживая глубинную потребность лучшей, высшей природы, стремление выйти из «футляра» своего положения. Эта неудовлетворенность человека наличным существованием, порыв из него, пусть хотя бы и мечтательный, для Чехова по сути *норма* настоящего человека. Собственно только такой человек и может быть назван *религиозным*, душа которого — «христианка», даже если он (возможно, пока) и не пришел к религии или оттолкнулся от ее ортодоксальных форм.

«Мне кажется, человек должен быть верующим, или должен искать веры, иначе его жизнь пуста, пуста» (Маша из «Трех сестер» — XIII, 147), «...каждый человек будет веровать и каждый будет знать, для чего он живет...» (Саша из «Невесты» — X, 208). С.Н. Булгаков говорил об одной, можно сказать, антинищевской черте чеховского мировоззрения, которая уж никак не позволяет отнестись к нему, как это делал Мережковский, к пророкам человекобожия: отсутствие культа «гордого» человека и уж тем более «сверхчеловека». Петя Трофимов в «Вишневом саде» говорит о несовершенном телесном устройстве превратно-смертного человека, не позволяющем ему впасть в горделивое самодовольство: «...какая там гордость, есть ли в ней смысл, если человек физиологически устроен неважно, если в своем громадном большинстве он груб, неумен, глубоко несчастлив. Надо перестать восхищаться собой» (XIII, 223). (Ср. христианское понимание природы падшего, смертного человека как онтологически несамостоятельной, не владеющей ключами к собственной жизни: «По моему мнению, мы ничего не значащие однодневные твари и напрасно поднимаем высоко брови, ежели <...> ничего не имеем мы, кроме гибнущей жизни...»<sup>13</sup> — свт. Григорий Богослов. И только осознание этой своей фундаментальной *нищеты* — начало искупления и восхождения к Божественной природе.)

Конечно, чеховские герои в своем исповедании шестивия человечества вперед ко все большему совершенствованию выражают свою веру на языке секуляризованного времени, вовсе не в христианских терминах «обождения» человека и будущего Царствия Божия. «Все, что недостижимо для него теперь, когда-нибудь станет близким, понятным, только вот надо работать, помогать всеми силами тем, кто ищет истину» — утверждает Трофимов в диалоге с Гаевым, где вечный студент сомневается и в фаталь-

ности смертного исчезновения личности: «И что значит — умрешь? Быть может, у человека сто чувств и со смертью погибают только пять, известных нам, а остальные девяносто пять остаются живы» (XIII, 223).

А вот в последнем рассказе Чехова «Невеста» (1903) такой же идеалист Саша, больной чахоткой, бывший почти вечный студент, воодушевляя Надежду на рывок из уготованной ей колеи, из «неподвижной, серой, грешной жизни» к учебе, труду, новым горизонтам перерастания себя, уже употребляет лексикку, близкую к начавшей звучать в кругу религиозно-философского возрождения в России: «Если бы вы поехали учиться! <...> Только просвещенные и святые люди интересны, только они и нужны. Ведь чем больше будет таких людей, тем скорее настанет Царствие Божие на земле» (X, 208). И уже прямо от себя, в письме от года к С.П. Дягилеву Антон Павлович выражает главное свое чаяние, безусловно религиозное, без реализации которого вся долгая история человечества, как и жизнь каждой сознательной, чувствующей личности стирается в прах, пропадает в космическом холоде: «Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога, — т. е. не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре» (Письма. XI, 106).

### Примечания

<sup>1</sup> Чехов А.П. Полн. собр. сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 13. М., 1978. С. 108. Далее ссылки на это издание даются в скобках после цитаты. Римская цифра указывает том, арабская — страницу.

<sup>2</sup> Мирский Д.С. [Святополк-Мирский Д.П.] Чехов // Мирский Д.С. [Святополк-Мирский Д.П.] История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зерновой. London, 1992. С. 570.

<sup>3</sup> Чехов А.П. Полн. собр. сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 3. М., 1976. С. 309. Далее ссылки на это издание даются в скобках после цитаты: после обозначения «Письма» указываются том (римской цифрой) и страница (арабской цифрой).

<sup>4</sup> Розанов В.В. Наш «Антоша Чехонте» // А.П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 871.

<sup>5</sup> Булгаков С.Н. Чехов как мыслитель // Там же. С. 549–551.

<sup>6</sup> Мережковский Д.С. Асфодели и ромашка // Мережковский Д.С. Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. М., 1991. С. 209, 210.

<sup>7</sup> Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М., 2002. С. 134.

<sup>8</sup> Мережковский Д.С. Суворин и Чехов // Мережковский Д.С. Акрополь. С. 289.

<sup>9</sup> Там же. С. 294.

<sup>10</sup> Этот отзыв приведен в письме А.П. Чехова С.П. Дягилеву от 12 июля 1903 (Письма XI, 234).

<sup>11</sup> Мережковский Д.С. Чехов и Горький // Максим Горький: pro et contra. СПб., 1997. С. 674.

<sup>12</sup> Потапенко И.Н. Несколько лет с А.П. Чеховым (К 10-летию со дня его кончины) // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 318, 320.

<sup>13</sup> Свт. Григорий Богослов. Творения. Т. II. СПб., 1912. С. 45.

## Часть II

# ФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ РУССКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Клюев  
Есенин  
Хлебников  
Маяковский  
Хармс  
Введенский  
Заболоцкий

# ИДЕЯ ПРЕОБРАЖЕНИЯ МИРА И ЕЕ МЕТАМОРФОЗЫ В ПОСЛЕОКТЯБРЬСКОЙ ПОЭЗИИ<sup>1</sup>

В художественной словесности сразу после революции вперед уверенно вышла поэзия — это было время ее настоящего торжества. Что вполне закономерно: резкий слом и сдвиг всего и вся, ошеломляющая реальность новых идей, установок, человеческих типов, бытового уклада, которые для своего осмысления в прозе требуют хотя бы некоторой временной дистанции, своего «перегорания» (используя блоковское слово), напротив, высекают моментальную поэтическую реакцию, где — и эмоциональный всплеск, и быстрая зарисовка с натуры, и волевой призыв, и безудержные пророчества, дерзание мечты. Пожалуй, громогласнее всех в первые послереволюционные годы звучала поэзия пролетарская, претендовавшая на роль идейного и художественного авангарда эпохи настоящей и тем более будущей. Творчество пролетария первых лет революции, пришедшего из деревни, с фабрики к выражению своих высших устремлений, не породило великих или больших поэтов, по самой своей сути оно было явлением коллективным. Никогда, пожалуй, в истории литературы не было такого широчайшего, поистине низового поэтического движения, объединенного общими темами, устремлениями, образами, интонациями. Его упрекали в отлете от реальной действительности, космической гигантомании, своеобразном мифотворчестве. Но не надо забывать, что по самому своему характеру это была поэзия мечты, творчество идеала (пусть на деле этот идеал был с немалыми дефектами) — ценнейшее свидетельство предельных чаяний народной души.

Революция в стихах и статьях многих пролетарских (да и не только пролетарских) поэтов — от Кириллова и Герасимова до Гастева и Филипченко — воспринимается не просто как обычная социальная революция, а как грандиозный катаклизм, начало *онтологического* переворота, призванного пересоздать не только общество, но и порядок вещей в мире и жизнь человека в ее натурально-природной основе. Убеждение в том, что октябрьский переворот — катастрофический прерыв старого мира, *новорот* времен, открывающий новый планетарно-космический эон, было здесь всеобщим. Идея революции и социализма оказалась напоенной превращенно-религиозным пафосом с его устремленностью к предельному благу и тотальному преобразению естества, обернулась своеобразной травестией *русской идеи*.

Под русской идеей В.С. Соловьев, первым выдвинувший это понятие, имел в виду «идеальный принцип, одушевляющий это огромное тело» России, ее «новое слово» миру, то, что она желает совершить в мировой

истории<sup>2</sup>. «...Русская идея не есть идея цветущей культуры и могущественного царства, русская идея есть эсхатологическая идея Царства Божьего»<sup>3</sup>. Эту обращенность к последнему пределу, это чаяние радикального преобразования мира, абсолютной гармонии, обоженной природы как суть русской идеи отмечали многие отечественные мыслители. И у пролетарских поэтов мы найдем тот же максимализм метафизических чаяний, отказ от земно-житийской *срединности*, «жажду истины не отвлеченной, а действенной»<sup>4</sup>. Марксистские положения о «прыжке из царства необходимости в царство свободы» были соединены с религиозными чаяниями «нового неба и новой земли» и «новой твари» на ней, что всегда жили в народной душе.

В 1920 году Андрей Платонов, тогда молодой воронежский поэт и публицист, писал: «Человеческий мир сейчас стоит перед великим и коренным изменением внутренней сущности самого человека, которое будет идти параллельно изменению внешней социальной формы человечества». Происходящая революция предвещает для Платонова другую, «интеллектуальную революцию», новый вселенский эон, когда «мысль легко и быстро уничтожит смерть своей систематической работой-наукой»<sup>5</sup>. Иван Филипченко, один из зачинателей пролетарской поэзии, так представляет себе главные задачи революции: «...нужно будет <...> победить болезни и самую смерть; реорганизовать вселенную в интересах человека; организовать борьбу с косной материей»<sup>6</sup>. Известный историк и социолог марксистской ориентации, активный деятель большевистской партии времени первой русской революции Н.А. Рожков в книге «Смысл и красота жизни» (1923) пишет о своей уверенности, что «в отдаленном будущем для человечества открывается возможность всемогущества в полном смысле этого слова, вплоть до общения с другими мирами, бессмертия, воскрешения тех, кто жил прежде, и даже создания новых планет и планетных систем»<sup>7</sup>. (Кстати, свои взгляды на физическое бессмертие, понимаемое им сугубо материалистически, Рожков изложил еще раньше в работе «Основы научной философии». СПб., 1911.)

Какие титанические дерзания — и это в эпоху, казалось бы, всецело занятую прямыми практическими заботами дня: разгромом контрреволюции, разрухой, голодом, элементарной организацией жизни. Однако стремление определить конечные идеалы, установить высшую цель, всегда необходимые человечеству для его совокупной осмысленной деятельности, неизмеримо возрастает как раз в эпохи взрыва постепенного развития, сведения счетов с прошлым. Тут на голом месте без всяких помех ставятся вехи идеально спроектированных работ, рационально спрямляется путь к самой далекой цели.

В книге «Овладение временем как основная задача организации труда» (М., 1924) Валериан Муравьев<sup>8</sup>, отправляясь от новых достижений в биологии, медицине, а также физике и математике (теория относительности, теория множеств), стремится к обоснованию идеи космической экспансии, преодоления смерти и возвращения к жизни погибших. В предисловии к

этой книге Муравьев объясняет свою новую позицию. Это объяснение весьма ценно для понимания того ощущения безграничности сил, безмерного энтузиазма, что подвигало и пролетарских поэтов на приступ, казалось бы, самых неразрешимых и трагических проблем человеческого существования. Муравьев замечает, что в эпохи радикального революционного переворота, бурного вскипания общественных сил обнаруживается и особенная дерзновенность мысли и поиска, причем не только в той области, которая в данный момент подвергается перестройке, т. е. социальной, а в значительно более широкой, связанной с первичными, онтологическими реальностями человеческого бытия. Так, Великая французская революция ознаменовалась рывком в небо, следующим шагом в завоевании пространства (полет на воздушном шаре братьев Монгольфьер), а также дерзновенным посягательством на самую «сокровенную проблему» жизни, «проблему ее длительности» (идеи французского философа-просветителя Кондорсе об индивидуальном физическом бессмертии). Факт, казалось бы, удивительный! Революция обычно выявляет скрежещущие диссонансы человеческой природы, обрекающие на фиаско все ее идеальные теоретические построения, однако сам порыв к преобразованию активизирует мысль, и она ищет более существенной области для приложения этого порыва, такой, которая сможет на более глубинном уровне действительности гармонизировать натуру человека. Октябрьская же революция, по мысли Муравьева, еще глубже и болезненнее копнув социальные и культурные основы жизни, чем все предыдущие, подвела мысль к «другой, еще более обширной задаче преобразования основных законов природы, поскольку эти законы противоречат идеалам нашего разума и воли»<sup>9</sup>.

Само понимание искусства необычайно расширяется в эти годы. На глазах была разрушена «старая» культура. Встало много вопросов: как относиться к культурному наследию прошлого, как строить новую культуру. Появились идеологи чисто пролетарского искусства и его практики. Их «революционные» радикальные перекосы достаточно известны. Интересно другое: почти всеобщее в пролетарском и левом искусстве этого времени стремление к пересмотру самого содержания культуры, ее высших целей. С одной стороны, в культуру стала включаться не только символическая, художественная деятельность, но шире — весь материальный творческий комплекс масс, результаты их труда, несущие на себе печать рабочего ума, чувства, профессионального умения. С другой — искусство было призвано формировать саму действительность, вносить строй, форму и красоту в саму жизнь (теории «жизнестроения» левовцев): «Улицы — наши кисти, / Площади — наши палитры» (В. Маяковский. «Приказ по армии искусства»); «Дайте нам новые формы!» — / несется вопль по вещам» (В. Маяковский. «Приказ № 2 армии искусств»).

«Никому не дано знать, какими огромными солнцами будет освещена жизнь грядущего. Может быть, художники в стоцветные радуги превратят серую пыль городов, может быть, с кряжей гор неумолчно будет звучать



громовая музыка превращенных в флейты вулканов, может быть, волны океанов заставим перебирать сети протянутых из Европы в Америку струн»<sup>10</sup>. Это Маяковский в 1918 году обращается с «Открытым письмом к рабочим». В его буйной метафористике живет пафос искусства как творчества самой жизни.

А вот Платонов выступает со статьей «Пролетарская поэзия», напечатанной в «Кузнице» (1922, № 9), центральном органе пролетарских поэтов. Истинное назначение искусства Платонов видит в прямом действии на материальный мир с целью его преобразования. Такое стремление лежит в основе художественного творчества вообще, только пока оно могло осуществиться лишь чисто символически, в пределах замкнутой духовной среды образов окружающего мира, а не его самого. «Люди пересоздают природу сообразно своим желаниям, т. е. внутренней необходимости. В этом сущность всякого искусства. Но они начали не прямо с переустройства самой действительности, а с более легкой, с более посильной работы — с переустройства символов, образов, теней этой действительности, например, со слов»<sup>11</sup>. Истинно рабочее, «пролетарское, всечеловеческое» искусство будущего станет, по убеждению Платонова, «не организацией символов, призраков материи, а организацией самой материи, изменением самой действительности». Оно выйдет на «бой с космосом за его изменение соответственно внутренней потребности человека»<sup>12</sup>. И в этой будущей поэме вселенского созидания человек станет настоящим «волшебником материи». Близкие мысли высказывает и Валериан Муравьев, деля культуру на *символическую* (в прошлом и настоящем) и *реальную*, «в которой центр тяжести лежит в работе над осуществлением в жизни имеющихся культурных образцов»<sup>13</sup>.

Валерий Брюсов утверждал, что основным содержанием открываемой Октябрем новой полосы истории станет «сознательная организация борьбы человека с природой, которая должна привести к полному торжеству человеческой воли над стихийными силами»<sup>14</sup>. Один из бывших вождей символистского движения, Брюсов, как известно, после революции меняет свою общественную и творческую позицию. Его влияние на складывающуюся советскую поэзию нельзя недооценивать. Вспомним прямую поддержку Брюсовым многих пролетарских поэтов, немалый вклад в воспитание молодой литературной смены (он был основателем и первым ректором Высшего литературно-художественного института, где, по выражению П. Антокольского, «линейкой нас учил не умирать»). Поэтому уместно остановиться на послеоктябрьской поэзии Брюсова, как раз преимущественно развивавшей темы творческого преобразовательного дерзания, «штурма неба», преодоления физической ограниченности человека и др.

Нельзя сказать, что эти мотивы неожиданно и резко появились у него только в последние годы. Мы их встречаем и в более раннем творчестве, правда, лишь в отдельных вещах. Но они вовсе не теряются в массиве его поэзии. В этих стихотворениях автор как будто выныривает из той темной

глубины демонического эроса, смертоносной и самоубийственной стихии, которая так замороженно крутит его лирического героя в бесконечных водоворотах и безднах. И существо Брюсова-поэта пронизывается чувством движения, несущего человечество вперед через века, эпохи, цивилизации, погружаться в каждую из которых доставляет особое удовольствие ему, эрудиту и ученому. Он начинает понимать, что это движение не может замкнуться в бесплодные круги, а должно, окрылившись высшей целью, многократно усилиться от сознательного ее осуществления. «Неоконченное здание» будущего, возводящееся пока без общего плана, пугающее своими бессвязными частями, обрывающимися прямо над пропастью, в котором бродит современное раздробленное и враждующее человечество, не может и не должно оставаться таким, иначе оно рухнет в тартарары. И Брюсов верит:

Свершится, что вами замыслено,  
Громада до неба взойдет  
И в глуби, разумно расчисленной,  
Замкнет человеческий род.  
(«В неоконченном здании», 1900)

Брюсов был первым большим русским поэтом, который не только отметил начало эры покорения воздушной стихии («Первым авиаторам», 1908), но и воспел космический долг Земли, приветствуя будущих «царей стихий, владык естества» («К счастливым», 1903–1905).

Нет! Но мы, своим владея светом,  
Мы, что стяг на полюс донесли,  
Мы должны нести другим планетам  
Благовестье маленькой Земли.  
(«Детские упования», 1914)

Интересно сравнить эти стихотворения Брюсова с их призывно-оптимистической интонацией гимна будущим возможностям человека (вспомним, что одно из центральных произведений этой серии носит у поэта название «Хвала человеку», 1906) с несколькими вещами Блока, такими, как «В неуверенном, зыбком полете...» (в первой публикации «Аэроплан», 1910) и «Авиатор» (1912). Блок не просто интересовался первыми успехами авиации, любил посещать зрелища спортивных полетов, но и пытался осознать этот этап развития человечества: отрыв его от земли, начало выхода в небо. Характеризуя XX век в поэме «Возмездие», поэт не забывает такое его новое качество: «И первый взлет аэроплана / В пустыню неизвестных сфер...» и тут же ставит перед нами вопрос, в чем же смысл этой победы человека над силой земного притяжения: «О чем — машин немолчный скрежет? / Зачем — пропеллер, воя, режет / Туман холодный — и пустой?»

В этих стихотворениях Блок вскрывает внутренние противоречия, которые несет в себе научно-технический прогресс. Тут прямо выражено понимание того, что сам по себе этот прогресс не гарантирует от его использования не только в созидательных, но и в разрушительных целях. Финальным вопросом встает одна из версий, объясняющая гибель летчика («Авиатор»): самоуничтожение отчаяния, самоубийство протеста против такой будущей возможности, как эта:

Иль отравил твой мозг несчастный  
Грядущих войн ужасный вид:  
Ночной летун, во мгле ненастной  
Земле несущий динамит?

Есть у Блока и еще одно более глубинно-философское осмысление. Человек взлетает в небо, но не сам, а на машине, «стальной, бесстрастной птице», «без любви, без души, без лица». Все технические орудия есть как бы *проекция* вонне наших сущностных сил, которым недостает ограниченных физических возможностей человеческого тела, *искусственное продолжение* наших органов чувств, органов действия и понимания. Развивая технику, человек не улучшает собственную природу как таковую, оставляет себя *как есть*, ограниченным и физически, и умственно. Сила его увеличивается за счет *внешних* ему, его телу, его мозгу орудий и машин, призванных усилить возможности и тела, и мозга. Эти машины совершенствуются и служат со все более поражающей способностью таким же слабым, заново обучающимся, смертным людям. Человек ставит себя как бы в зависимость от работы машин, всегда могущих выйти из строя, подвести их хозяев. В стихотворении «Авиатор» умолкли винты и «Ищи <...> опоры в воздухе пустом!»:

Уж поздно: на траве равнины  
Крыла измятая дуга...  
В сплетеньи проволок машины  
Рука — мертвее рычага.

Разрыв между мощью техники и слабостью самого человека как такового все растет и потому все более ошеломляет и даже начинает ужасать. Отсюда и идут мифы-фобии «восстания машин», порабощения людей будущими могучими роботами и т. д. Брюсов, вдумывавшийся, как и Блок, в сущность чисто технического прогресса, в самом начале 1910-х годов работает над этой темой; дошли два отрывка: «Восстание машин» и «Мятеж машин». (В более раннем перечне замыслов Брюсова, относящихся к 1908 году, мы находим те же «Ожившие машины».) Ужас, передаваемый Брюсовым в этих отрывках, настоян на бессознательном чувстве вины за *не тот*, более легкий путь развития, который выбрало человечество. Если бы оно пошло по пути пусть медленного, но *органического* прогресса<sup>15</sup>,

всю силу ума, выдумки, расчета, озарения обратило — грубо говоря — не на искусственные приставки к своим органам, а на сами органы, их улучшение и развитие, так, чтобы человек мог сам летать, видеть далеко и глубоко и т. д., то это всемогущество не могло бы тогда соединиться с чувством какой-то позорной зависимости от внешних механических приспособлений, дарово подносимых каждому все более изнеживающемуся поколению. Не случайно в грандиозных мечтаниях о будущем у пролетарских поэтов мы встретим идею преодоления пути чистой механизации и перехода к преобразению самой физической природы человека.

После революции Брюсов начинает усматривать новую свою поэтическую задачу в реализации идеала «научной поэзии», в которой средствами поэтического синтеза непосредственно воплощалась бы работа человеческой мысли, научный поиск, философские обобщения. Он планирует создание сборника стихов под характерным названием «Planetaria», где намерен говорить «о нашей Земле, как о планете в ряду других планет Солнечной системы», рассмотреть явления и события «sub specie universitatis», т. е. под универсальным углом зрения; одним словом, внести в поэзию планетарно-космическую оптику, ставшую достоянием космической философии XX века. Направленность интересов Брюсова выдает его встреча осенью 1920 года с А.А. Чижевским, во время которой он стремился поглубже узнать идеи как самого Чижевского, так и другого замечательного русского космиста К.Э. Циолковского.

И Циолковский, и Чижевский принадлежат к той линии естественно-научной и философской отечественной мысли, у истоков которой стоят идеи регуляции природы Н.Ф. Федорова. Представить хотя бы в самых общих чертах устремленность этой мысли необходимо для настоящего понимания космического преобразовательного пафоса поэзии 1920-х годов, безусловно затронутой атмосферой этих новых идей. Мыслители-космисты выдвинули идею *активной эволюции* как нового сознательного этапа развития мира, когда человечество направляет его в ту сторону, в какую диктует ему разум и нравственное чувство, берет, так сказать, штурвал эволюции в свои руки. Человек понимается как сознательно-творческое, растущее существо, призванное преобразить не только внешний мир, но и собственную природу.

Все знают слова Циолковского о том, что строгой науке и техническому воплощению идеи предшествует фантазия и мечта<sup>16</sup>. Сам он умел органически сочетать и то, и другое: точный технический расчет и полуфантастическое предвосхищение далекого будущего. В 1920-е годы «калужский мечтатель» выпускает в своем родном городе значительное количество философских брошюр. В них он предстает своеобразным мыслителем, дерзающим идти тем «странным путем», который, по его мнению, в науке «неизбежен и может быть плодотворнее прямого и ясного». Первым среди ученых он увидел в космосе не просто некую беспредельную физическую среду, вместилище материи и энергии, а потенциально пригодное поприще для будущего биологического, социального существования и творче-

ства землян. Для Циолковского отрыв сознательных существ от материнского лона своей планеты, выход в космические просторы, освоение и преобразование их — эволюционно-необходимый и неизбежный момент в развитии цивилизации. Активно-эволюционные акценты воззрений Циолковского очевидны. В архивной работе «Разум и звезды» находим их в форме чеканных тезисов: «Влияние разумных существ на развитие Вселенной. <...> Влияние разума на устройство Вселенной. Мысль как фактор в эволюции Космоса». «Стоит только задуматься над тем, что такое разум человека, — приводил его слова А.А. Чижевский, — как невольно является мысль о его неизмеримом могуществе, о непрерывном росте и совершенствовании этого необычайного могущества. И трудно вообразить, чтобы этот всеобъемлющий механизм природы — разум — спасовал перед земным катаклизмом и не вышел бы на дорогу более значительного развития — космического»<sup>17</sup>.

Сам Чижевский в это время прослеживает зависимость земных процессов — стихийные бедствия, эпидемии, инфекционные волны, социальные возмущения и катаклизмы — от циклов солнечной активности, вырабатывает теорию земно-космической взаимосвязи явлений. Этот замечательный ученый способствовал разрушению устаревшей картины мира, когда человек был отъединен от космоса.

В.И. Вернадский, другой выдающийся представитель активно-эволюционной, космической линии, в те же 1920-е годы разрабатывает свое учение о биосфере. Само явление жизни на Земле — продукт деятельности всего космоса, в этом явлении как в фокусе сосредоточились и преломились творящие лучи Вселенной. Подобно чуткому нервному узлу биосфера в целом и буквально каждая живая клетка реагируют на ту «космическую информацию» (термин, введенный Вернадским), которой пронизывает их большой космос. Научное познание земно-космических связей, которое в те годы еще только начиналось, даст, по убеждению ученого и мыслителя, возможность управления ими. «В биосфере существует великая геологическая, быть может космическая, сила, планетное действие которой обычно не принимается во внимание в представлениях о космосе, представлениях научных или имеющих научную основу <...> Эта сила есть разум человека, устремленная и организованная воля его, как существа общественного»<sup>18</sup>. Возникает новый взгляд на человека как не только на исторического, социального деятеля, биологический или экзистенциальный субъект, но и на существо эволюционирующее, творчески самопревосходящее, космическое. Вместе с тем субъектом планетарного и космического преобразовательного действия признается не отдельный человек, а соборная совокупность сознательных, чувствующих существ, человечество в единстве своих поколений.

Самой науке, точнее грандиозному синтезу наук, объединенных во всеобщую космическую науку о жизни, дается новое направление развития. Ведь пока наука, основная созидательная сила современного мира, работает с равным циничным успехом и на разрушение. За это во многом

ответственен тот фундаментальный выбор, который господствует в современном мире с его фактическим обожествлением нынешней природной данности человека, его естественных границ, выбор, не дерзающий их раздвигать, т. е. идеал человека, пробующего и утверждающего себя во все измерения и концы своей природы, в том числе темные и «демонические», признающиеся одинаково правомочными, идеал, отказывающийся от императива эволюционного восхождения. Научное познание и поиск призваны осуществлять себя в поле нового, активно-эволюционного выбора; в них требуется внести четкий нравственный критерий, высшую цель их усилий. Преобладающее развитие знаний о жизни, биологии, причем ввиду преобразовательного-проективной цели, критерий нравственности, признание высшего регулятивного идеала и служение ему — вот важнейшие черты науки, работающей на сознательный этап эволюции. Активно-эволюционный, космический идеал должен быть раскрыт в такой конкретности, чтобы он мог увлечь действительно всех. Космические философы сумели соединить заботу о большом целом, о Земле, о биосфере, космосе с глубочайшими запросами главной ценности — конкретного человека. Просто бесконечное познание для познания или лишь для созидания материального комфорта живущим нельзя признать высшим благом, им может быть только *жизнь*, причем жизнь в духовном ее цвете, жизнь личностная, сохранение, продление, развитие ее. Такое благо, такая цель и такой предмет касаются всех без изъятия. Поэтому наука, исследование и преобразование мира должны быть всеобщими, делом буквально каждого. Недаром вершиной активно-эволюционной мысли становится персонализм — имморталистический и воскресительный.

Именно эти грандиозные задачи увлекали Брюсова в замысле «Planetaria». Многие вещи двух последних сборников поэта «Дали» и «Меа», т. е. «Спеша» (иронией судьбы последний вышел в свет в самый день похорон Брюсова 12 октября 1924 года), стали фактическим осуществлением этого замысла. Тут и «Стихи о голоде» — страстное обличение современной кабинетной науки, расплывшей свои усилия на тьму отвлеченных интересов и забывшей главное, что может объединить в познании и труде всех, и ученых, и неученых: регуляцию природных стихий, вопрос о жизни и смерти. Тут же мы встретим не только призыв к овладению космическим пространством («Штурм неба», 1923), но и понимание того, что высшей целью, утоляющей самые глубокие запросы человека, может быть только победа над временем, над смертью, над «невозвратностью»: «с мигом вечность связать» («Невозвратность», 1924). Недостойно человека, что мы «все — как пес, послушны скучным сменам» («Современная осень», 1922), дурной бесконечности вытеснения одного поколения другим. Пассивному приятию своей природной участи, гомеровскому «листьям в дубраве подобны мы все, сыны человеков», Брюсов отвечает своим стихотворением «Как листья в осень»<sup>19</sup>, где звучит уверенность в великом космическом будущем бессмертного, преображенного человечества:

Не листья в осень, праздный прах, который  
Лишь перегой для свежих всходов, — нет!  
Царям над жизнью, нам селить просторы  
Иных миров, иных планет!

Стихи Брюсова последних лет выдают и мучительное углубление в идею имманентного воскрешения, ее принципиальные научные трудности, ее философские антиномии:

И, поклонникам кинув легенды да книги,  
Оживленный, быть может, как дракон на звезде,  
Что буду я, этот? — не бездонное ль nihil,  
Если память померкла на земной борозде.

Только всеобщее исследование и труд, одушевленный любовью, могут разрешить все эти вопросы и сомнения — это ясно поэту.

Активно работая в молодой советской литературе, Брюсов особенно выдвигает тех пролетарских поэтов, которые развивают мотивы вселенского, космического труда. Он пишет предисловие к первому сборнику Ивана Филиппченко «Эра славы» (Москва, 1918). В 1920-е годы Филиппченко признавался одним из самых своеобразных, напряженно-темпераментных поэтов группы «Кузница», которая объединила лучшие поэтические силы, вышедшие из «Пролеткульта» в 1920 году (в Петрограде в то же время организовалась параллельная московской группа под характерным названием «Космист»). Все темы пролетарской поэзии как будто сошлись вместе — перенасыщенно, безмерно — в центральной вещи сборника Филиппченко, «Поэме славы», где торжествует планетарно-космически трактуемая тема труда.

Призыв к трудовому пересозданию мира и самого человека силами всех, творчеством единого, монолитного «мы», в содружестве с наукой и машинами был тем принципиально новым содержательным элементом, который внесли в литературу пролетарские поэты. «Труд как высшая форма бытия, труд всепобеждающий, украшающий наше существование, труд, который превратит человека во всемогущее существо, физически бессмертное, духовно безграничное; труд, который организует нас в единый мыслящий коллектив, всеведущий и всесущий», — такие вдохновенные строки «федоровского» пафоса сходят с пера все того же Ивана Филиппченко; он зовет сделать этот труд «материалом нашего пролетарского искусства»<sup>20</sup>. И труд действительно стал этим материалом. Достаточно было вспомнить «Поэзию рабочего удара» «железного Гастева», кстати, организатора и директора Центрального института труда. Примеры из самых разных поэтов тут несметны:

Мускулы рук наших жаждут гигантской работы,  
Творческой мукой горит коллективная грудь.  
(В. Кириллов. «Мы», 1917)

Эта жизнь будет храмом для нас,  
Труд — веселым и солнечным богом.  
(В. Александровский. «Будни», 1921)

Торжествуй, греми победно, возрожденная природа,  
Славь Железного Мессию, новых дней богатыря!  
В этих сумрачных ладонях — безграничная свобода,  
В этих мускулах железных — человечеству заря.  
(А. Маширов-Самобытник. «Машинный рай», 1920)

Все природные существа, все стихии — Солнце, Ветер, Дождь — призываются на великую космическую стройку, «на фронт труда» в поэме М. Герасимова того же названия:

Люди, птицы, звери,  
Селения и города,  
Для всех открыты двери  
Вселенского труда!

«Поэма славы» Филиппченко — это еще один восторженный гимн труду, прославление его царства, храма славы, создаваемого свободным человечеством. Главное дело — сознательное управление силами природы: побеждается «разъяренных стихий бесчинство», вся земля от полюса до полюса превращается в огромную мастерскую, сотрясаемую ритмом гигантских работ. Становится реальностью проект Федорова, в свое время восхищавший Брюсова, о превращении Земли в управляемый человеческой волей космический корабль:

Ныне Шар Земной по космическому простору,  
По орбите летящий стремглав абрикос,  
Цветущий, сочный, зеленый колосс.

(Этот мотив возникает не раз в пролетарской поэзии. Ср. у Кириллова: «Нашей планете найдем мы иной, ослепительный путь» — «Мы»). Филиппченко находит замечательную формулу сущности регуляции: человек законы природы претворяет в «законы для природы».

Но за «симфонией стали», «лесом рабочих рук», «вихрем мыслей» он не забывает самой трудной задачи, о которой скорбно напоминает «Похоронный марш», об угрозе «костлявой смерти». И вот:

...не спят ученые,  
Философы и астрономы,  
Их великие мысли, дела миллионные...  
Со стихиями, смертью воюют,  
колебля грома.



Поэт чувствует ответственность за всех погибших на долгом и страдальческом историческом пути Земли:

Вот вижу я поле,  
Как Езекииль,  
Где пожелклые кости, точно валежник леса,  
Лежат, догнивая, отринутые и божественной мессой, —  
То кости обремененных, на тысячи тысяч миль.  
Я одену их телом, им душу вложу,  
Я их воскрешу.  
Лишь дойти бы скорее, дойти.

В заключительном апофеозе поэмы, великом празднестве Славы возникает сияющее видение полного преобразования естества.

В крылатом убранстве Птицы-Люди <...>  
Точно звездный невиданный Млечный Путь,  
Протянулись торжественно по поднебесью.

Родился единый Совместный Человек. У Филипченко будущие люди несколько курьезно названы «братоносцы» и «братоносицы».

Новый принцип бытия — «мировой согласованности», взаимной любви, «опрозрачивания», радостного отражения друг в друге — пронизывает все: материю, стихии, каждое существо. «Воздух сделался несказанно светлым и прозрачным. Ласково, точно шелк, кутает Землю... Словно любящее существо. И такой чуткий и послушный. *Всюду эхо и отклик!*.. Природа — само Солнце, Воздух, Земля гремят аккомпанементом неслышанной музыки».

Для человека человек стал братом,  
Борьба и Труд — товарищ божество,  
Борьба и Труд изменят естество.  
Мы будем человечеством крылатым.

Главным пунктом новой идеологии, можно сказать, рычагом, которым собирались пролетарские творцы перевернуть мир, была идея и идеал коллектива, коллектива в пределе гигантского, всепланетного, одержимого пафосом труда, трудового преобразования земли. Пока же все задатки такого коллективистского сознания, по А.А. Богданову, главному идейному наставнику пролетарских поэтов, несет в себе лишь рабочий класс. В отличие от ортодоксального марксизма «всеобщим и основным двигателем прогресса» Богданов полагал не «внутриобщественную» (классовую) борьбу, которая, напротив, оборачивается тормозом развития, ибо «растрчивает силы и рассеивает творческое внимание человека», а «непосредственную борьбу человека с природою»<sup>21</sup>, понимаемую им ши-

роко как познание мира, как овладение ее стихийными силами, преобразование в этом процессе самой природы человека<sup>22</sup>.

Богданов был движим стремлением «внести гармонию и единство в самый процесс развития, сделать его стройным и целостным», т. е. найти новый тип поступательного движения, «не стихийно-противоречивого», а «планово-гармонического»<sup>23</sup>. Речь фактически идет о ревизии диалектико-материалистического принципа борьбы противоположностей как импульса к развитию. Активно-христианская мысль в лице Федорова выдвинула идею устройства мира «по типу Троицы», т. е. по типу совершенного синтеза, из которого невозможен дальнейший распад, где достигнуто состояние полной неубыточности, взаимодополненности и равноценности — и к чему можно идти только путем все большего примирения, интеграции усилий, умов, сердец. Богданов выдвигает «гармоническую систему сотрудничества» как путь и идеал такого типа развития. Выход к нему возможен через «возрастающую пластичность жизненных форм», умножение богатства содержания, увеличение организованности, целесообразности, «социально-согласованной борьбы за счастье» — это уже не грубое, инструментальное покорение природы, а действительно «внесение в нее воли и разума» (Федоров). Здесь Богданов более всего приближается к активно-эволюционному, ноосферному видению путей гармонизации мира. В самый разгар гражданского противостояния, разгула классово-социальных стихий, строгого разделения на *своих* и *чужих*, ожесточенной борьбы их друг с другом, полного отречения от исторического и людского *старья* Богданов выдвигает идею сотрудничества поколений, наиболее сближающую его с федоровским подходом: «Мы живем не только в коллективе настоящего, мы живем в сотрудничестве поколений. Это — не сотрудничество классов, оно ему противоположно. Все работники, все передовые борцы прошлого — наши товарищи, к каким бы классам они ни принадлежали»<sup>24</sup>. Идя против господствующих, классово-неистовых ветров эпохи, Богданов не устает повторять, что целью пролетариата никак не может быть разрушение, а «новая организация жизни», не боевое сознание, а «выработка социально-строительной идеологии», ориентирующей и науку, и искусство захватывать «в поле своего опыта все общество и природу, всю жизнь вселенной»<sup>25</sup>.

Явившись не «в ореоле божественных тайн», а в грохоте и дыме «фабрик, заводов, окраин», «железный мессия» пролетарских поэтов в своем высшем задании выступает, совсем по-богдановски, как владыка природы, повелитель ее сил и стихий:

Где прозвучит его властный крик —  
Недра земные вскрываются,  
Горы пред ним расступаются вмиг,  
Полюсы мира сближаются...

(В. Кириллов. «Железный Мессия»,  
1918)

Пролетарские поэты осознают и подают себя прежде всего как провозвестников коллективистской веры. Грандиозное «мы», пронизанное ощущением невероятной мощи гигантского всеземного коллектива людей труда, борцов и строителей, вошло в многочисленные названия стихов, стало главным их героем. Выписывать из разных поэтов можно бесконечно: «Мы несметные, грозные легионы труда» (Кириллов), «Мы и Вы — едино Тело, Вы и Мы — неразделимы» (Садофьев), «Мы все можем, Мы должны сметь» (Герасимов). В знаменитом кирилловском «Мы» прямо высказано и главное, человекобожеское исповедание: «Все мы, во всем — мы, мы пламень и свет побеждающий, / Сами себе Божество, и Судья, и Закон». Бог свергается с пьедестала и на его место ставится человек, но не просто человек, не отдельное «я» (тут нет места ни титанической ренессансной личности, ни индивидуалистическому «я» Штирнера), а несметные «мы», некий планетарный сверхорганизм с единым духом и волей. Старая пассивная вера в Бога, который все окончательно устроит где-то на небесах, разбита и отброшена; рай предлагается созидать *здесь*, на земле, этими «мозолистыми руками», творчеством сомкнутых в единый коллектив «строителей вселенной». Обожествленное пролетарское МЫ, державшее представить собой новую ступень развития человечества, оказалось явлением противоречивым и далеко неоднозначным. В нем было и особо ликующее чувство освобождения из индивидуалистической тюрьмы свернутого на себя «я», братского единения с другими, и предвосхищение фантастических творческих возможностей огромного всеземного коллектива — пусть еще в искаженном виде, но начинало пробиваться планетарное сознание (на объективной необходимости которого настаивали и Федоров, и последующая активно-эволюционная, космическая мысль). Но вместе с тем это пробивающееся сознание постоянно смущалось и замутнялось энергиями борьбы и противостояния, размежевания на «своих» и «чужих», на «чистых» и «нечистых». Коммунистическая «соборность» при гипертрофии «нераздельности» чаще всего начисто выкидывала «неслиянность», топя в коллективной стихии высшую ценность — уникальную человеческую личность.

Пролетарский идеальный архетип, первообраз, которому строители «рая на земле» *угодобляются*, по кому ориентируют свои стремления и свершения, — не Богочеловек, как для Федорова, а Прометей, герой-титан, мятежник против богов. У Филипченко мы встречаем классическую формулу человекобожия, впервые отлитую Фейербахом («Человек человеку бог»): «Ты бог будешь мне, тебе богом — я!». Но если религия человечества Фейербаха (что лежит в основании всех ее вариаций от Конта до Маркса), «разоблачив» Бога как иллюзорное средоточие сущностных сил человека, призвав направить их в горизонталь земного устройства жизни, обоготворяет натуральное смертное человечество, то пролетарские поэты (по крайней мере некоторые из них) стремятся превзойти естественно-биологические пределы человеческой природы, превратив ее в бессмертную и всемогущую. Именно в этом, *религиозном* по цели, высшем зада-

нии — национальное своеобразие коммунистического мифа в его преломлении русской душой.

Возвещается победа и над временем (смертью), и над пространством (овладение космосом). Это были два основных тезиса движения биокосмистов, прямо выступивших с лозунгами «интерпланетаризма — завоевания космоса и иммортализма — осуществления бессмертия личности»<sup>26</sup>. Свой биокосмический максимализм они рассматривали как достижение революции. Для них борьба со смертью, с враждебными человеку слепыми стихиями природы — продолжение борьбы за социальную справедливость. Был выдвинут лозунг: «Пролетариат — победитель буржуазии, смерти и природы». (В образных аналогиях биокосмистов смерть нередко так и представляла в виде отвратительного ожиревшего буржуя.)

В основании личности биокосмисты утверждают «инстинкт бессмертия, жажду вечной жизни и творчества»<sup>27</sup>. Именно революционный подъем, те дали, которые открывает социалистическое строительство, дают, по их убеждению, импульс личности «расти в своих творческих силах до утверждения себя в бессмертии и космосе», преодолеть *локализм* во времени и в пространстве.

Мы — лишь убийцы Смерти, —  
Бессмертья Аргонавты!!!

(А. Ярославский. «На штурм вселенной», 1922)

Причем «пролетарское человечество, конечно, не ограничится осуществлением бессмертия только живущих, оно не забудет погибших за осуществление социального идеала, оно приступит к освобождению “последних угнетенных”, к воскрешению прежде живших» (П. Иваницкий). Воскрешение расценивается как выполнение товарищеского долга, отказ от него — как «социал-предательство». Стихотворение «Памяти Хлебникова» А. Ярославский заканчивает такими словами:

И тебя, наш соратник, истлевший, но пламенный,  
Мы для новых боев воскресим!

Манифест биокосмистов печатается в газете «Известия» (от 4 января 1922 года), в издательстве ВЦИК появляется (анонимно) книга «О пролетарской этике», развивающая вышеизложенные идеи, наконец, выходит несколько номеров газеты «Биокосмист. Креаторий российских и московских анархистов-биокосмистов» (№ 1–4, март–июнь 1922 года).

Выступление биокосмистов поражает своим наивно-декретивным, широковещательным характером. Оно было неоднородным и противоречивым, соединяя в себе несоединимое: требования высокого нравственного долга, конкретной терпеливой работы в области регуляции природных стихий, борьбы со старением и смертью и анархического воспеания

«божественной» свободы обретшего бессмертия индивида. Теневые стороны движения по преимуществу проявились у его главы, поэта А. Святогора (псевдоним А. Агиенко). Стремление утвердить прежде всего самого себя как невиданно оригинального мыслителя, пророка титанического вселенского дела, его «чрезмерное властолюбие и диктаторство» (по определению его же соратника) привели к расколу московской группы биокосмистов и к созданию так называемой «северной группы биокосмистов-имморталистов» во главе с А. Ярославским, выпустившей всего лишь один номер журнала «Бессмертие» (1922, ноябрь). Эта ленинградская группа развернула широкую пропагандистскую деятельность, так что вскоре ячейки биокосмистов появились во многих городах страны: в Киеве, Иркутске, Омске, Пскове, Боровичах и др. Была налажена связь с Циолковским, обещавшим свои материалы в следующие номера журнала, которым так и не было суждено увидеть свет. Ибо даже в лучших своих сторонах манифесты, призывы и стихи биокосмистов являлись иллюстрацией этакого легкомысленно-лихого наскока на будущее, дерзкой магической попытки одним волевым усилием и горением нетерпеливого сердца преобразить людей и мир. И в этом они тоже были знаменем времени.

Устремленность в космос — черта почти всей пролетарской (да и новокрестьянской на какое-то время) поэзии. Если у Кириллова «Звезды в ряды построим, / В вожжи впряжем луну», а у Герасимова «Воздвигнем на каналах Марса / Дворец свободы Мировой», то у Орешина свой крестьянский колорит: былинно-народный Микула, этот когда-то выросший в землю богатырь, вырывается в космические дали и просторы, подхваченный общим поэтической эпохе пафосом вселенского переустройства: «Микула — набат и возмездье — / Вошел во всемирный пожар, / Чтоб кинуть в иные созвездья / Земли загоревшийся шар!». Как Большевик Петрова-Водкина, космический мужик шагает по небу и звездам, разводя в вышних порядках большой-пребольшой переполох:

И вольно Микуле отныне  
Златым кистенем на ходу  
С высокой небесной твердыни  
Сшибать за звездою звезду.

Связь идей бессмертия и покорения космоса, как поверхностно-громкогласно она ни звучала в стихах пролетарских поэтов и биокосмистов, отвечала вполне определенной философской установке. Еще Федоров отмечал две фундаментальные *ограниченности* нынешнего человека, тесно увязанные между собою. «Ограниченность в пространстве препятствует повсеместному действию разумных существ на все миры Вселенной, а ограниченность во времени — смертность — одновременному действию поколений разумных существ на всю Вселенную»<sup>28</sup>. «Борьба с разъединяющим пространством» — для Федорова «первый шаг в борьбе со всепоглощающим временем»<sup>29</sup>. Ибо бессмертие возможно только при условии

преодоления изолированности нашей земли от космоса и при одновременной регуляции космических явлений. Циолковский подтверждает эту основополагающую мысль о взаимосвязанности двух глобальных побед человечества: над пространством и временем. Поприщем существования и действия бессмертных, преображенных существ может быть только весь космос, практически неисчерпаемый в своих материальных и энергетических ресурсах, так же как только долгоживущие и бессмертные люди с их биологически пластичным, управляемым сознанием, совершенным организмом окажутся способными жить и творить в самых сложных, а то и невероятных внезапных средах.

Интересно, что мечту о космических полетах, бессмертии, даже воскрешении развивает в эти годы не только поэзия, но и другие искусства. Особенно выделяется в этом отношении глубоко оригинальное творчество В.Н. Чекрыгина. Художник трагически погиб, когда ему было всего 25 лет (в 1922 году). Но оставил он необычайно много: около 1300 работ, по преимуществу графических. Его называли «апостолом большого искусства», «промелькнувшим метеором». (Прошло уже почти восемьдесят лет со времени его смерти, но след, оставленный этим мгновенно вспыхнувшим *метеором*, как будто все ярче разгорается, привлекая к себе возрастающее внимание зрителей и специалистов.)

Чекрыгин обладал необычайно выразительным художественным языком, органически связанным с его философским представлением о мире. Он стремился к синтетическому, монументальному искусству, прообразу будущего реального космического творчества. В развитии искусства Чекрыгин выделял три ступени: первую — отражение уже существующей реальности человека и мира, вторую — создание идеальных образов, «лежащих у природы на пути намерения» (слова Гёте), и третью — «окончательную и завершительную ступень — осуществление в самой действительности подлинного синтеза живых искусств, оживотворяющего и одухотворяющего не только живущее, но и жившее и созданное в образе». Существующее искусство — и собственное творчество — Чекрыгин рассматривал, в духе Федорова, как «Предварительное действо» будущего «Великого Синтеза», «созидания Небесной архитектуры». В своем неопубликованном философско-эстетическом трактате «О Соборе воскрешающего музея», который он посвящает «памяти великого праведника и учителя Николая Федоровича Федорова», художник в очень личной интонации взволнованно-образной речи передает не только *мудрость* философа общего дела, но и развивает его эстетические идеи. Яркое видение будущего искусства особенно захватывает проникновенной интуицией, провидческим пафосом, которыми дышат и его художественные работы.

Наибольшая их часть — графический цикл «Воскрешение», «Переселение людей в космос» — мыслилась им как эскизы к монументальной фресковой росписи Собора общего дела, проект которого существует в одной из работ Федорова. В мерцании космической бездны как будто втянутые в медленное кружение фигуры людей, легкие, просветленные, с

отчетливо выделенными глазами или контуром головы, движутся в хороводе восстания к новой бессмертной жизни.

Но вернемся к поэзии. Итак, пролетарские поэты в ряде существенных черт своего идеала явили своеобразную вариацию, революционно-человекобожеское инобытие *русской идеи*: тут и вселенская любовь, братство, и победа над «последним врагом» — смертью, преобразование естества человека и мира, и установление нового порядка природно-космического бытия. Но и сколь, однако, различны русская идея в ее христианской огласовке и пролетарский мессианизм! Во втором человек-титан занимает место Бога, братство — разделительное, особенно поначалу, в эпоху социальных бурь и борьбы!

Потеряв главную опору, без которой не мыслили себе дело преобразования мира и человека русские религиозные мыслители, народное и христианское упование, а именно — веру и Бога, идеал пролетарских творцов обретал черты надрывного человекобожеского титанизма, даже своеобразного иступленного магизма. Кричали тем громче, чем менее отвечала реальность их лозунгам чаемого. Держали себя в состоянии постоянной идеальной возбужденности, пророческого экстаза, пылкого визионерства будущего, как будто последней надеждой на его осуществление остались их стихи, где и создавалось пространство заклинательного витийства, волевых выкриков и призывов. «Пролетарская поэзия, — писал один из критиков тех лет, — это не поэзия мировой скорби, а мирового восторга»<sup>30</sup>. Восторг этот выливался в патетические интонации, гиперболически-гомерические образы, планетарно-космические мотивы. Но чаще всего и эти образы, и эти мотивы носили условно-аллегорический, эмблематический характер, кочуя поэтическими константами из стихотворения в стихотворение. Творчество пролетарских поэтов обретает черты своеобразного фольклора: устойчивые образы, повторяющиеся символы, постоянные эпитеты и антитезы.

Но если это и было с определенной точки зрения коллективное *народное творчество*, то творчество — городско-ургийное, пролетарски-идеальное, прометеистическое. Впрочем, скорее речь может идти о создании особой поэтически-философской мифологии (увы, рационалистически прямолинейной и декларативной), мифологии нового времени «восстания масс», мощного технического прогресса, еще мало обнаружившего свою зловеще-теневую сторону, торжества промышленно-городской цивилизации, зарождавшихся ноосферных и космических идей, широкого внедрения в умы атеистического коммунистического идеала, искренне полагавшего себя за научную истину в последней инстанции.

Другая группа поэтов, по своим корням связанная с русским крестьянством и одушевленная во многом единым мироощущением и мировоззрением, четко прослеживается в литературной, общественной жизни 1920 — начала 1930-х годов, являясь постоянным объектом нападок, ядовитых «разоблачений» со стороны критиков и идеологов, претендовавших выражать «передовую», пролетарскую позицию. Об этих творцах скорее

всего можно говорить как о целой поэтической плеяде, выразившей с разнообразными индивидуальными склонениями иное, чем у пролетарских поэтов, видение самого типа устройства народного бытия, его высших ценностей и идеалов — другое восчувствие и понимание русской идеи. При этом сразу бросается в глаза разительное отличие творческого результата: если пролетарская поэзия не выдвинула по-настоящему крупных мастеров слова, то крестьянская дала две такие общенациональные классические величины, как Николай Клюев и Сергей Есенин, первоклассный талант Сергея Клычкова — поэта и прозаика, замечательное дарование Петра Орешина и Александра Ширяевца, Алексея Ганина и Пимена Карпова. Показательно, что крестьянская духовная нива оказалась значительно плодотворнее, чем пролетарская идеологическая почва, на яркие творческие личности, на собственно художественное освоение реальности мира, человека, мечты.

Еще с начала 1910-х годов они принесли в поэзию тонкую систему *соответствий* души природы и человека, питаемую и фольклорными образами, и христианско-крестьянским восчувствием мира. У них, как у пролетарских поэтов, есть ряд своих художественных констант, но совсем других, и среди них — любовное, мягкое обожествление земли и природы («Богородица наша земляца», «обитель Отца», «Божий аналой» — Клюев), постоянное образное уподобление природы храму и священным предметам («Божий терем» — Есенин, «Алый храм» — Орешин; «Схимник-ветер» целует «язвы красные незримого Христа», а «поля, как святцы, рощи в венчиках иконных», «ивы, кроткие монашки» у Есенина; тайга — «боговидающий инок», а «схимник-бор читает требник» у Клюева; озеро «служит обедню» у Орешина; «Тихий свет — лесные зори, / Как оклады у икон» у Клычкова...), а также глубоко переживаемое фольклорно-лирическое уподобление жизни природы в ее тварях и разнообразных состояниях — чувствам и пониманиям самого поэта. В отличие от «железных» и риторически-громогласных пролетарских поэтов новокрестьянские творцы берут основные свои образные уподобления из природы, крестьянского быта, сакральных областей бытия, обращаясь поэтически преобразенной памятью к родной земле как к колыбели, воспитавшей слух, глаз, вкус, душу и интуицию поэта. У каждого из новокрестьянских поэтов — в отличие от пролетарских с их интернационально-вселенским гражданством и разве что классовым «патриотизмом» — кроме проникновенной любви к родине, к «шестой части земли с названием кратким Русь» (Есенин), к «милой матери — родимой земле» (Клычков) было еще особо лелеемое чувство к «малой родине» и в ее щемящей, уникальной конкретности, и в ее мифо-поэтическом преобразении: клюевское Поморье и «берестяной рай», есенинская рязанщина и «Голубая Русь», клычковский Талдом, тверской край, и полусказочная страна Дубравны, Леля, Лады, Деда, нижнее Поволжье Ширяевца и его удалая романтическая волжская вольница...

Через этот видимый, ощущаемый природный мир у новокрестьянских поэтов сквозит другой, горный, высший лик, «призрачная Русь» (Клычков),



что дремлет в своей потаенной грезе о новой земле и новой природе. Порыв от этой жизни к иной, райски-преображенной, к «нездешним полям» (Есенин), «светоносным долинам» (Ганин), к «нетленному саду», «живым рекам» (Клюев), «невозвратным тропам» (Клычков), «неугасимому Светлому Граду», «Светлограду» (Карпов) выражен у поэтов по-разному, скажем, у Клычкова в мягко-пассивных, идиллических нотах:

Грежу я всю жизнь о рае.  
И пою все о весне...  
Я живу, а сам не знаю  
Наяву али во сне?..

Я ищу в забытьи — чего нету на свете  
И чего никогда не найти...

И в революции они усилились увидеть прежде всего начало осуществления чаяний, запечатленных в образах «Китеж-града», «мужицкого рая». Клюевская «Песнь Солнценосца» недаром стала поэтическим, идейным манифестом 2-го сборника «Скифы»<sup>31</sup>. И статьи Иванова-Разумника «Поэты и революция» и «Две России», а также вводная к публикации стихотворения Клюева одноименная прозаическая «Песнь Солнценосца» Андрея Белого отметили тот факт, что во время революции не просто громче всех зазвучали голоса «народных поэтов» (имелись в виду Есенин, Клюев, Орешин), но именно они, «творцы от земли», «подлинныи эсхатологи, не кабинетные, а земляные, глубинные, народные», оказались на «революционном берегу», а не «былые наши мистики и эсхатологи от интеллигенции»<sup>32</sup>, сомкнувшись с главным врагом скифов — «вселенским мещанином» в яростном неприятии происходившего катаклизма. Но даже в этот относительно небольшой промежуток исторического времени (1917–1919), когда, казалось, один революционный вихрь, одно вселенское чаяние, один *громokitящий* пафос врывались в стихотворения и пролетарских, и крестьянских поэтов, все же чувствовалась существенная мировоззренческая разница. Возьмем, к примеру, сборник стихов Орешина «Красная Русь» (1918), где немало революционно-мессианских неистовств («Старую землю прикладом, / В новую Землю идем»), мотивов штурма небес («Устелены дороги / До Бога кумачом. / И вот я на пороге / Винтовка за плечом»), титанической активности человека вместе с яростью и ненавистью к врагу («Сдайся! Нет врагу пощады! / Мы идем до Китеж-града. / Вести новые несет / Свету белому народ»). Но сохраняется и идея народа-богоносца, и нового религиозного раскрытия своей высшей цели: «Невиданного Бога / Увидит мой народ».

Первоначальное приятие революции новокрестьянскими поэтами эмоционально шло от их народных корней, прямой причастности к народной судьбе; они чувствуют себя выразителями боли и надежд «нищих, голодных, мучеников, кандалников вековых, серой, убогой скотины»

(Клюев), низовой, задавленной вековым гнетом Руси. В поэме Ширяевца «Мужикослов» (1921) дан своего рода развернутый *словник* мужицкой истории от времен татарского ига, долгого крепостничества до революции, разворачивающийся как череда кошмарных ночных видений поэта — настолько тяжела и трагична эта история.

Другие, и светло и темноликие, глубины народной души разверзлись в творчестве Пимена Карпова, выходца из бедной старообрядческой семьи крестьян Курской области, прошедшего свою трудовую школу в деревне и в городе и образовавшего себя самостоятельно. В стихах Карпова 1918 года, где звучит еще вера в Россию-Мессию, призванную нести во «все края, все страны» свою «науку — пляску звездную», торжествует повелительное наклонение, модальность взывания, заклинания, понукания — *пусть будет так!* Столь горячо распалена сфера *желательного*, сфера идеала у поэта, входящего в роль и голос пророка («Я тайны надзвездные бездне вечерней поведал, / А миру — Предутрие я, солнцего и пророк» — «Предутрие»), что эта сфера магически, колдовски (тема колдовского ведения и силы как раз особенно характерна именно для Карпова) готова тут же воплотиться каким-то чудом в реальность.

Вместе с тем Карпов передал не просто трагедию революционного распятия России, но и вину растоптавшего ее непутевого, разгульного, поддавшегося на подмены и соблазны дьявольских козней сына, ее собственного народа. Произошла адская подтасовка, когда светлые мечты народа, его алкания соскользнули в темный, неистовый союз с дьявольской силой. Раздираемая Россия мечется, как «на шабаше ведьм и колдунов», ее сжигает экзатика черного огня, даже если он и назвался эпохой *красным*: «Умыкнули мы Русь / В хлыстовский круг!.. / Красный дьявол! Антихрист!» («Самосожженцы»).

Близок к оценке того, что случилось в революцию с Россией, и Алексей Ганин, происходивший из зажиточных крестьян северной Вологодчины и, в отличие от самоучки Карпова, окончивший не только Вологодскую гимназию, но и учившийся там же в Педагогическом институте<sup>33</sup>. Поэзию Ганина отличает густая звездная семантика («звездные костры», «звездная совесть», «звездный сок», «звездное семя», «звездные песни», «Причастье тайн я пил из чаши неба / От звездных волн» и т. д.), особая космичность мироощущения; пантеизм, одушевление и обожествление природного мира, свойственный в той или иной мере всем новокрестьянским поэтам, у него более планетарно-космический: поэт то вступает в спор, то бракуется все больше с вещами гигантскими, со стихиями грозными и бурными — с Солнцем, Звездами, Кометами, Зарей, Горами, Ветром, Грозой, Бурей.

Ганин использует и евангельские, и апокалиптические образы для выражения той обновленной Вести, которую несут поэты-пророки, те, кого «выслала Вечность, / Вскормила изба». И главное в этой Вести — порыв к преображающему пересотворению мира, к «всемирной Красе», к активному обожению самой природы человека («Любовью и Богом / Он

будет вовек»). Более того, именно у Ганина, как и у Клюева (см. подробнее в следующей главе), есть и воскресительные мотивы, причем с существенными поправками к догматическому утверждению. В большом стихотворении «Воскресение» поэт рисует картину всеобщего восстания из мертвых («Пустых гробов полна земли утроба./ Последний час от времени пришел»), преобразования земли («И видел я прощенным новым взором —/ Земля была белее облаков,/ И красная река по синим косогорам/ Текла чрез мир от райских берегов») и шествия воскресенных на Последний, предполагаемый Страшный суд:

Все шли на суд в томительном недуге.  
Но час суда никто не вострубил.  
«За что сужу ослепнувшее стадо?  
Исчезни гнев, да будет светлый пир!» —  
Сказал Пришедший с ласковой отрадой  
И язвой рук благословил весь мир.

И в ясном небе радостных предутрий  
На зов мой плыли зори-корабли,  
И были в них, как солнце, златокудры  
От скорби вставшие сыны Земли.

Итак, суд оборачивается всеобщим прощением, «светлым пиром» — невозможность принять разделительный принцип в вопросе о конечном спасении ставит и Ганина, и Клюева в ряд поэтов, близких активно-христианской мысли, развившей полноту восстанавливающих и жизнотворческих потенциалов в христианстве.

Глубинные начала русской народной души тонко выразил в своем творчестве и Сергей Клычков — но то были прежде всего стихи природно-языческие, до-христианские. Лирическое «я» поэта, могущего время от времени принимать облик то певца-пастуха, то сказочного Леля, даже не просто лицом к лицу с природой, а помещенное в нее целиком как в первичное материнское лоно, — вот главный и, по существу, единственный сюжет стихов Клычкова, особенно времени его сборников «Потаенный сад» (1913), «Дубравна» (1918), «Кольцо Лады» (1919). Заселяя свои стихи существами фольклорно-сказочного, языческого пантеона, где и Лель, и Лада, и Дубравна, и русалки, и морские царевны, и лешие, и чертики, всякая причудливая *нежить*, поэт передает одушевленно-трепетное, потаенное, в переливах света и тени, драматическое бытие природы. Только чутко войдя в «творящий стан» природы, найдя любовные к ней *ключи*, человек сможет воздействовать на ее процессы — именно такую мысль магически-обрядово выражала народная календарная поэзия с ее заклинаниями явлений и сил природы: дождя, грома, прихода весны и т. д., претворенные образцы которой использует Клычков в своем раннем творчестве:

Дили-бом! Дили-бом!  
Падай, падай, медный гром,  
На ленивый чернозем!..

Пантеистическое единство с природой, с ее принципом бытия, предполагающим рождение — смерть — новое рождение, постоянную превращаемость и перевоплощаемость жизненных форм, утишает, а то и вовсе снимает трагизм переживания смертного человеческого существования. Клычковская мягкая примиренность со смертью резко отлична от ганинской или особенно клюевской христианской веры в победу над смертью, в воскресение, к тому же с элементом человеческой активности.

Как же жить в земле печальной,  
Не сронив слезы из глаз?  
Словно встреча — час прощальный,  
Словно праздник — смертный час.  
Оттого мне вражьей силы  
Не страшен земной полон:  
Мне, как жизнь, мила могила  
И над ней, как песня, звон.

(«Грежу я всю жизнь о рае...», 1914, 1927)

В последних книгах поэта «Домашние песни» (1923), «Талисман» (1927), «В гостях у журавлей» (1930) радостно-идиллическая тональность первых сборников уже смущена и сбита душевными терзаниями героя, его конфликтом с обществом. Но нигде злоба дня, клики борьбы и ожесточения, спора с недругами не врываются прямо — поэзия Клычкова избежала и опьянения Октябрем его собратьев, и резкой откровенно разочарованной реакции. Его стихи отражают лишь неясным эхом происходящее, и то скорее от висящих над миром сил зла вообще. Драма человеческого бытия вынесена из социально-исторического контекста в план внеисторический — вечных вопросов: человек и природа, человек и смерть, он и она, сознательное и иррациональное в человеческих отношениях, душевный разлад...

Когда прошли энтузиастические иллюзии, связанные с революцией, спали дерзновенные надежды на прямой путь от Октября к Китеж-граду, у новокрестьянских поэтов на одно из важных мест в их творчестве выходит осознание огромной опасности: на натурально-природный, крестьянско-христианский, традиционный уклад жизни наступает тяжелой, стирающей поступью городское с его всесокрушающей техникой «Железное царство». Началось это движение еще до революции, но сама эта революция неожиданно для неонароднических ее поклонников оказалась в результате наиболее ударным и эффективным фрагментом *всемирно-исторического* процесса вестернизации, профанирующей секуляризации традиционных обществ, в данном случае огромной страны-континента.

«Сын железа и каменной скуки», бездушный горожанин, равнодушный к природе или рассматривающий ее как утилитарный материал, «пожирает берестяной рай» (Клюев). Именно новокрестьянские поэты первыми отметили признаки того, что позднее стало называться экологическим кризисом, идущим от безоглядной эксплуатации и утилизации природы технократической цивилизацией. И Клычков рисует достоверную картину медленного, неуклонного оскудения той природы, что в его ранних стихах зачаровывала такой таинственно-богатой жизнью. Тему человека и природы в его творчестве венчает философски насыщенное стихотворение «Мы отошли с путей природы...» (1925, 1930), одновременно концентрированное и тонкое выражение авторской позиции:

Наш путь — железная дорога  
И нет ни троп уж, ни дорог,  
Где человек бы встретил Бога  
И человека — Бог!  
Летаем мы теперь, как птицы,  
Приделав крылья у телег,  
И зверь взглянуть туда боится,  
Где реет человек!  
<...>  
Пускай земные брони-горы  
Мы плавим в огненной печи —  
Но миру мы куем запоры,  
А нам нужны ключи!

Вот он, глубокий и грустный укор тому пути развития, что выбрала современная техницистская цивилизация с ее манипулятивным, практически-потребительским разумом, отвернувшись от любовного проникновения в скрытую, настоящую жизнь природы, потерявшим чувство глубокой взаимосвязи всего живого, ответственности перед ним. Самонадеянный авторитарный насильник природного естества получает взамен мир обезбоженный, *чужой*, с иллюзией овладения им, а по сути рукотворно обезображенный и извращенный, грозящий большими бедами самому его покорителю.

В заключение хотелось бы привести принадлежащее Петру Орешину несколько риторическое, но точное по мысли выражение того, что по большому счету разводило пролетарских и крестьянских поэтов в их общем устремлении к преобразению мира<sup>34</sup>:

Нетленны в русском человеке  
Отцов и прадедов псалмы.  
Со всех сторон на Русь святую  
Бросают петли, но вовек  
От Бога в сторону другую

Не мыслит русский человек!  
Ни войны, выдумки царицы,  
Ни кровь, ни казни тяжких смут  
В душе народной Божье слово  
И волю Божью не убьют.

(П. Орешин. «Крестный путь»)

## Примечания

<sup>1</sup> Творчество наиболее крупных поэтов эпохи 1920–1930-х годов — В. Хлебникова, В. Маяковского, С. Есенина, Н. Клюева, Н. Заболоцкого рассматривается в отдельных главах.

<sup>2</sup> *Соловьев В.С.* Русская идея // Русская идея. М., 1992. С. 186. В этой работе, появившейся вначале по-французски в 1888 году и переизданной по-русски религиозно-философским издательством «Путь» в 1911 году, впервые прозвучало само выражение «русская идея» (впрочем, стоящее за этим понятием содержание существовало по крайней мере со старца Филофея и его идеи Москвы — Третьего Рима).

<sup>3</sup> *Бердяев Н.А.* Русская идея // О России и русской философской культуре. С. 168.

<sup>4</sup> Это качество, наряду с преобразованием «жизни как духовной, так и телесной», полагал среди главных черт русской идеи Е.Н. Трубецкой. В реферате «Старый и новый мессианизм», представленном на собрании Религиозно-философского общества им. Вл. Соловьева 19 февраля 1912 года, философ изобразил человечество «в виде единого древа, в коем корень — Христос, а отдельные народности — ветви», упрекнув при этом некоторых русских мыслителей от Достоевского до Бердяева в том, что они отождествляют русское со всем деревом, тогда как главное — корень, т. е. само «всечеловеческое христианство». Отечественному мессианизму, не избежавшему соблазна «русского Христа», «более или менее тонкой русификации Евангелия» Трубецкой противопоставлял миссионизм, сознание миссии наравне с другими народами. См.: *Трубецкой Е.Н.* Старый и новый национальный мессианизм // Русская идея. С. 242–257.

<sup>5</sup> *Платонов. А.* Культура пролетариата // Платонов А.П. Сочинения. Т. I. Кн. 2. М., 2004. С. 96, 100.

<sup>6</sup> *Филиппченко И.* О творческом материале // Красный журналист. 1 августа 1920.

<sup>7</sup> *Рожков Н.А.* Смысл и красота жизни (Этюд из практической философии). М.; Пг., 1923. С. 19.

<sup>8</sup> Валериан Николаевич Муравьев (1885–1932), принадлежавший по рождению к потомственной русской аристократии, блестяще образованный, свободно владевший основными европейскими языками, дипломат, был среди участников сборника «Из глубины» (1918), запрещенного цензурой (преемника знаменитых «Вех»), в 1920-е годы сближается с последователями Федорова А.К. Горским и Н.А. Сетницким. Тогда же создает значительное количество философских и художественных произведений (см.: *Муравьев В.Н.* Сочинения: В 2 т. М., 2011). Погиб в ссылке.

<sup>9</sup> *Муравьев В.Н.* Овладение временем. Избранные философские и публицистические произведения. М., 1998. С. 96.

<sup>10</sup> *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1959. С. 9.

<sup>11</sup> *Платонов А.* Сочинения. Т. I. Кн. 2. С. 165.

<sup>12</sup> Там же. С. 166.

<sup>13</sup> *Муравьев В.Н.* Овладение временем. Избранные философские и публицистические произведения. С. 110.

<sup>14</sup> *Брюсов В.Я.* Октябрь и литература // Художественное слово. Кн. 2. М., 1920. Перепеч.: Литературное наследство. Т. 85. М., 1976. С. 228.

<sup>15</sup> Это тот путь магистрального развития для будущего, который предлагал Н.Ф. Федоров. В таком направлении до сих пор работала, пожалуй, только восточная йогическая практика, стремившаяся к выработке целостной системы приемов по овладению бессознательно текущими в организме процессами, по снятию природных ограничений, вплоть до

освобождения от закона тяжести (левитация), старения и смерти. Другой вопрос, сколько и что ей удавалось реально здесь осуществить.

<sup>16</sup> Вот один из примеров такой космической мечты, возникшей в XIX веке, в пореформенную эпоху в России. Речь идет о знаменитом драматурге Сухово-Кобылине, который более 20 лет отдал построению оригинального философского синтеза, основанного на эволюционном учении Дарвина и диалектике Гегеля. Труд «Учение Всемира» остался в рукописи, его анализ и публикация обнаружит характерное потерянное звено русской мысли, той ее линии, которая впоследствии получила название космической философии. Сейчас человечество, считал Сухово-Кобылин, находится в своей земной (теллурической) стадии. Ему предстоит пройти, вернее, завоевать собственным усилием еще две: солярную (солнечную), когда произойдет расселение землян в околосолнечном пространстве, и наконец, сидеральную (звездную), предполагающую проникновение и освоение глубин космоса. Дальнейшее развитие и одухотворение человечества связано в мечте Сухово-Кобылина, в частности, с достижением способности *летания*, которое есть как бы отрицание пространства, победа над ним. Изобретение таких средств передвижения, как велосипед, локомотив, для мыслителя — первые шаги к будущей свободе и силе, «почин, зерно будущих *органических* крыльев, которыми человек несомненно порвет связующие его кандалы теллурического мира» (Сухово-Кобылин А.В. Летание // Русский космизм: Антология философской мысли. М., 1993. С. 54). Великое звездное будущее возможно, по мысли Сухово-Кобылина, лишь при колоссальном эволюционном прогрессе человечества, пересоздании им своей собственной природы.

<sup>17</sup> Чижевский А.А. На берегу Вселенной: Годы дружбы с Циолковским: Воспоминания. М., 1995. С. 396.

<sup>18</sup> Вернадский В.И. Автотрофность человечества // Вернадский В.И. Живое вещество и биосфера. М., 1994. С. 296.

<sup>19</sup> В примечании к этому стихотворению Брюсов писал следующее: «Вопрос о возможности научным путем бороться со смертью составлял предмет изысканий философа Федорова». О личности и идеях библиотекаря Румянцевского музея Брюсов узнает в конце 1890-х годов. В дневниковой записи от 21 апреля 1900 года поэт рассказывает о личном знакомстве с Николаем Федоровичем, «великим учителем жизни, необузданным старцем». Его идеи отразились в творчестве Брюсова. По собственному признанию поэта, в стихотворении «Гимн Человеку» (1906) он «пытался передать <...> мечту философа» об управлении «движением Земли в пространстве» (Литературное наследство. Т. 85. С. 70, 71).

<sup>20</sup> Филиппенко И. О творческом материале.

<sup>21</sup> Богданов А.А. Новый мир // Богданов А.А. Вопросы социализма. М., 1990. С. 76.

<sup>22</sup> Особое место в воззрениях Богданова занимает то, что он называл «борьбой за жизнеспособность». Он развернул ее на страницах своего утопического романа «Красная звезда» (1908): марсиане стремятся максимально продлить человеческую жизнь (им уже удалось вдвое увеличить видовой срок жизни), для чего они производят особую операцию, «обновление жизни», заключающуюся «в обмене кровью между двумя существами, из которых каждое может передавать другому массу условий повышения жизни», обоюдно увеличивая энергию и гибкость организмов, обеспечивая «глубокое обновление» тканей. Это была любимая научно-практическая идея Богданова. Он сам уже после революции займется аналогичными экспериментами в организованном им Институте переливания крови и погибнет в 1928 году при одном из опытов как настоящий мученик науки.

<sup>23</sup> Богданов А.А. Новый мир. С. 58, 59.

<sup>24</sup> Богданов А.А. Пролетариат и искусство // Там же. С. 425.

<sup>25</sup> Богданов А.А. Критика пролетарского искусства // Там же. С. 443. Как известно, Богданов был творцом Всеобщей организационной науки, тектологии, выдвинутой им в 1912–1915 годах как своего рода наука наук о самых общих принципах и целесообразных способах организации всего — «людей, вещей и идей», признанной в наши дни первой общесистемной теорией, предтечей кибернетики.

<sup>26</sup> Иваницкий П. Пролетарская этика // Биокосмизм. Материалы № 1. Креаторий биокосмистов. М., 1922. С. 13. Один из наиболее серьезных участников движения, Павел Иванович Иваницкий особо интересовался регуляцией климата. Автор брошюры «Искусствен-

ное вызывание дождя и управление погодой посредством регуляции атмосферного и земного электричества» (Москва, 1925).

<sup>27</sup> Святигор А. «Доктрина отцов» и анархизм-биокосмизм // Биокосмизм. Материалы № 2. Креаторий биокосмистов. М., 1922. С. 15.

<sup>28</sup> Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. II. М., 1995. С. 86.

<sup>29</sup> Там же. Т. I. С. 393.

<sup>30</sup> Львов-Рогачевский В.М. Очерки пролетарской литературы. М., 1927. С. 94.

<sup>31</sup> Философско-литературное объединение «Скифы» (1917–1918), издававшее одноименные сборники (вышло два номера) и журнал с левоэсеровским склонением «Наш путь» (среди авторов почетное *идейное* место занимали новокрестьянские поэты), отличалось наступательной духовной активностью и максимализмом: воззрения или, точнее, поэтически и патетически приподнятые настроения скифов сочетали культ народной стихии, романтического мятежа против «всесветного мещанина», против законов ветхого мира с мессианскими чаяниями, в которых мировая революция духа круто взмывала на высоты онтологического преобразования, открывающие «новое небо и новую землю», а в патриархально-народной лексике — «мужицкий рай». Главными идеологами скифов были А. Белый и Р.В. Иванов-Разумник.

<sup>32</sup> Иванов-Разумник Р.В. Две России // Скифы. Сб. 2. 1918. С. 288.

<sup>33</sup> Наталья Солнцева в книге филологической прозы «Китежский павлин», относя поэзию Ганина к «философской лирике самого интеллектуального уровня и совершенного вкуса», пишет, что «это феномен русской поэзии, пока еще не только недооцененный соотечественниками, но и непознанный историками литературы» (Солнцева Н. Китежский павлин. М., 1992. С. 227). Кроме поэтического сборника «Звездный час», который вышел в Вологде в 1920 году обычным типографским способом, все свои малюсенькие книжки в несколько стихотворений, такие, как «Священный клич», «Сарай», «Кибураба», «Раскованный мир», «Мешок алмазов», «Звездный корабль» и др., он литографировал сам с вырезанных им же каллиграфическими буквами матриц. (Так же издано и «Воскресение».)

<sup>34</sup> Но такая устремленность, и в крестьянско-христианском, и в рабоче-прометеистском варианте, оказалась не ко двору утвердившейся классовой, тоталитарной идеологии и построемому на ее основе обществу, исключившему онтологические задачи как *идеализм* и *мистику*. Судьба и активно-эволюционных, космических философов, и поэтов, пролетарских и новокрестьянских, была, как правило, трагической: Муравьев и Горский погибли в заключении и ссылке, Флоренский и Сетницкий были расстреляны, Чижевский 16 лет провел в тюрьмах и ссылках, жертвами сталинских репрессий пали Герасимов, Кириллов, Санников, Филиппенко, Клюев, Клычков, Ганин, Орешин...



## ПЕВЕЦ ЗАПОВЕДАННОЙ РУСИ (Николай Клюев)

В духовной автобиографии «Гагарья судьбина» Клюев рассказывает о своем личном опыте открытия Святой Руси — «тайной, скрытой от гордых взоров иерархии, церкви невидимой», братства душ, «связанных между собой клятвой спасения мира, клятвой участия в плане Бога»<sup>1</sup>. К «русской идее», христианской идее, Клюев проник через заповедные ее глубины и дал самое таинственное, народное по духу и вместе изощренно-поэтическое ее выражение. В свой духовный мир он стянул огромные величины: культуру фольклора, церковной литургии (эстетического богословия), старообрядчества, сектанства, прежде всего опыт хлыстовского мистицизма, и, наконец, активно-христианскую мысль Н.Ф. Федорова. Поразительное сочетание двух последних влияний явил уже второй сборник поэта «Братские песни» (1912).

Да, эти песни — по крайней мере некоторые из них — распространились вначале устно (как утверждал сам поэт в небольшом преуведомлении «От автора»), скорее всего в хлыстовской среде (недаром они включают прямо объявленные «Радельные песни»), но вышли в свет в издательстве журнала голгофских христиан «Новая земля» с предисловием одного из их идеологов — В.П. Свенцицкого. Отметим как весьма многозначительный сам факт встречи и взаимного узнавания поэта, явившегося в каком-то смысле с хлыстовского Корабля, и просвещенного христианско-православного движения, тут же признавшего Клюева выразителем своих идей и устремлений.

Сначала несколько слов о самом голгофском христианстве. Оно возникает после революции 1905 г. во главе со старообрядческим епископом Михаилом, затем центральную идейную роль в нем начинают играть публицист, прозаик, драматург, позднее священник и проповедник В.П. Свенцицкий и И.П. Брехничев, публицист и поэт, лишенный в 1906 г. священнического сана за антиправительственную деятельность. (В той же «Гагарей судьбине», рассказывая о своем явлении в Москву с просторов своих скитаний, Клюев пишет об Ионе Брехничеве как о человеке, который принял его «как брата» и даже записал его песни<sup>2</sup>). Это движение «общественного христианства» отталкивалось от аскетически понятого православия, от идеи и практики только индивидуального спасения, ставило целью коренное обновление жизни, и социальное, и метафизическое, выдвигая идеал не только «нового неба», но и «новой земли», и главное — *всеобщего спасения* в результате «творческого усилия всей земли», как выражался Свенцицкий в предисловии к «Братским песням».

В этом предисловии он увидел в Клюеве редкий для литературы тип *религиозного поэта*, поэта «в высшем смысле», когда тот «становится пророком», провозвестником «нового религиозного откровения», «полноты вселенского религиозного сознания», но в «чертах глубоко русских <...> национальных». Здесь Свенцицкий так определяет суть голгофского раскрытия христианства: «Мировой процесс <...> — это постепенное освобождение земли от рабства внешнего: господства страдания, зла и смерти<sup>3</sup>. Понимание спасения как творческой работы всех земель ведет к двум выводам: о всеобщей ответственности за зло, об окончательном прощении и искуплении всех и о «Царствии Божиим на земле <...> в новой плоти, неподчиненной законам тления и смерти»<sup>4</sup>. Клюев и предстает тем удивительным, редчайшим в человечестве творцом, который стремится уловить какие-то контуры и блики, свет и радость чаемого Царствия.

Видение эволюционного *созревания* нового преображенно-бессмертного порядка бытия, Царствия Небесного, в лоне земного существования, в ходе человеческой истории (т. е. активно-творческая апокалиптика, а не пассивно претерпеваемый, разделительный эсхатологический катастрофизм), идея *соработничества* человечества Богу, всеобщего воскрешения и спасения как итога совокупных Божественных и человеческих усилий — все это свидетельствует, что голгофское христианство являлось одной из ветвей активно-христианской мысли нашего века, родоначальником которой был Николай Федоров).

При органе голгофцев, еженедельном журнале «Новая земля», где с 1911 года активно сотрудничал Клюев, выходила регулярная библиотечка проповеднических и поэтических брошюр (одной из них стали переизданные через три месяца «Братские песни» — точнее, всего девять из них — с подзаголовком «Песни голгофских христиан»).

Воззрения голгофцев в самых их заветных убеждениях оказались близки молодому Клюеву, уже причастившемуся народных религиозно-практических исканий, шедших в стороне от ортодоксального церковного христианства. По общему мнению исследователей русского сектанства, христовство-*хлыстовство* в низовой огласовке (а именно с христовыми братьями-голубями был связан Клюев) несло в простонародно-крестьянском варианте древние гностические интуиции. В них важен упор на активность человека в совлечении с себя природного «скотского тела» — дабы «уготовить себе крылья» («Книга Фомы», изреч. 140) для экстатического воспарения к другой, обоженной природе, в «другой эон», Царствие Небесное. При всех уклонениях и извращениях, элитарности его акцентов (для избранных и совершенных) гностицизм особенно чутко услышал ту часть Христова обетования, которая относится к Его *делам*, чудесам исцеления и воскрешения, регуляции природных стихий, что были Им явлены как образец власти духа над материей, как задание самому облагодатствованному человечеству. Гностики же развили и загадочный, эзотерический образ «чертога брачного», где совершается «небесный брак», пресуществление

низших эротических энергий в высшие, воскресительные и преобразовательные, где преодолевается половая односторонность, создается андрогинальное единство человеческой природы. Такое опробование сверхполового, обоженного типа бытия производилось у гностиков мистериально, в форме тайных культов.

И русские хлысты не просто верили в путь духовного возрастания, возможность благодатного приобщения к Божественной природе, но и пытались *экспериментально*, в своих *мистериальных* практиках как бы достичь такого состояния, когда мужчины облачаются в Христа, становятся Христом, а женщины — Богородицей. С представлением о хлыстах накрепко сцепился образ свально-вакхических радений — без вникания в те метафизические импульсы (опытно осуществлять христианское чаяние высшей обоженной природы!), которые влекли в хлыстовские корабли народную душу, неудовлетворенную ортодоксально церковной обрядовостью, установкой на только душевно-духовное приуготовление к заповеданному концу, пассивное ожидание последних сроков.

В «Братских песнях» Клюев выразил именно этот глубинный импульс, однако он существенно уточнен и обогащен теми метафизическими мотивами, которые шли от голгофского христианства. Этот удивительный по мистической глубине и художественной прозрачности цикл Клюева, возможно, занимает в его творчестве такое же место, как у Блока «Стихи о Прекрасной Даме», к которым тот постоянно ностальгически оборачивался как к утраченному и уже недостижимому по высоте чувства и чистоте звука своему поэтическому раю. Правда, о Клюеве последнего не скажешь, он не только не ушел от заветных видений и видений «Братских песен», но развил их и далее, в своей уникальной, метафорически-предметной, густой поэтике.

«Братские песни» устремлены от этого мира, где «Смерти плен железный», к Тому, Кто поможет «порвать навсегда» этот плен, вывести в свет преображения. При всецелой обращенности к концу, к переходу в иное бытие, этот переход мыслится не столько как внешняя грозная *катастрофа*, сколько как внутреннее *преображение*. Торжествуют не апокалиптические, сурово-карающие представления «страшного суда», а образы «заутрени любви» в том «чудном храме» мира, «где зори — свечи, / Где предалтарный фимиам — / Туманы дремлющих поречий», картины *внехрамовой литургии* земли, пресуществляющей своих сынов, всю тварь в благодатно новую природу:

В передрассветный тайный час,  
Под заревыми куполами,  
Как летний дождь, сойдет на нас  
Всеомывающее пламя.

Продлится миг, как долгий век, —  
Взойдут неведомые светы...

У лучезарных райских рек  
Сойдемся мы, в виссон одеты.

Доверясь радужным ладьям,  
Мы поплывем, минуя мысы...  
О, поспешите, братья, к нам  
В нетленный сад, под кипарисы!

(«О поспешите, братья, к нам», 1912)

В стихах Клюева явственны и собственно голгофские акценты: через страдание и распятие — к воскресению и преображению («Крест целящий, / Нам водитель и завет. / Брат, на гноище лежащий, / Подымись, Христос грядет») и *соратничество* Богу в преодолении радикального зла и всеобщего спасения:

Наш удел — венец терновый,  
Ослепительней зари. —  
Мы соратники Христовы,  
Преисподней ключари.

Ада пламенные своды  
Разомкнуть дано лишь нам,  
Человеческие роды  
Повести к живым рекам.

(«Братская песня», 1911)

При этом хотелось бы отметить один момент. Родственные связи и типа личности, и поэзии Клюева с духовным его «прадедом Аввакумом», с легендарными поморскими старообрядцами Выговской пустыни, ее писательской и иконописной школой, ее народно-прикладной культурой утверждались и им самим, и исследователями его творчества (особенно доказательно В.Г. Базановым): они глубоки и многосторонни — от упорства в стоянии на исконном и корневом для духа народного до дивного, *хитросплетенного* узорочья языка и образа. Но было нечто принципиально их метафизически разводившее: староверческая суровость и непримиримость — вплоть до того света — к своим, ими сатанизированным гонителям, к братьям, погрязшим в неправой вере и заблуждениях, и основное — та пассивная, катастрофическая апокалиптика, какой отсвечивали их самосожженческие костры. У Клюева же с удивительной силой передан главный, *откровенный* мотив активно-христианской, голгофской мысли: финальное прощение самых страшных грешников, полное искупление зла, причем с тончайшим, истинно Христовым пониманием, что сама возможность такого прощения может исходить (или не исходить) только из самих человеческих сердец («Истинно говорю вам: что вы свяжете на земле, то будет связано на небе; и что разрешите на земле, то будет разрешено на небе» — Мф. 18:18):

Избежав могильной клетки,  
Сопричастники живым,  
Мы убийц своих приветим  
Целованием святым:

«Мир вам, странники-собратья  
И в блаженстве равный пай,  
Муки нашего распятыя  
Вам открыли светлый рай».

И враги, дрожа, тоскуя,  
К нам на груди припадут...  
Аллилуя, аллилуя!  
Камни гор возопиют.

(«Песнь похода», 1912)

Образ сокрушения ада, не раз возникающий в творчестве Клюева, обличает в нем истинно новозаветную душу, из тех, что исповедуют полноту восстанавливающих и жизнотворческих потенций в христианстве, не замутненную догматической вульгатой, за которой стоит «слишком человеческое», мстительное и злопамятное чувство, хулящее Бога любви и милосердия. Идея апокатастасиса, всеобщего восстановления в нетленной красоте, развивавшаяся, как уже отмечалось, в одной из самых глубоких и сокровенных линий христианской мысли, возрождается в активном христианстве Федорова с его главным откровением: Бог действует в мире через человека, Свое верховное творение, созданное по Его образу и подобию, и задача сынов человеческих — соделаться сознательными орудиями осуществления воли Божьей в полном объеме последних обетований: воскрешение умерших, преображение их природы и естества мира, вход в обоженный строй бытия, Царствие Небесное. В таком активном повороте усваивает идею всеобщего спасения и Клюев:

Покинула гроб долгожданная мама,  
В улыбке — предвечность, напевы в перстах...  
Треух — у тунгуза, у бура — панама,  
Но брезжит одно в просветленных зрачках:

Повыковать плуг — сошники Гималаи,  
Чтоб чрево земное до ада вспахать, —  
Леха за Олонцем, оглобли в Китае...  
То свет неприступный — бессмертья печать.

(«Свет неприкосновенный, свет неприступный», из сб. «Львиный хлеб», 1922)

Свое видение Клюев разворачивает мощно и самобытно, без всякой тени философской, поэтической риторики, в свойственной ему космически-крестьянской символизации, когда предмет земледельческого обихода (плуг) вырастает в планетарно-вселенский масштаб. Гигантские плуг и пахота — образ тяжелого труда всей Земли, всех сынов человеческих (во всей яркой, нестирающейся пестроте их национальных индивидуальностей), объединенных в *общем деле* преображения мира, искупления зла (ада), изведения оттуда всех его пленников. Вера в саму возможность такого тотального искупления движима важнейшим нравственно-метафизическим принципом активного христианства: необходимостью превращать зло в добро, злонаправленные силы и энергии — в благие и жизнотворческие. Вот поэтическая эмблема такой радикальной трансформации, когда «горн потухнувшего ада» становится «полем ораным мирским» («Поддонный псалом», из сб. «Песнослов», 1919). Или еще великолепно зримый, *фольклорный* образ той же мысли: «То-то, братцы, будет потеха — / Древний Змий и Смерть за сохой!» («Проснуться с перерезанной веной...», из сб. «Песнослов»). Высшие персонификации зла — Змий-Дьявол и Смерть не просто уничтожаются, а переводятся, утилизируются на доброе дело.

Встречаются у Клюева и гностические образы нового небесного типа рождения, уже не природно-полового, *слепого*, а творческого, созидющего высшие бессмертные творения. Именно у гностиков встречаются мотивы «чудорождения, великого, совершенного» («Толкование о душе»), принадлежащего «не желанию, но воле <...>, не тьме и ночи, <...> но <...> дню и свету» («Евангелие от Филиппа», изреч. 122). Изъятие страстно-полового жала (что так еще несовершенно-предварительно проявляется в скопчестве) — одна из черт бессмертного творческого зона бытия, где природно-последовательное течение времени с дурной бесконечностью вытесняемых поколений уже остановлено и мир вышел в сосуществование вечности.

О скопчество — арап на пламенном коне,  
Гадательный узор о незакатном дне,  
Когда безудый муж, как отблеск маргарит,  
Стокрылых сыновей и ангелов родит!  
Когда колдунью-Страсть с владыкою-Блудом  
Мы в воз потерь и бед одрами запряжем,  
Чтоб время-ломовик об них сломало кнут.

(«О скопчество — венец, золотоглавый град», из сб. «Песнослов»)

Вспомним, как Христос различал три категории скопцов: родившихся таковыми, ставших жертвами насилия и, наконец, тех, которые «сделали сами себя скопцами для Царства Небесного» (Мф. 19:12). Да, такое религиозное скопчество — попытка еще в этом естестве хотя бы *игрово* при-

мерить на себе другую, небесную природу, что «ни женится, ни посягает», а пребывает «как Ангелы Божии» (Мф. 22:30). Но то, что ждет обоженную природу «совершенного человека» (выражение гностиков) в «незакатном дне» нового эона, это нечто иное: могучее сознательно-волевое сотворение великолепных духовных жизненных форм («стокрылых сыновей и ангелов»). Замечательно, как метафизическую логику бессмертного типа бытия Клюев выражает в *крестьянской* метафорике с поразительным акцентом на собственной активности: *мы запряжем!* т. е. сами найдем способы обращения низших эротических энергий в преобразовательные, жизнепостроительные.

При этом Клюев ни в «Братских песнях», т. е. в ранний период своего творчества, ни позже никогда не срывался в чисто человекобожеский, титанический уклон (как это было с Есениным времени «Инонии» и «Небесного барабанщика»): да, без встречного Богу сердечного и волевого, творческого движения твари, без усилия самой Земли путь всеобщего спасения и преображения закрыт, но он прежде всего невозможен без высшего, благодатного осенения:

Иисуса крест кровавый —  
Наше знамя, меч и щит,  
Зверь из бездны семиглавый  
Перед ним не устоит.  
(«Песнь похода», 1912)

Без Тебя, Отец, вождь, невеста, друг,  
Не найти тропы на животный луг.  
(«Радельные песни», II, 1912)

В стихотворении «Поддонный псалом», впервые опубликованном в сборнике «Медный кит» (1919), из глубин своей души и подсознания, где таится «чудище поддонное, стоголавое, многохвостое, тысячепудовое» поэт прорывается к высшему зрению и провидит будущий свет преображения, пути к нему, проходящие через его родину, «Русь буреприимную». Россия предстает здесь в образе «бабы-хозяйки, домовитой и яснозубой»; она, как в известной притче Христовой, бросает закваску в опару, «чтобы выпечь животные хлебы, / Пищу жизни, вселенское брашно...» Именно здесь, в ее русской горнице, есть заветная «полка божничная», «Где лежат два ключа золотые: / Первый ключ от Могущества Двери, / А другой — от Ворот Воскрешенья...». Именно эта земля чувствует поэтом колыбелью спасения от царящего в мире закона смерти и бесследного уничтожения («Боже, сколько умерших миров, / Безмянных вселенских гробов!»), именно здесь «В зыбке липовой крестьянской / Сын спасенья опочил», отсюда — по горящей вере поэта — начинается исток воскресительного и преобразовательного порыва, охватывающего всю землю:

От звезды до малой рыбки  
Все возжаждет ярых крыл,  
И на скрип вселенской зыбки  
Выйдут деды из могил.

Начало такого онтологического переворота, творческой эры построения «нового неба и новой земли», осуществления чаяний, запечатленных в образах Китеж-града и мужицкого рая, в федоровских идеях всеобщего дела<sup>3</sup>, Клюев поначалу усилится увидеть в Октябрьской революции. В художественно неравноценных стихах из последнего раздела «Песнослава», названного «Красный рык», куда входили его вещи первых двух послереволюционных лет, мы встретим общий поэзии этих лет «громокопящий», призывно-экстатический, мессианский пафос:

Мы — кормчие мира, мы — боги и дети,  
В пурпурный октябрь повернули рули.  
(«Солнце Осьмнадцатого года», 1918)

Мы, рать солнценосцев, на пупе земном  
Воздвигнем столбашенный, пламенный дом;

Китай и Европа, и Север, и Юг  
Сойдутся в чертог хороводом подруг.  
(«Песнь Солнценосца», 1918)

Клюевская «Песнь Солнценосца» выражает вселенский пафос онтологической революции; ее главный замах — «Бездну с Зенитом в одно сочетать», избыть страшные метафизические полюса мира, саму бездну тьмы и зла поднять в свет преображения. И хотя в образе «столбашенного дома», казалось бы, легко увидеть титанические очертания новой Вавилонской башни (как это было в пролетарской поэзии этих лет), у Клюева это не так: «рать солнценосцев» исполняет Божье веление, *соработничая* Божьему делу: «Им Бог — восприемник, Россия же — мать». В каком смысле мать? Да в том, что именно в России рождается это чаяние искупления бездны, идея полноты конечного спасения, и вместе — еще верит поэт — русская революция даст возможность перейти ей в дело.

Космические мотивы, образы воскресения и бессмертия как раскрытия самой сути преобразовательных устремлений и порывов постоянно возникают в клюевских стихах революционного времени:

Революцию и Матерь света  
В песнях возвеличим,  
И семирогие кометы  
На пир бессмертия закличем.  
(«Товарищ», 1918)



В прозаическом тексте «Красный конь» (опубликован в журнале Пролеткульта «Грядущее», 1919, № 5–6) Клюев созывает всю нищую, голодную Русь «на великий, красный пир воскресения!»<sup>6</sup>. Облекая себя вестническим, пророческим достоинством («Я посвященный от народа, / На мне великая печать»), поэт, в своем панорамно-планетарном видении сближая разные стороны света, то ли провидит, то ли экстатически призывает желанное братство разноязыких сынов Земли вокруг одного, главного дела:

Чтоб ярых песен корабли  
К бессмертью правили рули, —  
На острова Знамен и Струн,  
Где брак племен и пир коммун!  
(«Мы опояшем шар земной...», 1919)

От Нила до кандаального Байкала  
Воскреснут все, кто погибли.  
(«Се знамение: багряная корова...»,  
1918)

Все имена в едином слиты:  
Алжир, оранжевый Бомбей  
В кисете дедовском зашиты  
До золотых, воскресных дней.  
(«Я — посвященный от народа...», 1919)

А вот и глас великого русского святого Нила Сорского своим «земно-родным братьям» о том же — как смерти придет смерть:

Покумится Каргополь с Бомбеем,  
Пустозерск зардеет виноградно,  
И над злым похитчиком-Кашеем  
Ворон-смерть прокаркает злорадно.  
(«Нила Сорского глас: “Земнородные  
братья...”», 1918)

И если мотивы преодоления смерти и даже воскрешения умерших как результата гигантского усилия познания и труда не раз возникали в пролетарской поэзии этого времени, то у Клюева они решаются совершенно в иной ценностной системе. Там торжествовал прометеистский дух низвержения всех богов и утверждения человека-титана, усилившего свою сверхчеловеческую мощь в огромном коллективном целом. Здесь — эти мотивы предстают как осуществление религиозного чаяния, христианского обетования, осеняясь образом Христа, «Того, кто адское жерло / Слезоу угасил» («Февраль», 1917). Неистовые революционные звуки поэзии Клюева одного-двух послеоктябрьских лет («В львиную красную

веру креститесь, / В гибели славьте невесту-Россию!»; «Хвала пулемету, несытому кровью / Битуюжьей породы, батистовых туш!..») прорывались все же редко, скорее заносились *мусорным ветром* этого взвихренного времени. Вот мера его притяжения и непритяжения революционных дел, выраженная устами того же св. Нила Сорского:

Низвергайте царства и престолы,  
Вес неправый, меру и чеканку,  
Не голите лишь у Иверской подола,  
Просфору не чтите за баранку.

Самое главное для поэта, на какой высший идеал направлено революционное, преобразовательное усилие Земли, что будет здесь возводиться — Град небесный или град Иродов, человекобожеский новый Вавилон:

Уму — республика, а сердцу — Мать-Русь.  
Пред пастью львиною от ней не отрекусь.  
Пусть камнем стану я, корягою иль мхом, —  
Моя слеза, мой вздох о Китеже родном...

Железный небоскреб, фабричная труба,  
Твоя ль, о родина, потайная судьба!  
Твои сыны-волхвы — багрянородный труд  
Вертепу Господа иль Ироду несут?  
(«Уму — республика, а сердцу —  
Мать-Русь...», 1917)

Ее «потайная судьба» — в таком тотальном оздоровлении Земли, о котором толковал Федоров в своем «санитарном вопросе», понимая его как «восстановление здоровья телесного и душевного всего рода человеческого, освобождение от болезней не только хронических и эпидемических, но и наследственных, органических пороков»<sup>7</sup> (причем под последним мыслитель имеет в виду *смертность*, фундаментальное несовершенство послегрехопадной природы человека). Это как раз то, что Клюев выражает образом отрока Пантелея, что «На пролежни земли льет миро и елей...». Недаром тут же возникает уже известный нам клюевский мотив, выражающий благой предел, к которому стремится всеобщее дело воскрешения и преображения мира: искупление зла, трансформация разрушительных, извращенно направленных энергий и сил в служащие жизни и добру:

Под красным знаменем рудеет белый дух,  
И с крыльев Михаил стряхает млечный пух,  
Чтоб в битве с Сатаной железоперым стать, —  
Адама возродить и Еву — жизни мать,

Чтоб Дьявол стал овцой послушной и простой,  
А Лихо черное — граченком за сохой...

И опять же именно революционная Россия, переживающая свой «адамоторящий, космический час», устремившаяся в поэтическом заклинании поэта (пусть будет так!) в Инонию-град, в Китеж-град, выступает в религиозно-эсхатологическом освещении как искупительница радикального зла в человечестве и мире вообще:

То новая Русь — совладелица ада,  
Где скованы дьявол и Ангел Тоски.  
(«Медный кит», из сб. «Медный кит», 1919)

Очень скоро, впрочем, эта надежда на революцию была жестко смята в душе поэта. Появляются и покаянные ноты (как мог соблазниться?!), и четкое понимание — «не по пути», особенно когда выяснилось, что революция окончательно отрекается от народных, христианских основ, от национального своеобразия, выявляет свой поворот к безбожию, к «железу», к человекобожескому прометеизму. В стихотворении «Русь-Китеж», входившем еще в раздел «Красный рык», зачинается основной элегический мотив Клюева-поэта 1920 — начала 1930-х годов: нескончаемое, бесконечно варьируемое *печалование* по «поруганной народной красоте», затоптанной заветной сути России; как будто нетопырьим крылом нечистой силы разделились эпохи: и былая отлетела, уплыла, канула в незримость, оплеванная и обесчещенная, и надвинулась новая — обезбоженных, «индустриальных небес».

В горенке Сирия и Китоврас  
Оставили помет, да перья.  
Не обрядится в шамаханский атлас  
В карусельный праздник Лукерья.

И «Орина, солдатская мать»,  
С помадным ртом, в парике рыжем...  
Тихий Углич, брынская гать  
Заболели железной грыжей.

В Светлояр изрыгает завод  
Доменную отрыжку — шлаки...

В «Красном рыке» уже были и «нищий колодовый гроб / С останками Руси великой», и «Увы! Оборвался Дивеевский гарус, / Увял Серафима Саровского крин», и зловещее: «Жизни дерево надколото, / Не плоды на нем, а головы...». В «Самоцветной крови (Из Золотого Письма Братьям-Коммунистам)», напечатанной в июне–июле 1919 года, Клюев еще пытается втолковать этим братьям какие-то азы драгоценной «тайной культу-

ры народа», среди которых и почитание нетленных мощей великих святых, предупреждая: крестный «Железный Час» жар-птицы этой культуры, что сейчас «трепещет и бьется смертно, обливаясь самоцветной кровью, под стальным глазом пулемета», знаменует момент, когда вот-вот, как древний Китеж-град, сокроется оскорбленное «сердце народное до новых времен и сроков»<sup>8</sup>. А вопленная статья «Сорок два гвоздя» («Звезда Вытегры», 9 июля 1919 г.), полная слезной вины перед растерзанной «землей родительской», вскрывает суть претерпеваемой его родным народом мучительной Голгофы: «Не сорок два гвоздя крестных, а миллионы их в народно-Христовскую плоть вбито <...> Слышит олонецкое солнышко, березка родимая, купальская, что не гвозди, а само железо на душу матери-земли походом идет. Идолице поганое надвигается. По-ученому же индустрия, цивилизация пулеметная, проволочная Америка»<sup>9</sup>. Происходит распятие народа, его души, его быта и природы на кресте индустриально-милитарной, американизированной цивилизации.

Книга «Львиный хлеб» (1922) стала решительным этапом такого осознания. Поэту уже окончательно ясно, что корни произошедшего переворота шли не из глубин народных чаяний (как ему хотелось верить в начале), а от богоборческих и материалистических западных соблазнов, что заветная, столбовая дорога к преображенно-бессмертному строю бытия, к Китеж-граду и мужицкому раю, вовсе не пролегает через революцию, это лишь очередное *не то*, которое еще неизвестно сколько времени придется изживать и смывать. Это книга и литературного спора (с Есениным и Маяковским), и покаянного отречения от своих революционных иллюзий и заблуждений («Родина, я грешен, грешен <...> О распните меня, распните / Как Петра, — головою вниз!»), и насыщенных образов активной, творческой эсхатологии («Россия плачет пожарами...») с еще неостывшей победной верой: «Возгремит, воссияет, обожится / Материнская вещая тьма!», «С Богом станем богами, / Виссонами шелестя...». И вместе — страшное, пророческое видение поэту коллективной гекатомбы, того, что совершит с его краем «гремящий маховиками, / Безыменный и безликий кто-то» («Поле усеянное костями, / Черепами с беззубою зевотой», «чужие и милые скелеты», «демоны с дрекольем»):

На камне могильном старуха-свобода  
Из саванов вяжет кромешные сети.  
Над мертвою степью безликое что-то  
Родило безумие, тьму, пустоту...

(«Поле, усеянное костями...»)

Сколько чеканных, напористых дифирамбов железу, всему железному, вплоть до железного мессии, сошло в первые послереволюционные годы с разгоряченного, разбежавшегося в желанный машинный рай пера пролетарских поэтов! А у Клюева свой гениальный, сгущенно-метафорический, пронизывающий тоской антигимн — «Железо» (1919):

Безголовые карлы в железе живут,  
Заплетают тенета и саваны ткут,  
Пишут свиток тоски смертоносным пером,  
Лист убийства за черным измены листом...

От железной пяты безголовых владык,  
Что за зори плетут власяничный башлык,  
Плащаницу уныния, скуки покров,  
Невод тусклых дождей и весну без цветов!

Федоров в русской мысли, Ключев в поэзии являют ряд поразительно близких черт духовного абриса: это и ориентация на животворящую архаику, на самые глубинные и древние слои народной традиции, храмовую и бытовую культуру, синодики, иконопись, эту «грамоту для неграмотных» (Федоров), вообще на эстетически-учительную сторону православной литургии как религии нароодообразовательной; объединение *крестьянства* и *христианства* в синонимическую пару; чуткое вникание в православно-христианский годовой круг, как он сложился в среде крестьянской России, соединив основные моменты земледельческого годового оборота, его мифологически-языческий сонм божеств с христианскими праздниками, днями почитания святых, с мистерией жизни, страстей, смерти и воскресения Христа, одним словом, вникание во взаимопроникновение крестьянского земледельческого цикла, включенного в природно-космические ритмы, и мистериально-священного христианского смысла. Наконец, оба чувствовали себя «посвященными от народа», от его вековой думы и мечты; при этом и Федоров, говоря голосом неученых, и Ключев — русского мужика, оба демонстрировали редчайший по глубине и изощренности регистр ученой культуры, приобретенной собственным трудом. Но если у Федорова всеобъемлющим образом-символом, в который стягивалось все его мировидение, был *храм* как подобие идеальной Вселенной, в которую внесены строй и смысл, как живой литургически-воскрешающий синтез искусств, то у Ключева таким осевым образом его поэтического мира стала, как известно, крестьянская *изба*. Вершинные его творения — цикл «Избяные песни», поэмы «Мать-Суббота», «Заозерье», «Деревня», «Погорельщина», «Песнь о Великой Матери» — развили этот образ, уходящий в недра Матери-сырой-земли, «Богородицы нашей землицы» и одновременно своим коньком устремившийся в небо, в путь-дорогу, в мужицкий рай, со своим алтарем — печью, что печет хлебы, за которыми светит у поэта образ причастия всей земли, всех ее тварей Христовым «хлебом жизни».

Выделанная интуицией, умением и трудом, конденсирующая в себе тысячелетнее творчество народа, изба в самой себе, во всех оживотворенных предметах своего обихода — своего рода микрокосм, обнимающий полноту бытия. Изба, а за ней и ее земной окоем, и Вселенная как будто смотрят лицом к лицу, взаимно представляя и символизируя друг друга: изба уподобляется макрокосму, а Вселенная в свою очередь *физиологизируется*,

представая в образах предметов, земных существ, еды, человеческих органов, частей тела самого поэта (вспомним древнеиндийское представление о сотворении мира из различных частей гигантского Человека, Пуруши), — все это и создает ощущение проникновенной соотносительности микро- и макрокосма. В этой черте — не холодно-умозрительная, как часто у пролетарских поэтов, а какая-то интимная *космичность* поэзии Ключева, чувство неразрывной связи судеб человека, всей твари и Вселенной в общем чаянии их преобразования. В мире поэта мы не встретим символизации, отталкивающейся от конкретной вещи; сама вещь, причем чаще всего бытовая и домашняя — символ горнего, отсвечивает замыслом обожения:

В печурке созвездья встают,  
Поет Вифлеемское небо,  
И мать пеленает меня —  
Предвечность в убогий свивальник.

(«Белая повесть», из цикла «Избяные песни»)

При всем любовном представлении слаженного собора земных тварей — растений, животных, птиц в многообразии их индивидуальных, местных, а не родовых, классифицирующих имен и лиц — они у Ключева как бы в ожидании, в молении, в пути к новому, преобразенному статусу существования. Не только умершие предки ждут заповедного знака о приближающемся восстании из праха и воцарении вечного Царствия:

Там, в саванах бледных, соборы отцов  
Ждут радужных чаек с родных берегов;  
Летят они с вестью, судьбы бирючи,  
Что попрана Бездна и Ада ключи.

(«В селе Красный Волок пригожий народ...», 1918),

но и «ракиты рыдают о рае, где вечен листвы изумруд», т. е. вся природа, весь падший мир едины в своем чаянии с человеком. Да, природа сохраняет в себе божественный отблеск, божественную идею о себе (иначе она не могла бы быть для поэта расстилающейся по лицу земли притчей духовных смыслов), но и она *болеет* («Земля — болезная сестрица») в своем послегрехопадном состоянии, «рыдает о рае», о дне незакатном, где остановлено губящее время и воцарилось вечное пребывание существ, вещей и качеств («вечен листвы изумруд»).

Впрочем, о поэтическом избяном космосе Ключева уже писали много. Хотелось бы лишь подумать, в чем глубинный смысл его бесконечного внедрения любовным, гибко-изысканным словом в гущу предметного крестьянско-христианского мира, его печалования о разрушении этого уклада. Поэт встал непреклонным идейным противником надвигающегося городского

секуляризованного, пошлого царства, причем не просто советской его формы, а индустриально-потребительской цивилизации вообще. В русской поэзии он оставался ходатаем и плакальщиком за попираемые заветы Святой Руси, веру предков, народное искусство и сакрализованный быт.

Еще в самом начале 1920-х годов, анализируя национальный тип религиозности, евразийцы точно определили его как *бытовое исповедничество*, в котором догматическое вникание в Божественное домостроительство обернулось больше освященным *бытостроительством*. Пафос православия, во-первых, наиболее глубоко выразил себя в так называемом эстетическом богословии, высоко оценивавшемся Федоровым. В храме и церковной службе, во фресках и иконах, в литургической музыке и поэзии основные догматы и нравственные христианские основы выражаются в более действенном, художественно-воспитательном образе, в предвосхищающем переживании красоты обоженного бытия. В самой воплощенной зримости истин веры автор «Философии общего дела» видел некое художественно-мистериальное приурочивание к *теоантропологии*, т. е. к *Богочеловекодействию*, расширяя идею священного искусства до необходимости религиозного Дела, осуществления в реальности христианского идеала.

Во-вторых, воспринятое византийское православие русский крестьянский народ погрузил в полноту своего быта, опредметил в быт, оплотнил в образность материально-бытовых форм. В этом оформлении и преобразовании религиозного в бытовое и образно-конкретное, в этом творчестве освященного быта и проявился особый национальный талант, ярко обнаруживший себя как раз на русском Севере, откуда явился в литературу Клюев. Причем символика бытовой предметности содержала в себе поддонные, эзотерические пласты смысла, часто лишь ощущаемые, но не осознаваемые народной массой, в полной мере доступные немногим. И, как писал Клюев в статье «Самоцветная кровь», о них «на высоте своей учености и не подозревает наше так называемое образованное общество». Если в этой среде еще могло быть признано эстетическое значение религиозного искусства, зодчества, иконописи, то о какой-то там религиозной глубине и космичности народных форм быта и речи не могло быть — разве что торжествовала насмешка над ними и обличение их темноты и косности. А ведь «Избяной рай» — величайшая тайна эзотерического мужицкого ведения: печь — сердце избы, конек на кровле — знак всемирного пути»<sup>10</sup>, — бросил пока мимоходом Клюев в этой статье, но его собственный поэтический путь от многокрасочного, песенно-былинного фольклоризма «Лесных былей», «Мирских дум», «Песен из Заонежья» к самобытнейшему лирическому эпосу его поздних поэм был путем все большего проникновения в эти тайные пласты во всей их заповедной мощи и красоте. Клюев передал уникальное сочетание религиозной духовности и бытового уклада, составившее особый облик русского православия, сакральность всей крестьянско-христианской ойкумены: избы, народного прикладного искусства, неотделимого от обыденной и праздничной жизни, окружающей природы, трудов и дней земле-

дельца, хозяйки избы и двора. Но главное при этом — узрел в формах крестьянского быта религиозно-опытное, *мистериальное* основание настоящего творческого прорыва в запредельное будущее.

«Ангел простых человеческих дел» (недаром в волшебном рефрене поэмы «Мать-Суббота», 1922, этот *ангел*) освящает горним смыслом обычные, бытовые дела: «Бабке за прялкой венчик надел», коронуя ее вечное занятие, символ Судьбы, отпускающей временный срок смертным, «Миром помазал дверей косяки», освящая Избу подобно Храму, «Бусы и киноварь пролил в горшки, / Посох вручая, шепнул кошелю: / “Будешь созвучьями полон в раю!”», «Перед ковригою свечку зажег», как перед иконой... А в какое космическое священнодействие превращается путь зерна, снопа, муки, квашни и наконец выпечки ковриги!

Тьмы серафимов над печью парят  
В час, как хозяйка свершает обряд:  
Скоблит квашню и в мочалкин вихор  
Крохи вплетает, как дружкин убор.

«Лоно посева — квашни глубина» — вот два ключевых символа активно-христианского взгляда, поставленные здесь рядом. Мистерия погребения зерна, прорастания и созревания к новому бытию в великолепном прибитке — натурально данный образ смерти и преображающего воскресения, к которому одинаково чутки и первый христианский эсхатолог ап. Павел, и простой мужик, можно сказать, *делающий* эту притчу своими руками, и поэт от земли. Такому поэту оказалась естественно близка (от нутра, от предков-земледельцев) идея не катастрофического, карающего, делящего сынов человеческих на овнов и козлиц, а эволюционно-преображающего, искупительного пришествия Царствия Небесного. Именно такое видение постепенного *органического созревания* нового порядка бытия в лоне земного было запечатлено в ряде евангельских притч о Царствии Небесном, где оно сравнивалось с ростом злаков к урожаю, с горчичным зерном, превращающимся в огромное дерево, наконец, с закваской, квасящей все тесто (последний образ, как видим, особенно близок Клюеву). Недаром в скисающей опаре он прозревает «очи миров». А пока идет Субботний канун; это вечное мистериальное предварение победного часа Воскресения касается здесь и России, уже прошедшей свой крестный час и лежащей уже как будто бездыханной, и последних судеб человечества вообще.

Это — Суббота у смертной черты.

Это — Суббота опосле Креста

<...>

Кровью рудеют России уста,

Камень привален, и плачущий Петр

В ночи всемирной стоит у ворот...



И вот уже Изба как ковчег живых, но неизбежно обреченных на смерть, т. е. ковчег *смертных*, уподобляется мертвому Иисусу, Кого пришли помазать ароматами в раннее утро воскресного дня жены-мироносицы, но нашли лишь брошенные погребальные пелены.

Мы готовим ароматы  
Из березовой губы,  
Чтоб помазать водоскаты  
У Марииной избы.

Гробно выбелим убрусы,  
И с заранкой-снегирем  
Пеклеванному Иисусу  
Алавастры понесем.

Ибо за Субботой грядет великая Пасха воскресительного преображения мира, «брачный пир» пресуществления в высшую природу:

Блинный сад благоуханен...  
Мы идем через времена,  
Чтоб отведать в новой Кане  
Огнепального вина.

Большевистский удар по религии нанесен был точно и эффективно, секира направилась в самый движущийся нерв национальной религиозности — в ее бытовое исповедничество — рассечь и расточить устоявшиеся веками, пронизанные религиозными началами уклад жизни, устои быта, что загораживали путь к унифицированному интернационалу. Как уничтожить нематериальную идею Бога в голове и как проверить действенность результатов такой операции? А вот материальное ее выражение (а на Руси оно оказалось для массы народной равнозначно вере) можно легче: стереть с лица земли памятники, традиции, разложить и разрушить бытовой уклад. Никто так болезненно, как убиение самой души народа, как настоящее *матереубийство* не воспринял это *бытоборчество* (аналогичное, по точному выражению П.П. Сувчинского, *богоборчество*), как Клюев.

Страшное заключалось еще в том, что народ, словно устыженный интенсивным учено-городским обличением темноты его верований, заскорузлости его быта, а теперь еще и новым, «передовым», торжествующим безбожно-интернациональным учением, сам стал нередко выдавать свои святыни, профанировать, разрушать их.

Мы расстались с саровским звоном —  
Утолением плача и ран.  
Мы новгородскому Никите  
Оголили трухлявый срам, —

Отчего же на белой ракете  
Не поют щеглы по утрам?  
(«Деревня», 1926)

В полной мере долю вины и ответственности за случившееся поругание, за слом станowego крестьянско-христианского хребта России (как мог опьяниться в свое время революционным хмелем, пытаюсь поженить не сочетаемое: титанический революционаризм и китежские чайния?!), поэт взял и на себя. Сразу после «Погорельщины» Клюев создавал поэму «Каин» (явившуюся на свет лишь в 1993 году из найденного в следственном деле поэта ее неполностью сохранным черновиком<sup>11</sup>), и вариант ее заглавия прямо гласил «Я». И я — Каин, и я приложил руку к поруганию и убийству «родины-невесты», ибо вместо желанного Небесного Жениха, кого выкликал поэт из ложесн «Богородицы нашей землицы», корчившейся в революционных схватках, явился его антагонист — «жених с крылом нетопыря», из «Взалкавших скипетра срамного / Державных тартара сынов». Картины падения Святой Руси здесь пронзают навывлет:

Взгляни на Радонеж крылатый.  
Давно ли — Светлый Алконост,  
Теперь ослицею сохатой  
Он множит тленье и навоз!  
Задонск — Богоневесты роза,  
Саров с Дивеева канвой,  
Где лик России, львы и козы  
Расшиты ангельской рукой —  
Все перегной — жилище сора.  
Братоубийце не нужны  
Горящий плат и слез озера  
Неопалимой Купины!

Еще ужаснее транспонированный в стихи один из снов Клюева, записанный Н.И. Архиповым<sup>12</sup>, — сюрреалистический образ эпохи-антропофага и одновременно пророчество о собственной гибельной судьбе поэта:

Мне снилось: заброшен я  
В чумазый гиблый городишко,  
Где кособокие домишки  
Гноились, сплетни затая.  
И очутился я в рядах,  
Где на заржавленных крюках  
Вдоль стен гнилых, заплесневелых  
Висели человечьи туши.

Сновидческая, поэтическая стихия «Каина» (как и «Погорельщины» и «Песни о Великой Матери», но в более усложненном и совершенном виде) живет в скрещении прошлого, настоящего и будущего, в резком перепаде трех разошедшихся планов: реальности настоящего дня, воспоминаний о былом и грез о чаемом. Здесь это каннибальская жуть «истерзанной страны», где «с убийством, мором и пожаром» «венчает сатана» поэта, явление ему беса, «врага креста», вторжение уверенно-пошлых голосов и лозунгов нового времени, и тут же идиллические «сны» детства «у северных озер», любование совсем еще недавней Россией, но бесследно канувшей (дай Бог — надеется сердце — в китежскую лишь, временную незримость):

Мне снилась родина невестой  
В парче и перлах осыпных.

И наконец, финальное триумфальное явление Христа для второго крещения Руси:

Сегодня праздник не стрибожий.  
Явился солнечно пригожий  
К гагарым заводям Христос,  
    <...>  
С холстов текут людские сонмы —  
Руси крещение второе.

Откуда эта странная, казалось бы, мысль о втором крещении, как будто первое оказалось не действительным? В свое время Федоров отмечал, что народ русский был крещен в веру православную так, как крестят неразумных младенцев, без оглашения, предварительного научения истинам и долгу веры, и как детей потом наставляют в веру их крестники, так и царская власть должна была стать таким восприемником народа от общей купели, взяв на себя обязанность христианского просвещения народа и посвящения его в Богочеловеческое дело. Эта миссия русской истории ее духовной элите не удалась. Катастрофа христианской идеи, разгром Святой Руси, поставившие вопросы и к ним самим, и могли породить эту неожиданную идею о новом, втором крещении России, как каком-то существенном уточнении и уяснении самого христианского идеала.

Поздний Клюев вырастает в самобытного, гениального лирического эпика, истинная, мастерски-державная статья которого обнаружилась в полный рост лишь недавно — с публикацией «Погорельщины» и «Песни о Великой Матери».

Не ты ли, Пашенька, в сугробе,  
Как в неотпетом белом гробе,  
Лежишь под Черною горой?!

Бесконечно дорогая Святая Русь («Тебе и каторжной молюсь!..») осталась неотпетой, отдать ее лишь воронью поэт не мог, душил в горле невыплаканный комок, но лирического стелания и покаяния было мало, какая-то мощная неотвязная, внутренняя потребность двигала его к эпосу. Повторилась (в который раз!) в определенном смысле та древняя первоиситуация, в которой возникает искусство вообще. Лежит неподвижным трупом только что дышавший, двигавшийся, действовавший ближний. (Тут — это целая страна, целый народ и его вера, его рукотворная священная красота.) Погребальный плач, отпевание первоначально были отчаянной попыткой поднять, *восставить* к жизни умершего (как древний герой «Эпоса о Гильгамеше» «шесть дней, семь ночей» оплакивал своего умершего друга в безумной надежде: «не встанет ли друг мой в ответ на мой голос?»). Из этих плачей (древнегреческих *тренов*) и рождаются первые образцы лирической, элегической поэзии. По физической необходимости уложив умершего в землю, по нравственной и душевной его вскоре *восстанавливали* в виде погребального памятника или живописного портретного изображения (все древнеегипетское погребальное искусство, как пример). И наконец, эпическое искусство движимо потребностью запечатлеть память о героических подвигах предков, их величии и красоте, оплакать их исчезновение. Такая эпическая летопись предания о прошлом, о своем роде, об отцах и дедах считалась делом священным. Искусство возникает, таким образом, как попытка «мнимого воскрешения», из желания воспроизвести былое, исчезнувшее, остановить летящую в «хаоса бездну» жизнь, закрепить ее моменты, сюжеты, героев в обобщенном художественном пространстве, в бессмертных образах — считал Федоров.

Клюев с его поэтической, народной первородностью, благородно серьезным отношением к искусству как делу священному словно следует архаичной генетической типологии искусства в его первоимпульсах к самой своей *необходимости быть*: восстановить, воскресить, воспеть! И всплывает из небытия как живая, в природных красках, звуках и ароматах, в тончайшей рукотворной лепоте храмов, икон, скульптур, прялок и кружев, скатертей и коклюшек, прекрасный фрагмент исконной, поддонной Руси — олонечкая деревня Сиговый Лоб, Сиговец... Перед нами проходят воистину эпические герои, великие отцы, удивительные мастера, что создавали национальную материализованную духовность, творили религиозный быт, бытостроительство как настоящее богостроительство, глубинное, народное, а не интеллигентски-вымороженное. И это не какие-то отвлеченно-собираемые образы; поэтический помянник, синодик, развернутый в поэме, воскрешает нам конкретного резчика Олеху, иконописца Павла, скульптора Силиверста, кружевниц Степаниду, Проню, Настю за их божественной работой, напоенной формами, красками, звуками, ароматами самой природы, где они таятся, цветут, благоухают по рябиным косогорам, под елью, в сосновых жилах и медовых сотах, в «глуби озер» и в «перышках горлиц»... Непостижима и чарующа здесь красота тонкого и изощренного *иконописного* пера самого поэта.

Роковой слом России выражен здесь предельно-стяженно и пластично через песню, «слова лихие» о мифологически-фольклорной Настасье Романовне, народной красоте и гордости («Как у Настеньки женихов / Было сорок сороков, / У Романовны сарафанов / Сколькo у моря туманов!»), что превратилась в «гнушавую каторжную девчонку <...> без чести, без креста, без мамы», а где и как ее испоганили, уже «с опитухи» и не держит в уме, осталась лишь память об имени: «А звалася свет — Анастасией», Анастасией — Воскресением... И первым признаком конца стал внезапный отход благодати, начало исхода, отлета святых с земли Русской: «И с иконы ускакал Егорий <...> Нету Богородицы / У пустой застолы». Уже и молитва к «святителю теплому — Миколу» воротить «Егорья на икону» оказывается тщетной, и пошло-поехало... «В тот год уснул навеки Павел», за ним Олеха, кому перед смертью было видение основателей Соловецкого монастыря и заступников Северного края святых Зосимы и Савватия, и те объявили, что и они покидают свой незримый земной пост в оскверненной дольней России ради России горней. Проне же перед кончиной приснился вещий сон: полонился Сиговец змием и неисчислимой ордой змяят, что всюду — от подошников, ушат до бабьих шей — гнездятся, кишат, шипят и жалят... И вот уже глиняный Христос, вылепленный Силверстом, стал источать кровавую слезу, а сам скульптор со свекром, срубившие себе келью за погостом, получили от старца Нила, простоявшего тридцать лет на ледяном столпе «невестой пустынных чаек, облаков и серых беличьих лесов», приказ готовиться к смерти. И разворачивается потрясающая картина их прощания с лесной тварью — гусями и куропатками, лосями, медведями, рысями и одаривания их: «медведихе-княгине <...> на помин овса суслон», «тетеркам пестрым по иконке, — / На них кровоточивый Спас, — / Пускай помолятся за нас!» Тварь, не извратившая своих природных путей, ближе уходящим отцам, чем новые хозяева деревни со своей орущей самогонной, гиблой тальянкой, чем тот «человечий сброд», что после их самосожжения начнет здесь слоняться «по горенкам и повалушам». Какой франциско-ассизский дух христианского родства с меньшей тварью веет в этих северных пределах! И тут же фольклорно-былинное солнышко возрыдало, не найдя уже на земле «деда с Силверстом»: с их добровольной огненной кончины и вознесения, с сожжения у моленной груды икон погиб окончательно, «уснул, аки лев, Великий Сиг». И «песнописец Николай» свидетельствует, как:

Икон же души, с поля сечи,  
Как белый гречневый посев,  
И видимы на долгий миг  
Вздымались в горную Софию...

Туда же ушли и все герои-отцы Великого Сига.

Образная мысль Клюева в этой поэме движется точно и впечатляюще, монтируя кричащие контрасты и тончайше выписанные символические

эмблемы. На мольбу поэта взглянуть хоть на миг на былую красу России, «ангела пестрядинного» его души, она является ему в краткой вспышке яркого света, вся разноликая и узорная, с севера до юга, где каждый градус как яркая расписная игрушка. Как мучил поэта этот потерянный рай и как часто вызывал он его в своих поэтических снах! И тут же — взрыв отчаянного страдания о потере и позднего покаяния («Моя родимая земля, / Не сетуй горько о невере, / Я затворюсь в глухой пещере, / Отрощу бороду до рук...») и новый уже черный, жуткий *лубок* на тему, формульно обозначенную Клюевым в другом месте: «люди обезлюдил, звери обеззверены». Стоило отойти такой вроде невесомой вещи, как благодать, с земли и вод русских, и тут же аукнулась природа («Ушли из озера налимы, / Поедены гужи и пимы, / Кора и кожа с хомутов, / Не насыщая животов»), и вот уже глаз положили на «синеглазого Васятку»: «За кус говядины с печенкой / Сосед освеживал мальчонка / И серой солью посолил / Вдоль птичьих ребрышек и жил», чтобы съесть его с голодухи; но излилась опосля лисьим лаем сначала бабка, замыв внучатую «кровушку мочалкой», а за ней и «громада» соседей взвыла волчьим воем на луну. Картина одичания и безумия дантовской силы!

Описанием трех воображаемых книжных заставок, символически концентрирующих в себе три *состояния души* России, поэт выражает идею разных *выборов* ее пути и идеала:

Так погибал Великий Сиг.  
Заставкою из древних книг,  
Где Стратилатом на коне  
Душа России, вся в огне,  
Летит ко граду, чьи врата  
Под знаком чаши и креста!  
Иная видится заставка:  
В светлице девушка-чернавка  
Змею под створчатым окном  
Своим питает молоком —  
Горыныч с запада ползет  
По горбылям железных вод!  
И третья восстает малюнка:  
Меж колок золотая струнка,  
В лазури солнце и луна  
Внимают как поет струна.  
Меж ними костромской мужик  
Дивится на звериный лик,  
Им, как услодой, манит бес  
Митяя в непролазный лес!

Первая — идеал Святой Руси с ее устремлением ко Граду Христову, к обожению и преображению; вторая — созревавший *железный, западный*

соблазн, нашлись и среди своих те, кто подпитывал его своим «молоком»; и третья — сиренья мань нового уклада, но за ним на деле — поклонение Зверю, в конечном счете — неизбежная гибель, «непролазный лес» для увлеченных простофиль. Вот место, где особенно отчетливо встает эмблематически-иконный жанр мышления Клюева, кстати, в высшей степени свойственный и философскому умозрению Федорова (при том, что их словесные иконы-эмблемы могут быть и вполне негативными, обличительными).

И как бы эпилогом к гибели крестьянско-христианской Руси (эпоха, какую имеет в виду Клюев, заявлена здесь недвусмысленно: «Так погибал Великий Сиг, / Сдирая чешую и плавни!.. / Год девятнадцатый, недавний, / Но горше каторжных вериг!») дан эпизод с явлением «сосновых херувимов», лесных лопарей, на «асфальтовую мостовую»:

Поведайте, добрые люди,  
Жалея лесной народ, —  
Здесь ли с главой на блюде,  
Хлебая железный студень,  
Иродова дочь живет?

Да, город в своей глубинной сути и последнем задании для поэта дьявольский Вавилон, но почему он предполагается седалищем той самой Саломеи, Иродовой падчерицы, «гнусной плясавицы», по выражению акафиста, что явила со своей матерью Иродиадой демонически-сладострастно-извращенную женскую ипостась, особенно злодейски разжигаемую недоступной их чарам святостью (в данном случае того, чью голову она вечно, в своем мифологическом архетипе, держит на блюде)? У Клюева еще и «хлебая железный студень» — метафорический знак ее прямой причастности к царству Города (постоянный у поэта, как неизменны значащие цвета одежд сакральных фигур у иконных мастеров). Вспомним мысли того же Федорова о главном идоле потребительско-городской, зооморфной цивилизации — женщине, провоцирующей «самке», вокруг которой заверчено все: этика и эстетика общества «полового подбора, массовое искусство, целая индустрия «мануфактурных игрушек», тянущая за собою борьбу за рынки своего сбыта, милитаризм и войну. И ей-то, городской Дьяволице, несут «лесные херувимы» гостинец, да какой — самый заветный и святой: «Спаса рублевских писем», намоленного великим сорокалетним затворником Анисимом, и еще саму звучащую душу народную — «птицу-песню пером в зарю»:

Чай, на песню Иродиада  
Склонит милостиво сосцы,  
Поднесет нам с перлами ладан,  
А из вымени винограда  
Даст удой вина в погребцы!

И хотя бы этим умиловить, смягчить, «не устоит» — что это? — наивность или какой-то очень-очень бегло-мгновенный знак того, что ведь и она — в каком-то далеком горизонте преображения — может пригодиться для «нового вина» будущего брачного пира (если уж, как мы помним, предполагалось запрячь самого древнего Змия-Дьявола за соху или обратить в «овцу послушную и простую»). Недаром последними словами лопарских посланников «от синих озер и хвой», попавших в людской водоворот городской улицы, что «выла <...> каменным воем, / Глотая двуногие пальто» и выкрикивала в ответ на просьбу херувимов свой рубленый новояз, вплоть до «Мильтционер, поймали херувима!» — стало повторенное: «А из вымени винограда / Даст удой вина в погребцы!!!» На этом последнем невнятно-диком для городских ушей выкрике-объяснении и завершается сам рассказ о погубленном, развеванном Великом Сиге.

Но в завершение поэт расстилает еще одну, свою «последнюю липу с песенным сладким дуплом», где завелись, однако, уже «хрипы, дрожь и тяжелые всхлипы», — сказочную «повесть о Лидде», построенной князем Онорием на «славном Индийском помории». Чудом сверкающей красоты высился этот град, весь из драгоценных камней, как обетованный Новый Иерусалим, но не оказалось среди всего его великолепия малой вроде малости, но столь необходимой человеческому сердцу, что без этого затоскует оно и в вечности:

Только нету в лугах мала цветика,  
Колокольчика, курслепика,  
По лядинам ушка медвежьего,  
Кашки, ландыша белоснежного.  
Во садах не алено розана...

<...>

Средь пустых лугов протекут века...

А как омылась Лидда кровушкой-страданием от налетевших сарацин, «сорок дней и ночей» рубивших город, его дивный собор, иконы, развеивая их красочный прах вокруг, то вдруг из этого праха повсюду «выросли цветы белоснежные». И вышла Лидда их этого крестного испытания «как чайка белешенька», приукрасив цветами и могилы самих своих недругов. Старый голгофский смысл этого образа спасенной и еще более преображенной красоты («из слезинок» созданной) достаточно очевиден. Сложнее в смятенном сердце поэта среди, казалось бы, безнадежно павшего и бессильно-покорного состояния мира («Радонеж, Самара, / Пьяная гитара, / Свились в одно... / Мы на четвереньках, / Нам мычать да тренькать / В мутное окно!»). В «Лидду с храмом белым» (еще один образ преображенной святой земли, Китеж-града, Белой Индии...) как войти «с кровью на ланитах, / Сгинувших, убитых», она удалилась куда-то далеко-далеко от России (и в вере, и в воплощении): «Где ты, город-розан..?» Но одно безусловно, что «И ордой иссечен / Осиянно вечен / Материнский



Лик!», Лик Богородицы, небесный начаток освящения земной плоти, Ходатайницы и Заступницы за нее и в самые черные времена падения, и вечно надежда, что все же «пахнет жасмином от Саронских гор».

Последнее, величайшее творение Клюева, его поэма «Песнь о Великой Матери» складывалась им в начале 1930-х годов, включая и часть времени ссылки. Сам поэт считал ее утерянной<sup>13</sup>, и лишь на заре девяностых она всплыла из небытия поражающим воображение поэтическим Китежем («Знамя», 1991, № 11, в композиционной редакции В. Шенталинского, извлекшего ее из архивов госбезопасности). Это гениальное создание не имеет аналогов в русской, да, пожалуй, и в мировой поэзии нашего столетия. Уходя корнями в самые животворно-архаичные глубины культуры фольклора, культуры религиозной, пророческой, в вещь мифологическое природо-, бого- и человекознание, «Песнь о Великой Матери» достигает неизъяснимого пластического, живописного, словесного волшебства.

Вступление к поэме — классическое объяснение поэта с читателем насчет своей музыки: *чем* напоены ее звуки («Эти гусли — глубь Онега, / Плеск волны палеостровской»), *откуда* высший смысл ее *притчи* («звон на Кижях многоглавых...»), словесная вязь и краски (поймать ажурный след зверья на снегу, «Разузорить стих сурьюмою, / Команикой и малиной»), *откуда* сила высечь из того, «Кто пречист и слухом золот, / Злым безверьем не расколот», жгучую крестную слезу и дать заглянуть в очи настоящей, забытой Красоте. Такую силу дают поэту его душевные и духовные ориентиры: он оглядывается не на мнение «передовых» современников, молву и моду, а на тех, чья оценка для него действительно важна: ушедшую в землю, но для него живую и прекрасную *вертикаль* рода:

Чтоб под крышкой гробовую  
Улыбнулись дед и мама,  
Что возлюбленное чадо,  
Лебеденок их рожонный,  
Из железного полона  
Черных истин, злого срама  
Светит тихую лампадой, —  
Светит их крестам, криницам,  
Домовищам и колодам!..

И зачин образцово-эпический: из плана настоящего, где «все пророчества сбылись», глаза прекраснейшего из народов опустели и осоловели и уже «обожжен лик иконный / Гарью адских перепоутий», из века железного, окаянного ведет нас поэт в золотой...

И встает в первой части поэмы теплый, благоуханный, слаженный космос людей, звезд, моря, леса, зверей, храмов, изб, «хормных святень», горенок с их тайнами, с недельной и годовой чредой жизни и дел... И тут же первое «я помню» о своем раннем детстве, мире природенных, сказочно-живых носильных вещей: пестрядинной рубахи, портков, сапожек и зипуна, каждый

со своей историей. Освященный религиозный быт здесь строится, объемля все, от детской одежды до многознаменательного ритуала возведения храма: и моление мастеров — Акима Зяблецова со товарищи на коленях в лесу, и добровольная, высокая жертвенность «трех тысяч сосен — печальных сестер», и особый провиденциальный выбор места для постройки, и, наконец, сама постройка и украшение церкви в постоянной оглядке на разум и тонкую красоту окружающих природных форм. Благостное *сожительство* людей, природных тварей, вещей освящено восчувствием единой Божьей семьи, где все связаны между собой не потребительно, не хищнически-истребительно, а религиозно-жертвенно. «От звезд до крашеной солонки» — вот каков гигантский радиус охвата круга взаимной приязни и любви.

Развернутым, составившим целый восемнадцатистроичный стихотворный период, сравнением себя с лебедем, только-только возвратившимся на родные места, поэт определяет свое заветное задание в этой поэме: «Так сердце робко воскрешает / Среди могильных павилик / Купавой материнский лик...». И воскрешает ее неожиданно, не как прежде, доброй и мудрой матушкой, какой знал и нежно помнил, а такой, что видеть не мог, а только угадал вещим, кровно-родственным сердцем: в первом цвете восемнадцатой весны, когда ее душа горела любовью к иконным образам героических святых, и прежде всего к прекрасному Феодору Стратилату, «В наряде, убранном богато / Топазием и бирюзой».

И начинается основной сюжетный кусок поэмы. Собирается юная Параша в гости в поморскую деревню, что станет родиной поэта, ее будущего сына, к подружке Аринушке — выплакать смуту предчувствий девичьего сердца. Эпически неторопливо, во всех расписных деталях (как какой-нибудь щит Ахилла) описывается то, что берется в дорогу: сарафаны, сорочки... и сама «малеванная кибитка», что понесет их в путь по «дебренской медвежьей Руси» со святым отрезком «верст на девяносто, — / От Соловецкого погоста / До Лебединого скита, / Потом Денисова креста» в ту самую «палестину», где и высилась уже знакомая нам церковь-чудо, что «Акимушка срубил / Из иinea и белых крыл». И дальше продолжается ностальгическое любование жест за жестом, вещь за вещью — благообразным, чинным укладом жизни: как спали, как молились, как и что ели в гостях, как шли посиделки...

Но в это размеренное течение гостевой жизни вторгается ошеломительная сверхреальность предначертанных скрещений личных судеб, пророческих глаголов. К вечеру через сугробы и бесовские смущения добирается Параша в уединенную лесную келью инокана Нафанаила, «пожалковать на вражью силу, что ретивое» ей «грызет». И этот «беглец из Соловков — / Остатний скрытник и спасалец, / Ночной печальник и рыдалец / За колыбель родных лесов» первым открывает в поэме серию пророчеств о грядущей гибели Святой Руси («Вы вспомните мои заветы, — / Руси погаснут самоцветы! <...> / Сдирая злать и мусику, / Родимый сын предаст Россию / На крючья, вервие, колеса!..») и о судьбе самой девушки, которой суждено выйти замуж за отца ее подруги Ариши, «бирюча матерого», вдовца-кито-

бойца и стать матерью последнего поэта «Последней России» («До сатанинского покоса / Ваш плод и отпрыск доживет. / В последний раз пригубит мед / От сладких пасек Византии!..»). Через потрясение, слом мечты и о небесном женихе Феодоре Стратилате, и о полюбившемся с посиделок кудрявом, ладном Федоре «Калистрата сыне», через временное беспмятство, из которого ее с помощью приглашенного шамана отчитывают бабы, Параскева идет к внутреннему приятию высших предначертаний.

Но поэт совершает невозможное в жизни, но возможное в искусстве — выволакивает наружу, в *зримость*, в символически-сновидческие картины выразительные глубины глубокий будущий матери, из лона которой, из этих же глубин, пропитанный ими на клеточном, кровяном, неизымаемом уровне, он вскоре сам появится на свет. Мы видим, слышим, чувствуем ее сон, что приснился ей однажды уже к весне, ближе к Пасхе. Как отправилась она деревенскими задами в «лазоревый Царьград», куда манил ее «в незаходимом свете Феодор Стратилат» и домчал в розвальнях лихой ямщик Ваня, и где встретила ее в предивной, благоуханной горнице Сама Богородица «Утоли Печали» и повторила ей пророчество Нафанаила и о «сыне-сладкопевце», и о близящейся «године гнева» («В гробу святая Русь»). А на возвратном пути сбросила ее кибитка в сугроб, в лесных дебрях, и попала она ненароком в медвежью берлогу (что это, продолжение сна или новая явь — неясно, да и не важно в мифологическом пространстве этого ключевого эпизода). И хозяйин тайги в своей сладкой зимней дремоте, куда вдруг примешалась горячая любовная струя, «обнял напоследки» Парашу как «разлапушку свою», оставив когтистый след страсти на ее груди. Погибнуть бы тут девице от тяжелых звериных объятий, да вызволил ее из медвежьего полона Федор Калистратов, ставивший о ту пору силки в лесу и набредший на ту же берлогу. Но смертельно поранил его в схватке медведь, и умирающему избавителю Параша предлагает себя в жены («Братец милый, / Коль сердце не остыло, — / Христос венчает нас!»). «Брачною могилой» обернулся этот союз, и соединилась Прасковья с суженым китобойцем-вдовцом сама уже сокровенно-сердечной вдовой.

На этом густом, сновидчески-мистическом эпизоде и завершает Ключев первую часть поэмы, начертая в таком эпически-мифологическом ключе, так сказать, генетическую предысторию своего рождения. Избранное дитя Параскевы хотя и происходило, буквально говоря, от семени китобоя, но выткалось в лоне женщины, одновременно лелеявшей любовь к двум женихам, двум Федорам, небесному и земному, и вместе — пусть в какой-то сновидческой, психейной реальности — вступившей в брак со зверем из разряда тотемических предков древних жителей леса. Три уровня бытия — небесно-святой, человеческий и звериный — коснулись тайны рождения певца Святой Руси, ее заповедных ценностей и идеалов, обусловив особое универсально-вещное восчувствие мира, способность пророчески прозревать ход событий и даль времен.

Кстати, первая часть ключевской поэмы приводит на ум сравнение ее с «Евгением Онегиным», на которого как на единственный великий роман

в стихах в русской литературе не мог не оборачиваться Клюев, пустившийся в свое грандиозное художественное начинание. Впрочем, здесь есть явные аналогии: история сборов и поездки Параши (вывоз Татьяны в Москву, тоже подробно расписанные деревенские сборы, потом дорога и знаменитый въезд в первопрестольную), ее гощение, посиделки (тоже своего рода «ярмарка невест», как Москва для Татьяны), даже данный ей судьбой годящийся в отцы китобой (Татьянин муж-генерал), не говоря уже о *зверином* сне пушкинской героини...

Пушкинским смыслом овеяно творческое визионерство Клюева, предстающее в ключе «сна» и «снов». Вспомним необычное употребление в поэзии Пушкина слова «сон» как такого состояния души, когда она, бежав развлечений, забот и страстей, погружается в какую-то свою заветную глубину, где берет начало жизнь поэтического воображения, питаемая скрытыми ключами дорогих воспоминаний и образов, мечты и надежд. Именно в первой части «Песни о Великой Матери» ткань рассказа о былом пронизывают и теплые струи лирических отступлений (правда, не легко-ироничных, как часто в «Евгении Онегине», а колыбельно-любковых), внося щемяще-проникновенную ноту: из *сегодня*, *сегодняшней* нежности и боли стареющего, отвергнутого эпохой поэта, отгоняющего предчувствия о скором конце.

Вторая часть «Песни о Великой Матери» погружает нас в детство поэта, его трепетную любовь к матери («Я помню лик... О Боже, Боже! / С апрельскою березкой схожий...»), их душевно-мистическую близость, учебу у нее по древним раскольничьим и православным, а также восточным рукописям и книгам, пребывание в Соловецком монастыре, куда отправила его мать, оберегая своего необыкновенного Николенку (слух о котором уже пошел по поддонной Руси) от имевших на него виды «скопцов с дамасскими ножами», и, наконец, его возвращение домой и смерть Прасковьи Клюевой.

Эзотерической сердцевиной этой части становится эпизод потайного Собора Святой Руси, созванного по повелению старообрядческого «мамино» свитка. В «подземную храмину», путь в которую указывает Денисов крест, святое и скорбное место массового самосожжения, «стеклись лики»; каждая фигура тут легендарна: это и «лесной Христос» Макарий с Алтая, который и вел Собор, и столпник с Афона Агат, и дева Елпатея из Ветлужского скита, и суфий Абаз, и хлысты с рязанских кораблей, и скопцы, и свои «поморские братья и отцы»... Под сводами этой «подземной горницы» в недрах Матери-земли вновь прозвучали те же страшные пророчества о будущем России, что мы уже слышали в первой части. На этот раз они более пространны и точны. Макарий начинает с адского мотива надвигающихся Железа и Машины, «стальной щуки», что «пожрет» Русь. Перед его проницающим толщю времени взором встает картина *обездушивания* священных вещей земледельческого уклада: «О горе, горе! Вижу я / В огне родимые поля, — / Душа гумна, душа избы, / Посева, жатвы, бороньбы, / Отлетным стонет журавлем!» В поддержку и углубление «медвежьей мудрости» Макария запела древняя суфийская лира Абаза. И дано ей было проникнуть в

тот зловеще-мистический процесс, каким сатанинские силы всеивают свои ядовитые семена в людей, как «змея вселяется в приплод» и ад высылает «нянюшку — змею / Питать дитя полынным жалом», чтобы породить «матереубийцу»: «Он народился вороватый, / С нетопырем заместо сердца, / Железо — ребра, сталь — коленцы, / Убийца матери великой!..» И вновь рисует поэт свой излюбленный образ отлета с русской земли ее святынь, на этот раз самых знаменитых северных церквей и храмовых ансамблей, образ, здесь особо впечатляющий своей панорамностью и мощью.

И только развернув этот хор пророческих голосов и видений, поэт дает нам понять, что шел он внутри самого отрока Николая в его вещем сне. Но неистощим он в своей тоске по былой красоте, в своей мысли о последствиях ее убиения, и уже устами своей матери поет былинную песнь все о том же, достигая невероятного градуса ясновидения:

Тут ниспала полынная звезда, —  
Стали воды и воздуха желчью,  
Осмердили жизнь человечью.  
А и будет Русь безулыбной  
Стороной нептичной и нерыбной!

Пророчества о горько-полынной судьбе родины, захватывая немалые времена ее будущего *плененного* бытия, идут в этой части непрерывно, прошивая ее ткань нагнетающим скорбную эмоцию лейтмотивом. И в соловецком эпизоде поэт не преминет привести целый плач древнего схимника Савватия, несколько лет наставляющего юного Николая в монастырском послушании:

Безбожие свиной хребет  
О звезды утренние чешет,  
И в зыбуны косматый леший  
Народ развенчанный ведет.  
Никола наг, Егорий пеший  
Стоят у китежских ворот!

И на возвратном пути из Соловков домой через лес, несущий следы хищнического разорения, уже само солнце рыдает:

Антихрист близок! Гибель, гибель  
Лесам, озерам, птицам, рыбе!..

Близящаяся кончина Прасковьи, осознанная, спокойно ею принимаемая, прямо связывается с самим состоянием мира: «Я умираю от тоски, / От черной ледяной руки <...> / Я чувствую у горла нож / И маюсь маятой всемирной — / Абаза песенкой лирной, / Что завелась стальная вошь / В волосьях времени и дней, — / Неумолимый страшный змей / По крови русский

и ничей!» Эта смерть — символический прообраз грядущей гибели русской Матери-земли, Святой Руси, но прообраз не тяжкий и безнадежный, а благообразный и благостный. Ее подготовка к своему земному концу, пение ею псалмов и хоралов, явившиеся к смертному одру «три старца — Перския земли» с котами, «венцом и саваном из тафты» в качестве последних даров (этакие погребальные *волхвы!*), благоуханное миро, пахнувшее из иконы «на смертные каноны», лучащаяся светом неопалимой купины горница, голос и шествие с иконы «друга желанного», Феодора Стратилата, проводить Параскеву «в путь далекий», коленопреклоненная толпа в саду, куда «все прибывали китежане», посвященные Святой Руси, — все это создает монументальную, грандиозную фреску Успения Великой Матери, со всем веером смыслов такого священного действия: *ухода, перехода*, горнего охраняющего *пребывания* и будущего *возвращения*. И каким несказанной красоты плачем, на одном тонко-филигранном образе, на одном тихом, сердечном дыхании завершает осиротевший поэт! Приводить его можно или целиком, или никак. Поверьте или прочтите сами!

Третья часть поэмы — воистину «гнездо», о пяти стихотворных углах; оно вместило в себя целую двенадцатилетнюю эпоху — от Первой мировой войны, прямо столкнувшей русскую деревню, в лице ее солдат, «рати еловой», с городским духом («А вот и столица — железная клеть, / В ней негде поплакать и душу согреть...»), с новыми городскими идеями («Пролетарии всех стран...»), до современности поэта, осуществившей все те пророчества, что сотрясали первые две части поэмы. Поэт отмечает последние роковые вехи, приведшие к этому горестному финалу: застыла народная душа «гололедицей на полях» мирового братоубийства, и царская, скрепляющая страну и народ власть (ее Клюев здесь явно с новым сочувствием переоценивает, по сравнению со своими ранними и революционными стихами) не там увидела народную спасительную силу, не в чистом ее выражении в той же «соловецкой белой Руси» с праведным «Нилом с Селигера», а в «шальной рубахе и цыганского плиса портах» того, кто, «домовому и облачку брат», кощунственно-растленно совместил в себе крайности и бездны («маску рысиной оглядки, / Где с дитятей голубится черт»). В прилегающем эпизоде беседы с Распутиным в Царском селе (в «Гагарьей судьбине» такая встреча происходит на городской квартире «старца» Григория) поэт уже решительно отгораживает себя от него, мифологически сгущая демонические грани Распутина, рисуя пляс его с козлом и то, как при этом «царский сад, уже померкший, / Весь просквозил нетопырями, / Рогами, крыльями, хвостами. <...> / Окрест же сельского чертога / Залег чешуйчатой дорогой / С глазами барса страшный змей». Здесь же с явной симпатией рисует поэт гуляющего у пруда государя («Как перл на дне, увидел я / Впервые русского царя») и вместе метафорически-сгущенно отмечает ту преграду, что легла между ним и «рощей» души поэта: «Но между рощей и царем / Лежал багровый липкий ком!», ком уже пролитой народной крови, и повернул царь не к поэту, а назад, туда, где «залег с хвостом змеиный барс» из невидимой распутинской адской свиты. Именно в этом куске вновь создается особо стяженно-ми-

фологическое пространство: тут и Распутин, и царь, и эмблематический образ Есенина и его судьбы, который возникает из хлыстовского радения под водительством старца Селиверста, происходящего в ночь после свидания с Распутиным, кстати, оказывающейся и ночью его убийства.

Вся история духовного наставничества Клюева, его дружбы с Есениным сжимается в один их диалог после «братчины радельной», который переходит в сцену агонии «дымящегося» в сугробе над полянкой Распутина. Тот просит как последнюю надежду на спасение у земляка-Клюева подаренный ему накануне свой мидийский крест с индийским приворотным зельем, но... «Навел я руку в мгlistый рот, / И... ринул страшный приворот! / Со стоном обломилась льдина». Разоблачительной злоющей эпиграфией недавно всесильному «старцу» легли следующие строки поэта:

Ты показал крутые рожки  
Сквозь бранный порох, козлозад,  
И вывел тигров да волчат  
От случки со змеей могильной!  
России, ранами обильной,  
Ты прободал живую печень...

А каким совсем иным — нежным, прощальным, поэтическим «поцелуем» убиенному цесаревичу, несостоявшемуся наследнику пустившейся во все тяжкие России, прозвучало ранее в этой части:

Слишком тяжкая выпала ноша  
За нечистым брести через гать.  
Чтобы смог лебеденок Алеша  
Бородатую адскую лошадь  
Полудетской рукой обуздать!

И еще раз образ младшего песенного брата возникает в дни, когда пишется сама поэма, уже «на Богом проклятой земле», где «новоселье правят бесы»; «Бежим, бежим, посмертный друг, / От черных и от красных выюг»... туда, туда, за дальний перевал, куда ведут нас журавли: «Домой, / На огонек идите прямо, / Там в белой роще дед и мама!» И происходит желанная — пока лишь в глубине грезящей души поэта — встреча со всем сонмом Святой Руси: «С хоругвями, навстречу нам / Идет Хутынский Варлаам, / С ним Сорский Нил, с Печенги Трифон, / Борис и Глеб — два борзых грифа <...> / И Анна с кашинских икон...».

И символическим залогом такой возможности, но уже *реальной*, и для всей России, становится финальный, пусть только намеченный образ шестнадцатилетней Настеньки, дочери той самой Аринушки, что стала падчерицей своей подруги Параша, когда та вышла замуж за ее отца-китобоя. Тем самым Настя приходится внучкой Параскеве, Великой Матери. В юном лице ее как будто возродилась та первоначальная, еще не обесче-

щенная Анастасия из «Погорельщины», встала в своей сияющей красоте и чистоте, вновь домогаемая женихами со всех концов северной земли. И хотя мил ей, о, сколь уже редкий для новых дней наследник старых легендарных мастеров, «сын косторезчика — Феодор», не поется ей «о супружеском венце». Отпекает-отчитывает она тех сгинувших «святых девушек России», кого «гробовые давят доски и кости обглодали волки», но на то она Анастасия-Воскресение, чтобы пророчить:

Но грянет час — в лазурном шелке  
Вы явитесь, как звезды, миру!

Да, поэма окончательно не завершена, но сошлись ее ценностные начала и концы, основные ее смысловые, символические, художественные линии прочерчены и свиты в органическое, совершенное целое. И истинным чудом выглядит то, что поэт, уже закланый эпохой, успел на прощание махнуть этим светлым, несущим высшую надежду образом Анастасии-Воскресения, всегда бывшим для него самым дорогим и заветным.

## Примечания

<sup>1</sup> Клюев Н. Гагарья судьбина // Север. 1992. № 6. С. 152. (Публикация А.И. Михайлова.)

<sup>2</sup> Подробнее об истории отношений Клюева с голгофскими христианами и И.П. Брихничевым см.: Базанов В.Г. С родного берега. О поэзии Николая Клюева. Л., 1990. С. 91–104; Азадовский К. Николай Клюев: Путь поэта. Л., 1990. С. 97–98 и 125–131.

<sup>3</sup> Свенцицкий В. [Предисловие] // Клюев Н. Братские песни. М., 1912. С. VI.

<sup>4</sup> Там же. С. XI.

<sup>5</sup> В статье «Николай Клюев: Материалы для биографии» Борис Филиппов ссылается на свидетельство известного философа, активного участника Петербургского религиозно-философского общества, одного из авторов программных сборников «Проблемы идеализма» и «Из глубины» С.А. Алексеева-Аскольдова о том, что Н.Ф. Федорова Клюев «знал превосходно». См.: Клюев Н. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Мюнхен, 1969. С. 50.

<sup>6</sup> Клюев Н. Сочинения: В 2 т. Т. 2. Мюнхен, 1969. С. 50.

<sup>7</sup> Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. II. С. 316.

<sup>8</sup> Клюев Н. Сочинения. Т. 2. С. 368.

<sup>9</sup> Клюев Н. Сорок два гвоздя // Слово. 1990. № 4. С. 64. 2 стлб. (Подготовка текста и примечания С.И. Субботина.)

<sup>10</sup> Клюев Н. Сочинения. Т. 2. С. 367.

<sup>11</sup> См.: Наш современник. 1993. № 1. С. 92–99. (Публикация С. Волкова.)

<sup>12</sup> См.: Клюев Н. Мертвая голова // Новый журнал. Л., 1991. № 4. С. 9. (Публикация и примечания А.И. Михайлова.)

<sup>13</sup> См. строки из письма Клюева к В.Н. Горбачевой от 25 июля 1935 года: «Пронзает мое сердце судьба моей поэмы “Песнь о Великой Матери”. Создавал я ее шесть лет. Сбирал по зернышку русские тайны. <...> Нестерпимо жалко». — Николай Клюев в последние годы жизни: письма и документы // Новый мир. 1988. № 8. С. 186. (Публикация, вступительная статья, подготовка текста и комментарии Г.С. Клычкова и С.И. Субботина.)



## ПОЛЮСА РУССКОЙ ДУШИ И РУССКОЙ ИДЕИ В ПОЭЗИИ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА

К. Мочульский говорил, что все сборники Есенина, все его стихотворения — главы и «песни одной большой поэмы»<sup>1</sup>, поэмы о России. С подобной оценкой согласиться можно с тем лишь уточнением, что Россия — это и ее природа, и ее история, и ее исконный мужицкий житель, и ее блудный городской сын, и «русская идея», и особая русская душа, и конкретная личная судьба поэта...

Сколько раз сам поэт проникновенно исповедывал любовь к родине как главное, неизъемое свое чувство и сколь часто его определяли как русского национального творца, выразившего в своих стихах склад и строй русской души! То, что мы встречаем в поэзии Есенина, это не русский характер, оплотненный бытом, конкретной реальностью, в многообразии его социальных типов, который рисовала отечественная реалистическая проза и драматургия, — речь идет, скорее, об основных началах, устремлениях, стихиях народной души. О них, кстати, немало толковала русская религиозно-философская мысль: славянофилы, Н. Федоров, Вл. Соловьев, Н. Бердяев, Л. Карсавин, И. Ильин, Г. Федотов и др.

Входя в поэтический мир раннего Есенина, мы прежде всего сталкиваемся с бредущим по лицу русской равнины странником «с бродяжной палкой и сумой», молящимся в пути «на копны и стога»; в сердце его — грусть «о прекрасной, но нездешней, неразгаданной земле», что и манит его вдаль, туда-туда, где, чудится, вот-вот блеснет незакатный райский луч, где найдется всему разрешение и утоление. В этом странническом начале, взыскующем града, «иной земли», наиболее чисто и глубоко выразился эсхатологизм народной души, алкание последних времен и сроков, грядущего преображения. Г. Федотов, много размышлявший над типологией русской душевности, писал о том, что в типе странника, бегуна, искателя «живет по преимуществу кенотический и христоцентрический тип русской религиозности, вечно противостоящий в ней бытовому и литургическому ритуализму»<sup>2</sup>.

Есенинские странники несут в себе образ Христа, Христа самоуниженного, принявшего «зрак раба», такого смиренного и убогого в Своем земном умалении, что поэт все боится не признать Его, пройти мимо, не заметить, что «под пеньком — голодный Спас». В есенинском мире как-то удивительно перекликаются, *соответствуют* друг другу «кроткий Спас», русская природа, сама Россия и русский человек. Вот он, кенотический лик России: «Край мы мой заброшенный, / Край ты мой, пустырь, / Сенокос некошенный, / Лес да монастырь», такой пронзительно-душевный, *умаленный*, не заставленный, как другие края, яркой, многообразной предметностью, что кажется — через него проскваживает уже чистое

бытие и рождается впечатление какой-то призрачности его существования: «Уж не сказ ли в прутнике / Жисть твоя и быть, / Что под вечер путнику / Нашептал ковыль?», «Родина кроткая», «Край ты мой забытый, / Край ты мой родной», русская природа в своей скудной, нищей, пронзительно-убогой, смиренно-умиленной красе, которую «Не поймет и не заметит / Гордый взор иноплеменный» (Тютчев), являет собой у Есенина как бы огромный, природно-пейзажный аналог кенотического Христа, того, что еще у Тютчева «в рабском виде» «исходил, благословляя», русскую землю. И русский человек в этой своей страннической ипостаси, убогий, смиренномудрый, метафизически-пронзительный, уподобляется Иисусу: «в черных бедах / Скорбью вытерзанный люд», «Лица пыльны, загорелы, / Веки выглодала даль, / И впиалась в худое тело / Спаса кроткого печаль» («Сторона ль моя, сторонка...», 1914).

Русские религиозные философы видели, говоря словами Г. Федотова, «в русской мучительной, кенотической жалости <...> основное различие нашего христианского типа от западной моральной установки»<sup>3</sup>. Я бы отнесла к такой же «кенотической жалости» и поразительное отношение Есенина к животным: сочувствие к меньшей твари, переживание ее страдания и боли изнутри ее самой (как в трех стихотворениях 1915 года — «Корова», «Песнь о собаке», «Лисица»), за чем стоит какая-то почти эдемская ответственность человека за «братьев наших меньших», приданных Богом своему «венцу творения» на мудрое и любовное водительство.

Есенин начинал с полного миро- и жизнепрятия с верой в возможность их восхождения и преображения. Сама природа в многообразии ее стихий и тварей сакрализуется, предстает как храм, как Богоприрода. «Белый перезвон» берез звучит как «утренний канон», «литии медовый ладан» источают роши и луга, «Свечкой чисточетверговой / Над тобой горит звезда», «Заря молитвенником красным / Пророчит благодатную весть», «Я молюсь на алы зори, / Причащаюсь у ручья»... Здесь же в природе все время мелькает легкий силуэт Спасителя, она же встречает Его как Царя обновленной твари:

Кто-то в солнечной сермяге  
На осленке рыжем едет.

Прядь волос нежней кудели,  
Но лицо его туманно.  
Никнут сосны, никнут ели  
И кричат ему: «Осанна!»

(«Сохнет стаявшая глина...», 1914)

В стихах поэта 1910-х годов идет непрерывная внехрамовая литургия Земли, словно готовящейся отплыть к иным, нездешним берегам, отплыть всем собором Божьей твари («Знаю, мать-земля черница, / Все мы тесная родня»), преобразиться составом своих стихий и начал. И как *природение*

далеких космических тел и близких стихий в поэзии Есенина происходит их образное *оживотворение*: «Небо словно вымя, / Звезды как сосцы», «Ягненок кудрявый — месяц / Гуляет в голубой траве», «Пляшет ветер по равнинам, / Рыжий ласковый осленок». Именно «литургизация» (по выражению К. Мочульского) природы как устойчивая черта поэтики Есенина 1910-х годов создает мощное мировоззренческое качество, связанное с мессиански-эсхатологическими чаяниями открытия пути в «божий терем», к «прекрасной, но нездешней, неразгаданной земле», причем в особой крестьянско-христианской их огласовке (которая красочно и мощно зазвучит в небольших библейских поэмах 1917–1918 годов).

Вспомним в метафизическом портрете, точнее, кенотическом лике русского человека такой штрих — «веки выглодала даль»: *даль* — вот оно, главное слово, основная физическая реальность, что сформировала русскую душу, особенно в ее страннической ипостаси. Как отмечал Н. Бердяев, «в душе русского народа есть такая же необъятность, безграничность, устремленность в бесконечность, как и в русской равнине»<sup>4</sup>. И такая же тоска, «тоска бесконечных равнин», что проникает в эту бесконечную разомкнутость жизненного пространства — а она зовет и обещает заповеданное за далеким, но все никак недостижимым горизонтом: «О сторона ковыльной пуши, / Ты сердцу ровностью близка, / Но и в твоей таится гуще / Солончаковская тоска» («За темной прядью перелесиц...», 1916).

Через лирическую исповедь поэта проходит и другой поворот темы странничества, идущий от христианского восчувствия смертного, переходящего статуса человеческого бытия («странники и пришельцы на земле» — Евр. 11:13): «Там, где вечно дремлет тайна, / Есть нездешние поля. / Только гость я, гость случайный / На горах твоих, земля». «В этом мире я только прохожий», «Не вернусь я в отчий дом, / Вечно странствующий странник»... Не избежал поэт и искуса этакого буддийского бесстрастия, обнаружив восточный замес в русской душе, когда ее трогает холод безочарования, сомнения и тихого отчаяния («Но равнинная синь не лечит»), когда «ничего не желать» предстает верхом земной мудрости, ищущей покоя, избавления от страдания, которое всегда рождается от уязвленности желанием и страстью: «Будь же холоден ты, живущий, / Как осеннее золото лип» («Песни, песни, о чем вы кричите?..», 1917).

С этим искусом связан и особый, безнадежный, «падный» вариант странничества — тяга к бродяжничеству. Страннику, пусть в далекой и неопределенно-мечтаемой дали, но маячит «нездешняя земля»; «дух бродяжий» лежит в другой плоскости, безочарованной, отчаянно-лихой, когда уходят все иллюзии и даль тянет затеряться, кануть среди природы неизвестным никем, никому ничего не должным, сгинуть бесследно.

Нет любви ни к деревне, ни к городу,  
Как же смог я ее донести?  
Брошу все. Отпущу себе бороду  
И бродягой пойду по Руси.

Позабуду поэмы и книги,  
Перекину за плечи суму,  
Оттого что в полях забулдыге  
Ветер больше поет, чем кому.

Провоняю я редькой и луком  
И, тревожа вечернюю гладь,  
Буду громко сморкаться в руку  
И во всем дурака валять.

И не нужно мне лучшей удачи,  
Лишь забыться и слушать пургу,  
Оттого что без этих чудачеств  
Я прожить на земле не могу.

(«Не ругайтесь. Такое дело!..», 1922)

Ветер, пурга, вьюжное, мутно-рассеянное состояние стихий — природные аналоги такого состояния и склонения души: расточить себя в мире, не знать, не помнить, пропасть... Бердяев, как известно, утверждал антиномичность русской души, связанную, по его мнению, со смешением в ней двух потоков: восточного и западного, не сумевших претвориться в ней в «цельный, оформленный организм». Он писал об *апокалиптичности и нигилизме* русского мироощущения, как нераздельных лице и изнанке, позитиве и негативе одной устремленности к предельному и абсолютному — при провале промежуточных, нормально-гуманистических, историко-культурных звеньев. Пока русская душа находится в состоянии веры — она апокалипсична, после потери ее — впадает в нигилизм (хотя может при этом сохранить высокий градус, накал особой псевдорелигиозной веры). Как выразительно отметил философ, русский человек «хочет, чтобы поскорее все кончилось или всем, или ничем»<sup>5</sup>.

Интересно, что этот бродяжий зов нередко обнаруживает себя у Есенина в связи с разбойной, лихой, удалой стихией русской души. Тут и деревенский «забияка и сорванец», и «Разбойник» («В чернобылье перелесиц / С кистенем засяду я»), и хулиган, и богоборец революционных поэм. Г. Федотов видел дальние истоки «той стороны русской природы, которую мы называем ее “широтой”, ее вольностью, ее бунтарством, еще в удельно-вечевой Руси с ее князьями-витязями, новгородской вольницей, с тем, что заставляет биться русское сердце при чтении древних летописей, “Слова о полку Игореве”». (Вспомним, насколько любил Есенин «Слово...» и не расставался с ним — наряду с Библией — во время написания своих маленьких революционных поэм.) «Она (славянская вольница. — С. С.) вылилась в казачестве, в бунтах; в XIX веке она находит себе исход в кутежах и разгуле, в фантастическом прожигании жизни, безалаберности и артистизме русской природы»<sup>6</sup>.

В раннем стихотворении «В том краю, где желтая крапива...» (1915) поэт прямо исповедует в себе стихию, что привела русский разбойный люд на «песчаную дорогу до сибирских гор»: «Я одну мечту, скрывая, нежу, / Что я сердцем чист. / Но и я кого-нибудь зарежу / Под осенний свист». И поведут тогда героя «по ветряному свею» (опять, как в мотиве бродяжничества, аукается эта буйно-разгульная стихия с ветром) «с веревкою на шее / Полюбить тоску», и канет он в русском безбрежном пространстве, как никогда не бывший. Это разбойное, бродяжье начало явно содержит в себе самоубийственный, самоистребительный, *нигилистический* импульс. «Покину хижину мою, / Уйду бродягою и вором» — заметьте, для различия *странничества* и *бродяжничества*, насколько невозможно было бы сочетание «странником и вором». И конец опять — жалок и бесследен («В зеленый вечер под окном / На рукаве своем повешусь <...> / И небытого меня / Под лай собачий похоронят»), и Русь в такой своей ипостаси, разгульной, безнадежной, тоскливой, — все в том же неизменном ходе вещей: «И Русь все так же будет жить, / Плясать и плакать у забора» («Устал я жить в родном краю...», 1916).

Вместе с тем именно мятежное, бунтарское начало смело ставляет поэта лицом к лицу с миром и Богом — и тогда он дерзает вопрошать Творца, недоумевать, сомневаться, даже гневаться и свергать Его. Это ярко выявится в «Инонии», «Небесном барабанщике», «Пантократоре», но вот чуть более раннее заявление такого дерзания в стихотворении «О Русь, взмахни крылами...» (1917), где Есенин определяет свое особенное лицо в кругу творческих собратий: «Кудрявый и веселый, / Такой разбойный я. <...> / Но даже с тайной Бога / Веду я тайно спор». То, что было тайным, становится оглушительной явью в небольших поэмах 1917–1918 годов, где в крестный, судьбоносный час сошлись и по-новому ярко преломились основные стихии русской души.

При всех русских антиномиях и разрывах Н. Бердяев видел одну доминанту русской души и русской идеи, тот полюс, куда смотрят ее компасы, тот формообразующий принцип, который так разделяет ее с европейско-американским миром, разделяет до вражды, глухого раздражения, попыток со стороны последнего разрушить этот принцип, подвести под свой, «сменить душу» России, сделать ее «нормальной», как все. В чем же эта доминанта? Русское мессианское сознание устремляется к грядущему Царствию Небесному, где преодолен закон смертно-природного бытия, черная там свои твердые, окончательные смыслы и высшие цели.

Библейские поэмы Есенина — исключительно ценный документ этого мессианского сознания и его метаморфоз во время революции. Поэтому интересно рассмотреть эти поэмы в той последовательности, в какой они создавались и печатались в этот период необычайного духовного и творческого подъема поэта.

Есенин начал свою поэтическую мистерию революции в «Товарище» (март 1917 г.) с неожиданной трагической ноты, с предчувствия, что грядут

кровавые, жестокие времена, что новое, столь воодушевлявшее многих слово «ре-эс-пуу-ублика» вовсе не поет райскими голосами, а скорее грохочет железом. Начал, чтобы как будто сразу на время об этом забыть. «Певущий зов» (апрель 1917 г.) уже напоен надеждами и упованиями, мечта так разогрета, что, кажется, осуществляется на глазах, *здесь и сейчас*. Тон взят — и уже надолго — взволнованно-пророческий, местами ликующий и экстатический. Идет крещение Земли в новую веру («Радуйтесь! / Земля предстала / Новой купели!»), в которой главное — изъятие радикального зла из ткани вещей этого мира («И змея потеряла Жало»). Зачинается тема Руси мужичьей, страны народа-богосца, мессианской колыбели, «мужичьих яслей», где рождается новая религиозная идея («Новый Назарет») с какими-то важными поправками к новозаветному благовестию. Звучит призыв к единению, братотворению всех людей Земли — с решительным отказом от насилия, от культа бесстрашия и бранного мужества:

Люди, братья мои люди,  
Где вы? Отзовитесь!  
Ты не нужен мне, бесстрашный,  
Кровожадный витязь.

Не хочу твоей победы,  
Дани мне не надо!  
Все мы — яблони и вишни  
Голубого сада.

Все мы — гроздь винограда  
Золотого лета...

Пока хоть какое-то конкретное содержание Новой Вести заключается в идее братства всех живущих. В это время о братстве гремела и пролетарская лира в своей мечте об обновленной Земле, но сколь маршево-бравурно, с резкими, а то и яростными акцентами борьбы, уничтожения врага, человекобожеского титанизма. А как проникновенно-мягко звучит пока эта тема у Есенина, еще не теряющего опору на Бога, милосердного Отца, что обещает всем уподобление Своей природе, обожение («Кто-то мудрый, несказанный, / Все себе подобя»), учит «постигать и мерить. / Не губить пришли мы в мире, / А любить и верить».

В «Отчаре» (19–20 июня 1917 г.) богоизбранный народ прямо предстает как народ-мужик, воплощенный в образе отчаря, обобщенно-мифическом образе всех отцов как одного отца, несущий черты и Святогора-богатыря («И горит на плечах необъемлемый шар!»), и глубинно-народного старообрядческого типа. Именно он, «чудо-творец широкоскулый и красноротый», принимает в свои «корузные руки» того, кого в муках рождает сейчас «буйственная Русь», — «младенца нежного». Отчарь — тоже Мессия, но не железный, а от земли, от сохи, от природы, из недр

мужицкой России; в отличие от своего пролетарского аналога, он не мстителен и грозен, а «свят и мирен», у кого «синь и песня в речах». Поэт, сам его сын, оттуда же, из крестьянских родовых глубин, призывает Отчаря в этот мессианский час к предельному максимализму в требованиях к бытию, в требованиях не социально-земного, а метафизического порядка: не то, чтобы «дайте землю и волю», а «Пой, зови и требуй / Скрытые брега!» Речь идет о том, чтобы преобразить земной шар («Закинь его в небо, / Поставь на столпы!»), внести в земное существование новые принципы бытия: «Там лунного хлеба / Златятся снопы, / Там голод и жажда / В корнях не поют, / Но зреет однажды / Свет ангельских юрт». Такое новое небесное питание (выраженное в свое время Христом в образе «воды живой», «хлеба живого») ликвидирует природную ненасытимость, царящую в животной пищевой пирамиде, дурную бесконечность пожирающе-кровяного алкания. Это уже, воистину, райское бытие, где ненависть окончательно преодолена, все прежние мстительные счета сняты — и эмблемой всеобщего прощения и любви встает такой образ: «И рыжий Иуда / Целует Христа», но уже от души, не продажно-предательски («Но звон поцелуя / Деньгой не гремит»). И в финале поэмы разворачивается картина будущего мужицкого рая, где осуществляется народная мечта блаженного царства.

В августе 1917 г. Есенин создает поэму «Октоих», где по-прежнему славит великий мессианский «счастливый и неисходный час» своей России с ее прекрасными коровьими глазами. *Корова* — важная семиотическая величина в творчестве поэта, один из центральных образов-знаков крестьянско-христианской, земледельческой страны: кроткая, ласковая, жизнеподательная кормилица (это тебе не коршун, не орел, не волк...), символически совмещенная с самой Россией, она приносит новый удой миру, «молоко» высшей мудрости. В Евангелии материальным образом нового учения было *вино, новое вино*, у поэтического пророка крестьянской России — это *молоко*.

В «Октоихе» содержание новой мессианской Вести помимо идеала братства и любви расширяется, включая и идею активности самих людей в стяжании преобразенного строя бытия:

Плечью трясем мы небо,  
 Руками зыбим мрак  
 И в тощий колос хлеба  
 Вдыхаем звездный знак.

<...>

Овсом мы кормим бурю,  
 Молитвой поим дол,  
 И пашню голубую  
 Нам пашет разум-вол.

Широк диапазон преобразовательных работ этой, говоря словами Федорова, «небесно-земледельческой культуры»: тут и усмирение бурь, и вызывание дождя по своей воле, и разумная регуляция земледелия... И это онтологическое дело устройства «мужицкого рая» осенено Бого-присутствием, Божьей Благодатью:

И ни единый камень,  
 Через пращу и лук,  
 Не подобьет над нами  
 Подъятье Божьих рук.

Иначе говоря, никто не в силах разрушить этот Богочеловеческий союз. Недаром тут же обращение и к Деве Марии, вставшей особой посредницей между Богом и родом людским, к которому Она принадлежит как избраннейший его цветок, с просьбой об очищении и сугубой благодати («Омой наши лица / Рукою земли»). И вот уже порыв к преображению охватывает всю природу: «Осанна в вышних! / Холмы поют про рай». Но земля и небо еще разделены: *там* — мелькает видение деда в космическом расширении, в звездном декоре, но *здесь* — пока еще старая земная юдоль; впрочем, уже нет — ухо поэта слышит, что «земля поехала»<sup>7</sup>, что «звонит, как колос, / С земли растущий снег: / «Восстань, прозри и вижди!» <...> / Вострубят Божьи клики / Огнем и бурей труб...». Похоже, что Есенин на мгновение представляет себе христианское обетование Второго Пришествия, космической катастрофы и разлома, после которого ждет встреча всех со всеми, и с дедом тоже — правда, спасение понимается здесь в ортодоксальной букве как выборочное: «Но тот, кто мыслил Девой, / Взойдет в корабль звезды», корабль вознесения, что отчалит к тем самым мечтаемым «нездешним берегам».

«Пришествие», посвященное Андрею Белому, — поэма уже октября 1917 года; она звучит как очередное моление поэта Господу о преображении своей родины («Господи, я верую!.. / Но введи в свой рай / Дождевыми стрелами / Мой пронзенный край»), что жертвенно переживает свою Голгофу, свое распятие, чреватое возрождением-воскресением в новое бытие. И сливается ее образ с образом вновь пришедшего на Землю Христа, уже в Россию — и вновь через сгущение зла, муки, предательство, кровь, распятие для Него и России-Христоносицы: «Ей, Господи, Царю мой! / Дьяволы на руках / Укачали землю. / Снова пришествию Его / Поднят крест. / Снова раздирается небо». И тут впервые возникают главные сомнения поэта — как подняться, взойти на небо к новой природе при таком озверелом человекоубийстве, какому предаются его братья: «Лестница к саду твоему / Без приступок. / Как взойду, как поднимусь по ней / С кровью на отцах и братьях?» Сильно притяжение грешной земли — не дает воспарить («Тянет меня земля, / Оцепили пески...»). Зовет Симона-Петра в надежде на первого и стойкого ученика, а откликается предатель, Иуда — вот она трагедия недостойной, изменнической Земли. Бог дейст-



вует в этом мире, проявляет Свою волю через его стихии и твари («Пролей ведро лазури / На ветхое деньми»). Но прежде всего — через самого человека. Тут и возникают основные сомнения, загвоздка и остановка — важно состояние душ людских, а они столь еще несовершенны и недостойны! На таких эмоциональных качелях раскачивается здесь душа самого поэта: то энтузиазм, моления, ожидание немедленного свершения, то, ан нет, не готов еще человек!

В «Преображении» (ноябрь 1917 года) особенно ярко передано ощущение того, что идет совершенно особое, мессианское время, когда то ли небеса звучат на землю, то ли земля поднялась до звезд, когда с отверстых небес звучат трубы, голоса, пророчества, а с земли несутся туда, к Богу, мольбы и призывы, Христос ходит среди богоизбранного народа, терпит с ним муки нового рождения и возрождения, а Богородица, «Накинув синий плат, / У облачной околицы / Скликает в рай телят». Ушло будничное переживание жизни, разворошена сердечная глубь, у поэта открылись зеницы пророка, что прозревают сути и дали времен, горний мир невероятно приблизился: поэт буквально из окошка видит Самого «Зиждителя щедрого», а «Солнце, как кошка, / С небесной вербы / Лапкою золотою / Трогает мои волоса». Высшие, державные природные существа и стихии — солнце, луна, звезды, небо, ветер — все рядом, все касается и нежит человека: так домашне-интимно переживание Вселенной. Невиданное, ошеломительное состояние земли и космоса!

Уже ранее зачавшаяся тема активности самого человека раскрывается здесь как взыскание синергии, бытийственного сотрудничества с Богом — поначалу звучит призыв к действию Самого Бога, просьба о сугубом, благодатном внимании именно к России: «Пою и зываю: / Господи, отелись! <...> / Звездами спеленай / Телицу-Русь. <...> / Небесного молока / Дажь мне днесь». Но и деятельное участие самих людей в преобразении мира все растет: «Ей, россияне! / Ловцы вселенной, / Неводом зари зачерпнувшие небо...». И наконец звучит финальная фанфара, осанна наступающему Преображению:

Зреет час преображенья,  
Он сойдет, наш светлый гость,  
Из распятого терпенья  
Вынуть выржавленный гвоздь.

Так впервые возникает важнейшая коррекция к христианскому идеалу, что будет развита в «Инонии»: выход в райское состояние мира, в новый эон бытия возможен и желанен не через Голгофу, муки, жертву, а через раскрытие навстречу друг другу человека и Бога, через претворение зла в добро, исправление искажений и извращений божественной нормы, искупление грехов, — одним словом, путем Преображения, если хотите, путем Каны Галилейской. Недаром тут же возникает такой образ: явившийся с небес «светлый гость» / «Словно ведра, наши будни / Он наполнит

молоком». В Кане Галилейской простая вода пресуществилась в вино, явив наглядную притчу о метаморфозе *низшего в высшее*; у пророка крестьянской России место *вина* в такой же эсхатологически-преображающей перспективе занимает *молоко*. А к нему поэт присоединяет еще россыпь сельских образов: *урожая, колоса, фоя пчел*.

В «Инонии» (январь 1918 г.) пророческое самочувствие поэта достигает какого-то иступленного апогея: пришел его час, когда уста готовы бесстрашно и дерзновенно вещать, не боясь никого и ничего: ни «гибели, ни копий, ни стрел дождей», ни «лязга кнута». «Так говорит по Библии Пророк Есенин Сергей», — объявляет он себя. Начав с грубого богохульства против Евхаристии («Тело, Христово тело / Выплываю из рта»), он сразу же высказывает главную свою поправку к христианству, с которой он как пророк и приходит: «Не хочу воспринять спасения / Через муки его и крест». Надо прежде всего отметить неточность в восприятии поэтом самой Евхаристии как жертвы, связанной с крестом и распятием, тогда как в мистериальном пресуществлении хлеба и вина в Плоть и Кровь Христовы, т. е. Его таинственном для нас воскресении, главное — наше причащение к бессмертной природе Бога, утверждение надежды на обоженное восстание. Но как бы то ни было, совершенно очевиден отказ от голгофского варианта спасения. Понять смысл такого отказа можно точнее через самого верховного Христова апостола. Именно он первым воспротивился мученическому разрешению Боговоплощения. Сначала Петр умолял Иисуса, после того как Тот открыл ему грядущие события: «Будь милостив к Себе, Господи! да не будет этого с Тобой» (Мф.16:23). Тогда Христос резко оборвал его мольбы: «Отойди от Меня, сатана! ты мне соблазн, потому что думаешь не о том, что Божие, но что человеческое» (Мф.16:23). Но позже, на Фаворе, тот же Петр вновь просит Господа остановить ход мистериальных событий, шедших непосредственно к Голгофе, остаться здесь в фаворском блаженстве преобразования. Какими-то глубинами своего существа апостол противился голгофскому, мученическому повороту фаворской идеи. Ведь крестная мука все же готовилась не самой грешной земле, а Чистейшему и Невиннейшему, и если бы содрогание и ужас Петра перед будущим воем толпы: «Распни Его, распни!», перед невиданным злодеянием этой земли могли неким нравственным чудом проникнуть в народ и бросить его в раскаянии к стопам Спасителя, то можно ли исключать другой, сразу и окончательно *фаворский*, а не голгофский вариант успеха Христова дела преобразования человека и мира?

К тому же надо учитывать, что католицизм сделал особый акцент на теории кровавого искупления (усвоенной с некоторыми поправками и протестантизмом), согласно которой неповинная и добровольная смерть благого и безгрешного Существа стала своеобразным выкупом Богу, чьи честь и достоинство человек оскорбил в грехопадении. Теория, прямо скажем, несколько шокирующая и «слишком человеческая», затемняющая смысл воскресительного подвига Христа, Его победы над смертью как самой сути христианской веры.

И Есенин как бы возвращает на деле эту суть христианства:

Я иное постиг учение  
Прободающих вечность звезд.

Я иное узрел пришествие —  
Где не пляшет над правдой смерть.

<...>

Не хочу я небес без лестницы,  
Не хочу, чтобы падал снег.

Над правдой смерть не пляшет прежде всего у Самого Христа, как Он же явился живой лестницей, посредником между небом и землей, нераздельно и неслиянно соединив в воплощении две природы — Божественную и человеческую. Он же пришел с Вестью о Царствии Небесном, преображенном, бессмертном порядке бытия, отменяющем природный ход вещей (бунт против которого поэтически выражен у Есенина — «Не хочу, чтобы падал снег»), указав на необходимость активности самих людей в его стяжании: «Царствие Небесное силою берется» (Мф. 11:12). Так что в определенном смысле поэт с грохотом и яростью ломится в открытую дверь.

Никогда еще поэт не ощущал себя таким невероятно могучим и дерзким, неведомая подъемная сила напояет его члены, прорезает ему крылья серафима, но не *пламенеющего* любовью к Богу (древнееврейское значение самого имени серафима), а грозного и мятежного. Врывается поэтический шквал онтологического бунта, движимый дерзанием радикальной переделки миропорядка в «град Инонию, / Где живет божество живых». Черты богоборческого неистовства, планетарно-космического титанизма сближают «Инонию» с «Храмом славы» И. Филипченко, с произведениями Маяковского конца 1910-х годов. Звучат акценты человеческого самообожения, владычный пафос водителя народов: «Уведу твой народ от упования, / Дам ему веру и мощь, / Чтобы плугом он в зори ранние / Распахивал с солнцем ночь», т. е. преображал порядок вещей, убирал тьму. По существу, поэт-пророк проклиная историческое христианство (Китеж и Радонеж) за гонения, как ему кажется, на свободную дерзающую мысль, за пассивность, отсутствие дела, за душащий «веры мох». «Я иным тебя, Господи, сделаю» — речь идет о том, чтобы «переделать» Бога, т. е. трансформировать, уточнить, скорректировать свой высший идеал.

Однако преобразование мира в град Инонию грезится в образах яростного насилия над землей, космосом, доходящего до настоящего космического хулиганства («Даже Богу я выщиплю бороду / Оскалом моих зубов»). Все-то новоявленный пророк ломит и крушит, потрясает мироздание своей богатырско-разбойной силушкой, тем более что без страха Божьего; на Творца идет бунтом, свергает, другого обещает. «Всколыхнуть миры» — как размять члены буйному детинушке! Вот они, разгульно-уда-

лая стихия, лихо похваляющееся молодечество, выплеснувшиеся за пределы родного околотка и края в космический масштаб!

В оба полюса снежногорие  
Вопьюся клещами рук.

Коленом придавлю экватор  
И, под бури и вихря плач,  
Пополам нашу землю-матерь  
Разломлю, как золотой калач.

Как видим, и тут не обошлось без бури и вихря, сопровождающих эту стихию русской души.

Но в финале поэмы, когда поэт, космический цирковой пешеход, вновь шествует «по тучам <...>, как по ниве, <...> свесясь головою вниз», самое дорогое и вечное, что видит он в своей Инонии, сельском преображенном краю, стране блаженства, — мать, играющую с лучом заката. Как далека эта пронзительно-поэтическая картина от только что разворачивавшихся титанических неистовств! Столь же неожиданно и церковное песнопение («Слава в вышних Богу / И на земле мир!»), что влетает в песню хвалы и ликования, несущуюся с гор Инонии! Но поэт остается верен своему повороту религиозно-христианской идеи («Кто-то с новой верой, / Без креста и мук, / Натянул на небе / Радугу, как лук»), новый небесный Назарет высылает к миру крестьянского на кобыле Спасителя, и финальные строчки поэмы в духе прометеистского активизма эпохи провозглашают: «Наша вера — в силе. / Наша правда — в нас!».

«Сельский часослов» печатался, как и «Инония», в левозсеровской газете «Знамя труда» с отрывом в месяц, в июне 1918 года. Здесь появляется новый мотив: поэт сам распят и страдает муками своей родины, то взмывая на крыльях энтузиазма, то падая в бездну тревоги, сомнения и отчаяния. И вся эта поэма уже не профетическое ликование, а плач по жертвенным мукам родины, ее голгофскому часу. И тон в ней совсем иной, чем в «Инонии», не горделиво-титанический, а смиренный, кроткий, *келлотический*. В «Инонии» звучало из репертуара пролетарской лиры: мы все знаем, умеем, смеем, здесь же:

Пастухи пустыни —  
Что мы знаем?..  
Только ведь приходское училище  
Я кончил,  
Только знаю Библию да сказки,  
Только знаю, что поет овес при ветре...

Осталось одно знание-ощущение, какое-то совсем отчаянное с остатком иррациональной надежды: «Но постиг я... / Верю, что погибнуть

лучше, / Чем остаться / С содранною / Кожей. / Гибни, край мой! / Гибни, Русь моя, / Начертательница Третьего Завета». Как же так? Какой слом в экстатических верованиях поэта уже созрел, раз только что России готовилась победная мессианская роль преобразовательницы мироздания, а тут: «Гибни!».

Недаром и финал поэмы заворачивает уже больше не к онтологическим, преобразовательным делам, а к тому, что вечно и не обманет, — к искусству и поэзии. Какая сдача метафизических позиций под напором непокорной мечте реальности! Поэт довольствуется тем, что Россия рождает не *Мессию*, Спасителя земли, а лишь новую *миссию* искусства, питаемого и создаваемого мистическим образным письмом, — Израимстила, идущего с небес («Это он! Это он / Из чрева неба / Будет высовывать / Голову...»), а себя видит его пророком и осуществителем.

Каждая из пяти главок «Иорданской голубицы» (20–23 июня 1918 г.) вносит свою интонацию и голос в уже трагическую полифонию эпохи. Это и образ «отчавившей Руси», Руси уходящей, которой так и не удалось воплотить здесь, на земле, свои самые заветные чаяния. Вот она, вера большевицкая, «передовая»: «Небо — как колокол, / Месяц — язык, / Мать моя — родина, / Я — большевик». Звук для Есенина натужный, залетевший извне: «Ради вселенского / Братства людей / Радуюсь песней я / Смерти твоей». Образ России как жертвы, закланной на гибель, возникал и раньше, но радоваться ее кончине поэт мог, разве что войдя в роль и голос «большевика». Взметываются поэтической стаей и образы мессианские, крестильные в новую веру: Россия — «луговой Иордань», апостол Андрей вновь бродит по Руси, а «Мати Пречистая Дева» на околице села «Розгой стегает осла». Но врываются и ноты вечной «мудрой» элегии, пассивной веры («Не жалейте же ушедших...»). Это уже иные убеждения, иная интонация, чем в «Инонии»; на стяженном пространстве одного-двух месяцев, их отделяющих, — целое развитие, смена веры, если хотите. Там — момент дерзающего взлета, кульминация экстатического титанизма, здесь — уже слом и грустно-расхожее: все там будем, там — лучше, все мы — игрушки судьбы, ее же не преjdeши: «Кто сегодня был любимец — / Завтра нищий человек». Написанная в Константинове, «Иорданская голубица» — вещь более всего умиротворенно-поэтическая, мистико-пантеистическая; сохраняя приметы мессианского времени, она впечатляюще передает все же другое: космическое братание со стихиями, вещами, тварями мира в священном храме земли, крестьянского дела и быта, пантеистическое растворение Бога в самой ткани бытия, переживание солидарности поэта с «уходящими каждый час» людьми-братьями.

«Небесный барабанщик» (конец 1918 года), написанный в то время, когда Есенин задумал вступить в коммунистическую партию (впрочем, намерение осталось мимолетным), возвращает в какой-то мере идейную и эмоциональную тональность «Инонии». В маршевом ритме здесь чекаются формулы-лозунги, как это любила делать пролетарская поэзия: «Да здравствует революция / На земле и на небесах!». Возникают ее графа-

ретные образы: «Взвихренной конницей рвется / К новому берегу мир», утверждается яростное иконоборчество, отказ от христианства в порыве к преображению: «Что нам слюна иконная / В наши ворота в высь?», классовое разделение на *они* («белое стадо горилл») и *мы*.

Если это солнце  
В заговоре в ними, —  
Мы его всей ратью  
На штыках подыдем.

Если этот месяц  
Друг их черной силы, —  
Мы его с лазури  
Камнями в затылок.

Такая бессмысленно-удалая, молодечески-хулиганская катавасия, движимая неистовством насилия, в очередной раз выносятся во вселенскую ширь. В образах гражданского противостояния пробивается то, что А. Богданов осуждающе называл «солдатской» нотой. Кстати, у Есенина впервые здесь появляются и собственно солдаты; они-то и срывают солнце на «золотой барабан», что зовет всех к победе. И совсем по-пролетарски трагическируются христианские реалии: «Сердце — свечка за обедней / Пасхе массы и коммун». А вот и вовсе знакомое по пролетарским стихам — «Мы идем!», троекратно повторенное: «Ратью смуглой, ратью дружной / Мы идем сплотить весь мир. <...> / Наш небесный барабанщик / Лупит в солнце-барабан». Под такой громовой космической аккомпанемент шествует планетарный коллектив борцов — сколько таких картин мы встретим и у Кириллова, и у Герасимова, и у других пролетарских поэтов!

«Пантократор» (февраль 1919 г.) завершает цикл библейских поэм, точно схватив внутренние импульсы, что привели поэта к его варианту онтологической революции, пронесшейся в этих метафорически и полифонически виртуозно огласованных стихах. Здесь раскрывается, что бунт поэта-пророка был направлен не столько против Бога, сколько (почти как у Ивана Карамазова) против мира в его нынешнем качестве, против той неизменной канители порядка вещей, что установилась как будто неизбежно:

Тысячи лет те же звезды славятся,  
Тем же медом струится плоть.  
Не молись тебе, а лаяться  
Научил ты меня, Господь.

За седины твои кудрявые,  
За копейки с золотых осин  
Я кричу тебе: «К черту старое!»,  
Непокорный, разбойный сын.

И опять та же разбойная, бунтарская стихия выплеснулась в метафизическом споре с Создателем. Надоели поэту эти «дожди и муть», как в «Инонии» снег: «О, какими, какими метлами / Это солнце с небес стряхнуть».

Вновь возникает и настойчивый, какой-то неподвижно-пребывающий сердечный мотив, связанный с ушедшими, с бесконечным представлением «сонма умерших», и особенно нескольких избранных фигур: деда, матери уже на *той стороне* — в нездешней недосыгаемости. Сам порыв к преобразению исходит из глубиннейшего чаяния встречи — для нескончаемого уже пребывания с ними в царстве вечности. Отсюда и обращение к высшей силе дать дерзание и силу отпереть обитель умерших («О, дай нам с земными ключами / Предстать у ворот золотых»). Горек вкус ветхой, послегрехопадной жизни («Нам горьким стало молоко / Под этой ветхой кровлей»), уже неумоготу, и тогда к преобразению — через революцию («Сойди, явись нам, красный конь! / Впрягись в земли оглобли»). Разворачивается парад образов, выражающих этот порыв, и среди них мелькает федоровский мотив другой орбиты для самой земли, превращаемой в управляемый космический корабль:

Мы радугу тебе — дугой,  
Полярный круг — на сбрую.  
О, вывези наш шар земной  
На колею иную.

<...>

И пусть они, те, кто во мгле  
Нас пьют лампадой в небе.  
Увидят со своих полей,  
Что мы к ним в гости едем.

В этой замечательной концовке «Пантократора», последнем слове всего цикла, выражено самое безусловное и чистое — устремленность к соединению земного и небесного, к заповеданной встрече с умершими, теми, кто, по народному верованию, после смерти заселяют небесные тела, солнце, звезды («первобытная патрофикация», *отцетворение* неба, по выражению Федорова). Здесь в мечте, в предвосхищении утолено то сердечное алкание, что так пронзительно-трагически выплеснулось в одном из лучших стихотворений Есенина «Проплясал, проплакал дождь весенний...» (1916–1917), созданном между «Отчарем» и «Октоихом» и впервые опубликованном во втором сборнике «Скифов».

Обратимся же к этому стихотворению, которое останавливает читателя редкими по философско-лирической глубине, особенно драгоценными звуками:

Скучно мне с тобой, Сергей Есенин,  
Подымать глаза...

Скучно слушать под небесным древом  
Взмах незримых крыл:  
Не разбудишь ты своим напевом  
Дедовских могил!

Вот, оказывается, в чем самая потаенная причина внутренней тоски поэта! Он упирается в узкие пределы возможностей искусства как только духовного *воскрешения* и запечатления бывшей и существующей жизни лишь в идеальном художественном пространстве навеки остановленных лиц и мгновений. Искусство не сумело стать силой, реально творящей живое, восстанавливающей погибшее, преобразующей мир (как это представляли себе Федоров и Вл. Соловьев, как к тому пробивалась символистская мысль в теории теургического искусства).

Не в ветрах, а, зная, в томах тяжелых  
Прозвонит твой сон.

<...>

Близок твой кому-то красный вечер,  
Да не нужен ты.

<...>

Не изменят лик земли напевы,  
Не стряхнут листа...

Каждый отдельный, неповторимый человек не может быть искуплен идеальной выжимкой художественного типа. Поэту бесконечно грустно, что его *живая* личность исчезнет, оставив лишь *неживой* кристалл прекрасного образа, который единственно взволнует будущего читателя. С редкой силой финал стихотворения обнаруживает, как ощущение неизбежности такого положения вещей, такой распыленности поэта на кресте только символического искусства, без надежды выхода в реальное творчество жизни, рождает самый глухо-отчаянный трагизм переживания бытия (как момент Богооставленности, пережитый Иисусом на Голгофе):

Навсегда пригвождены ко древу  
Красные уста.

Навсегда простер глухие длани  
Звездный твой Пилат.

Или, Или, лама савахфани, —  
Отпусти в закат.

Явный и резкий идейный перелом происходит с Есениным, начиная с «Кобыльих кораблей» (сентябрь 1919) и «Хулигана» (1919), — от буйных мессианских надежд к отчаянию и отрицанию революционного пути насилия, от восторженно-пророческих вещаний к страшным, недоуменным



вопрошаниям: «Кто это? Русь моя, кто ты? кто?», «О, кого же, кого же петь / В этом бешеном зареве трупов?» Вместо голубого, неувядаемого, небесного сада возникает «черепов златохвойный сад», а экстатический полет «к стране счастливой» переходит в жуткое: «Веслами отрубленных рук / Вы гребетесь в страну грядущего». И уже трезво о самом себе, о своем недавнем энтузиазме: «Видно, в смех над самим собой / Пел я песню о чудесной гостье». Люди озверели *по-своему*, по-сатанински, подключив изощренные ресурсы интеллекта к обслуживанию низменных страстей, — и остается любовь лишь к настоящему зверью, те добрее и беззащитнее: «Если хочешь, поэт, жениться, / Так женись на овце в хлеву», «Звери, звери, приидите ко мне / В чашки рук моих злобу выплакать!», «Сестры-суки и братья-кобели, / Я, как вы, у людей в загоне». Только у Есенина возможен был такой шокирующий, юродивый поворот во времена, когда люди сами не знали, как им не умереть с голоду, когда тот же поэт рисовал пронзительный образ голодного одичания («На дорогах голодным ртом / Сосут край зари собаки»):

Если голод с разрушенных стен  
Вцепится в мои волоса —  
Половину ноги моей сам съем,  
Половину отдам вам высасывать.

Никуда не пойду с людьми,  
Лучше вместе издохнуть с вами,  
Чем с любимой поднять земли  
В сумасшедшего ближнего камень.

Так решительно отказывается поэт от насилия над ближним, от ненависти и человекоубийства. И уже по-новому определяет миссию поэта — не обряться в тогу пророка, не звать к вселенскому перевороту, к космической революции (все это горько обмануло!), а «Все познать, ничего не взять / Пришел в этот мир поэт. / Он пришел целовать коров, / Слушать сердцем овсяный хруст».

Формой протеста против действительности, бегством от нее стала и знаменитая есенинская поэтическая маска хулигана. В ней выразилась своего рода мировоззренческая, экзистенциально-поведенческая позиция, каковой были в разное время в культуре тип и маска денди, мирового скорбника или проклятого поэта. Эта позиция отсветила глубинный поворот народной судьбы, момент драмы русской крестьянско-христианской души, из которой было грубо вынута божественное и святое, оскорблен, раздавлен ее освященный быт, дорогие верования осмеяны как темная отсталость:

Город, город, ты в схватке жестокой  
Окрестил нас как падаль и мразь.

(«Мир таинственный, мир мой древний...», 1921)

Был взлет пылких надежд, революционная экстастика — идем в мужицкий рай! — но тут же слом, полное разочарование. Вспомним знаменитое признание Есенина в письме к Евгению Лившицу от 11–12 августа 1920 года: «Мне очень грустно сейчас, что история переживает тяжелую эпоху умерщвления личности как живого, ведь идет совершенно не тот социализм, о котором я думал» (6, 123), — добавим: идеал которого проповедовал дорогой Есенину философ «Скифов» Иванов-Разумник. Вместо расцвета — надругательство и в результате — бессильный бунт кабацкий: ушел в разгул кабака, как в трюм корабля с «палубы» шаткой, отвратительной эпохи, «Чтоб не смотреть людскую рвоту» и, «не страдая ни о ком, / Себя сгубить / В угаре пьяном», как он объяснял позднее в «Письме к женщине» (1924).

Поэт отождествляет свою личную судьбу и судьбу крестьянской России. Чует приближение «железного гостя» (индустриально-городской цивилизации), надвигающегося тяжелой поступью на село, — и свой поэтический удел соотносит с концом деревни:

На тропу голубого поля  
Скоро выйдет железный гость.  
Злак овсяный, зарею пролитый,  
Соберет его черная горсть.

Не живые, чужие ладони,  
Этим песням при вас не жить. <...>  
Скоро, скоро часы деревянные  
Прохрипят мой двенадцатый час!

(«Я последний поэт деревни...», 1920)

«Вот сдавили за шею деревню / Каменные руки шоссе» — и поэт чувствует такую же удавку на собственной шее, ощущая себя загнанным волком («Как и ты — я, отсюду гонимый, / Средь железных врагов прохожу»), что готовится к «последнему, смертельному прыжку» («Мир таинственный, мир мой древний...»). Пропадать — так пропадать! В известном «Сорокоусте» (1920), где «Милый, милый, смешной дуралей», «красногривый жеребенок» тщетно соревнуется в беге с чугунным поездом, коренному сельскому жителю сломленной страны остается одно: «И соломой пропахший мужик / Захлебнулся лихой самогонкой». В хулиганско-кабацкий комплекс входит и чувство растерянности, потери пути: «Где ты, радость? Темь и жуть, грустно и обидно. / В поле, что ли? В кабаке? Ничего не видно» («Годы молодые с забубенной славой...», 1924), и бесшабашной обреченности — в «шуме и гаме» кабака поэт говорит проституткам и бандитам: «Я такой же, как вы, пропащий, / Мне теперь не уйти назад» («Да! Теперь решено. Без возврата...», 1922).

Есенинское хулиганство — новая полусдавленная вариация русской разгульной, лихой стихии. И рифмуется, окликается хулиган в природном

мире все с тем же ветром, «безумным ветром»: «Плюйся, ветер, охапками листьев, — / Я такой же, как ты, хулиган» («Хулиган», 1919). При всем «задоре прежней вправки / Деревенского озорника» («Исповедь хулигана», 1920) и нынешнего «уличного повесы», «московского озорного гуляки» («Я обманывать себя не стану...», 1922), он прежде всего нежный друг и брат «меньшой твари», тех, кто знает его по всему околотку: собакам, лошадям, коровам... Здесь, в городе, они единственные представители естественной, неизвращенной природы, и если к ним «хулиган» всем сердцем, то к людям — так, *по касательной*:

Каждая задрипанная лошадь  
Головой кивает мне навстречу.  
Для зверей приятель я хороший,  
Каждый стих мой душу зверя лечит.

Я хожу в цилиндре не для женщин,  
В глупой страсти сердце жить не в силе.  
В нем удобней, грусть свою уменьшив,  
Золото овса давать кобыле.

Средь людей я дружбы не имею,  
Я иному покорился царству.  
Каждому здесь кобелю на шею  
Я готов отдать мой лучший галстук.  
(«Я обманывать себя не стану...»,  
1922)

В стихотворении 1923 года «Мне осталась одна забава...» Есенин уже как бы дает анализ и диагноз своей позиции «хулигана», «похабника» и «скандалиста»:

И похабничал я и скандалил  
Для того, чтобы ярче гореть.

Дар поэта — ласкать и карябать,  
Роковая на нем печать.  
Розу белую с черной жабой  
Я хотел на земле повенчать.

В «ярче гореть» было и *скорее сгореть*, а в соединении «розы белой с черною жабой» — стремление создать напряжение разных полюсов, повышенно-лихорадочную, искусственно взбодренную температуру прожигаемой жизни. Но явно и мучительное раздвоение различных душевных начал, разлад с самим собой, которые так сильно выявились в «Черном человеке» (1923–1925).

В стихотворении «Хулиган» есть такие поразительные строчки:

Бродит черная жуть по холмам,  
Злобу вора струит в наш сад,  
Только сам я разбойник и хам  
И по крови степной конокрад.

«Черная жуть» идет *извне*, из самого порядка вещей — корни человеческого нестроения глубоки: они — в непросветленных стихиях, в нынешнем статусе послегрехопадного бытия. Есенин искал эти корни и в «Песне о хлебе» дал высокий уровень философского обобщения подспудных натуральных причин злодейства и греха в человеческой природе. Недаром в составленном Есениным трехтомном «Собрании стихотворений», где жертвуя скрупулезно точной хронологией, он попытался дать связную поэтическую летопись жизни своей души и мысли, «Песнь о хлебе» (1921) непосредственно предшествует «Хулигану» (1919).

«Песнь о хлебе», поразительное предвосхищение образов поэзии раннего Заболоцкого, — это не песнь, а настоящий плач над «крестным путем» хлебного колоса. «Каждый сноп лежит, как желтый труп. / На телегах, как на катафалках, / Их везут в могильный склеп — овин. <...> / И цепями маленькие кости / Выбивают из худых телес. <...> / Людоедемельнице — зубами / В рот суют те кости обмолотъ». Поэт создает неожиданной силы образ: человек, вынужденный пожирать чужую жизнь (притом, что «Никому и в голову не встанет, / Что солома — это тоже плоть!..»), отравляется «трупными ядами» страданий убиваемой им жизни:

И из мелева заквашивая тесто,  
Выпекают груди вкусных яств...  
Вот тогда-то входит яд белесый  
В жбан желудка яйца злобы класть.

Все побои ржи в припек окрасив,  
Грубость жнущих сжав в духмяный сок,  
Он вкушающим соломенное мясо  
Отравляет жернова кишок.

На самом первичном, онтологическом уровне здесь лежит «первородный грех» пожирания, рождающий в людях зло и смерть:

И свистят по всей стране, как осень,  
Шарлатан, убийца и злодей...  
Оттого что режет серп колосья,  
Как под горло режут лебедей.

Интересно, что пик кабацкой, забубенно-пропащей ноты с отчетливыми моментами скуки («Сыпь, гармоника. Скука... Скука...»), «мертвячины», чадающей «Над пропащею этой гульбой», пришелся на стихи «Москвы кабацкой», написанные в основном во время более чем годового (с мая 1922 по начало августа 1923) зарубежного путешествия Есенина со своей третьей женой Айседорой Дункан. Это путешествие тоже было своего рода *бродяжничеством* блудного русского сына, но не в полях родины, а по асфальтовым дорогам, первоклассным отелям и ресторанам Европы и Америки, откуда на него так отталкивающее пахнуло «ужаснейшее царство мешанства, которое граничит с идиотизмом» (из письма к А.М. Сахарову от 5 июля 1922 года — 6, 123), «такая гадость, однообразие, такая духовная нищета» (из письма к А.Б. Мариенгофу не позднее сентября 1922 года — 6, 129).

В поэме «Страна негодяев», которая писалась в 1922–1924 годах, по воспоминаниям С.А. Толстой, «С.А. Есенин намеревался создать широкое полотно, в котором <хотел> показать столкновение двух миров и двух начал в жизни человечества. Такое расширение замысла у Есенина произошло после его поездки в США, о чем он мне не раз говорил...»<sup>8</sup>. Каких же это начал? Надо полагать, исконно русского, представленного в поэме добровольцем, «сочувствующим коммунистам», Замарашкиным (какое убогое *кенотическое* имя!) и Номахом (прототип — Махно), разочаровавшимся в революции и пустившимся в бандитизм, и того начала, что является «Ното Еурогео-Американус» (используя выражение Г.П. Федотова) прежде всего в его заемном виде — в лице комиссаров Чекистова и Рассветова.

Объясняя себя, Номах признается, что и он «когда-то верил / В чувства: / В любовь, геройство и радость», «верил... горел... шел с революцией», но затем, когда «Пришли те же жулики, те же воры / И вместе с революцией всех взяли в плен», — его реакцией стала уже известная нам позиция хулигана, готовность «славить / Преступников и бродяг»: «Мне только осталось — / Озорничать и хулиганить», «Мудростью своей кабацкой / Все выжигает спирт с бараниной...» В этом предводителе народной вольницы ярко выражено то гневное бунтарское начало («Мне нравятся груди / От гнева спертые...»), тот отмстительно-разгульный, мятежно-непокорный, анархический, азартно-игровой полюс русской души, который особенно сокрушительно вырывается на свободу в ситуациях предела. Недаром к Номаху и в множество подобных «банд» влечется столько «разуверившихся» крестьян, грубо обламываемых о большевистское колено («Страна негодует на нас, — так трезво понимает Рассветов, — Честолюбивый росс / Отчизны своей не продаст, / Интернациональный дух / Прет на его рожон»). Но в самом Номахе Есенин выделяет отталкивающие, опасные черты презрения к массе, к мирным обывателям («Это все твари тленные! / Предмет для навозных куч!»), вызывающего индивидуализма и беспочвенничества («А я — гражданин вселенной, / Я живу, как я сам хочу»). Это презрение к человеку вообще как к ничтожной твари, утверждение бунтарского своеволия («Коль я хочу, / Так, значит,

надо»), хулигански-артистический вызов бессмысленному бытию («Конечно, меня подвешат / Когда-нибудь к небесам. / Ну так что ж! / Это еще лучше! / Там можно прикуривать о звезды...») — все это обнаруживает в Номахе (как и шире — в «хулигане») своего рода русский тип мирового скорбника с его уязвленной самостью обиженного в лучших чувствах вечного подростка, заложившего в своем облике и душе глубоко разочарованную во всем — от Бога до любимой — слегка демонизированную складку.

Насколько же рядом с яркой, живописно-талантливой, но бесплодно-игровой фигурой Номаха с его подростковым подзадориванием Замарашкина — *на слабо* («Я думал — ты смел, / Я думал — ты горд, / А ты лишь лакей / Узаконенных держиморд») — достойна и взросло ответственна позиция Замарашкина с его ясными, твердыми словами: «Я не был никогда слугой. / Служит тот, кто трус. / Я не пленник в моей стране. / Ты меня не заманишь к себе».

И не должны такие, пусть и исконные, родные, но авантюристы, для которых единственным утешением остается блестяще проведенная игра («Я знаю свою игру»), по большому счету и надолго заманить к себе ту большую, невмещающуюся в эвклидов ум страну и ее народ, о ком с такой брезгливостью и надругательством рассуждает другой персонаж «Страны негодяев» — комиссар Чекистов:

Станный и смешной вы народ!  
Жили весь век свой нищими  
И строили храмы Божии...  
Да я б их давным-давно  
Перестроил в места отхожие.

Самодовольная пошлость этой фигуры так и брызжет из его невольного саморазоблачения: некогда бедный, как церковная крыса, Лейбман из Могилева, ныне — грозный Чекистов, с душой Гамлета и любитель «околексины», он аттестует себя «гражданином из Веймара», явившимся «укрощать» эту дикую страну, к коей он не испытывает ничего кроме ненависти и презрения: «Я ругаюсь и буду упорно / Проклинать вас хоть тысячи лет. / Потому что... / Потому что хочу в уборную. / А уборных в России нет».

Сложнее образ мыслей другого комиссара, тоже с явно искусственно-говорящей фамилией — Рассветова, жившего какое-то время в Америке. В его уста Есенин вложил почти дословно (из собственных писем) свое разоблачение Америки и американцев («Они — неуничтожимая моль») как истинной страны негодяев:

Вот где вам мировые цепи,  
Вот где вам мировое жулье.  
Если хочешь здесь душу вырвать,  
То сочтут: или глуп, или пьян.

Вот она — мировая биржа!  
Вот они — подлецы всех стран.

И вместе с тем сам он является представителем той пролетарски-идейной, большевицкой породы людей-практиков, что мечтают и планируют создать здесь, в России, новую Америку, но на советский лад. Для Рассветова «Вся Россия — пустое место. / Вся Россия — лишь ветер да снег. <...> / Не страна, а сплошной бивуак», а бревенчато-соломенные избы, те, что сам Есенин воспел в «Ключах Марии» как настоящей микрокосм, наделенный высшей целесообразностью и смыслом, как «избяную литургию», для комиссара «как на теле паршивый прыщ». Будущее России он видит только на путях городской железо-каменной цивилизации:

Здесь одно лишь нужно лекарство —  
Сеть шоссе и железных дорог.  
Вместо дерева нужен камень,  
Черепица, бетон и жель.  
Города создаются руками,  
Как поступками — слава и честь.  
Подождите!  
Лишь только клизму  
Мы поставим стальную стране...

В очерке «Железный Миргород», созданном по непосредственным впечатлениям от посещения Америки, Есенин передает момент первого ошаления от бытовой культуры комфорта, с которой он столкнулся уже на океанском лайнере, когда у него самого вырвались утрированные, кощунственные слова, вроде комиссарских из «Страны негодяев»: «Мне страшно показался смешным и нелепым тот мир, в котором я жил раньше. <...> и стал ругать всех цепляющихся за “Русь” как за грязь и вшивость. <...> Убирайтесь к чертовой матери с Вашим Богом и с Вашими церквами. Постройте лучше из них сортиры, чтоб мужик не ходил “до ветру” в чужой огород.

С того дня я еще больше влюбился в коммунистическое строительство» (5, 255–267). Впрочем, вскоре видение поэта значительно углубляется, оно цепляет самое существенное: восхитившая его «громкая культура машин, которая создала славу Америке, есть только результат работы индустриальных творцов и ничуть не похожа на органическое выявление гения народа» (5, 170). Есенин отмечает колоссальный разрыв между внешней производственной культурой страны и убожеством, примитивностью внутреннего мира американцев («Владычество доллара съело в них все стремления к каким-либо сложным вопросам», «Сила железобетона, громада зданий стеснили мозг американца и сузили его зрение» — 5, 170, 172). По нравам, по душевному развитию Америка оставила у Есенина впечатление наивной уплощенности и невежественной самонадеянности какого-нибудь гоголевского Миргорода. Поэт не зря писал: «Зрение мое

переломилось особенно после Америки» (5, 161). Можно сказать, что в целом зарубежное путешествие Есенина существенно расширило его угол наблюдения и сравнения, его, так сказать, геополитические горизонты, уточнило пары оппозиций, связанные с душой русского человека и *хомо еуро-американуса*. Он останется верным самому драгоценно глубинному в русской душе, как и с несколько отстраненным интересом будет присматриваться к той прививке американской деловитости и прагматизма, которую получит «Русь советская» от ее новых хозяев и водителей.

После возвращения Есенина из-за границы начинается последний стяженный возраст поэта — возраст спокойного анализа последнего и примирения. Уже в цикле стихов, посвященных Августе Миклашевской, «Любовь хулигана» (осень 1923) поэт расстается со своей позицией-маской «хулигана» («Бестрепетно сказать могу, / Что я прощаюсь с хулиганством»), объявляет новую ноту примирения («Теперь со многим я мирюсь / Без принужденья, без утраты»). Именно в этом цикле, обращенном к женщине, вызвавшей в нем затаенное, чистое, раннее, вновь появляется мотив, более близкий к идее странничества, чем бродяжничества. В стихотворении «Ты прохладой меня не мучай...» (1923) даны два противоположных экзистенциальных импульса поэта: желание славы, богатства, поклонения, городского дендизма и вместе — бросить все, уйти и пропасть в природе, если люди обманут, любимая отринет.

Было время, когда из предместья  
Я мечтал по-мальчишески — в дым,  
Что я буду богат и известен  
И что всеми я буду любим.  
<...>  
Я хотел бы опять в ту местность.  
Чтоб под шум молодой лебеды  
Утонуть навсегда в неизвестность  
И мечтать по мальчишески — в дым.

Однако речь идет не о том, «Чтобы громко сморкаться в руку / И во всем дурака валять», чтобы бессмысленно и бесследно сгинуть:

Но мечтать о другом, о новом,  
Непонятном земле и траве,  
Что не выразить сердцу словом  
И не знает назвать человек.

Так же в стихотворении «Мне осталась одна забава...» (1923) появляется и ностальгия по вере («Горько мне, что не верю теперь»), и не под забором готов сгинуть, чтобы только собаки отлаяли, да ветер отпел и занес, а «Чтоб за все за грехи мои тяжкие, / За неверие в благодать / Положили меня в русской рубашечке / Под иконами умирать» — чинно, как



долгую вереницу предков. «Отскандалил!» — посылает поэт новую весть о себе дорогому деревенскому зверью, «воробьям, и воронам, / И рыдающей в ночь сове», по-прежнему соотнося судьбу крестьянской Руси со своей (его *фольклорный* параллелизм): «Как в смирительную рубашку, / Мы природу берем в бетон. / И во мне, вот по тем же законам, / Усмирятся бешеный пыл» («Я усталым таким еще не был...», 1923).

Позднее Есенин так выразил новый поворот в его отношении к жизни: какая-то сатанинская, все сминающая упряжь прошла по стране («Напылили кругом. Накопытили. / И пропали под дьявольский свист»), одна черная буря смяла и родину, и его самого («Стой, душа, мы с тобой проехали / Через бурный положенный путь») — а теперь пришло время и для страны, и для него понять, что произошло, время спокойного анализа, прощения, приятия:

Разберемся во всем, что видели,  
Что случилось, что случилось в стране,  
И простим, где нас горько обидели  
По чужой и по нашей вине.

Принимаю, что было и не было...  
(«Несказанное, синее, нежное...», 1925)

В последние два года жизни Есенина в его лирике вызрела густая, пронзительная, медитативно-элегическая нота, приемлющий и благословляющий мир и людей *тон*, который и делает всю *музыку* его поздних вещей. Поэт вырастает в мирового элегика своей особой, неповторимой стати. «Мы теперь уходим понемногу...» (1924), вызванное внезапной смертью Ширяевца, — своего рода кредо поэта этого финального времени. В таких стихах, перед лицом окончательного ухода дорогого, духовно близкого человека грех лукавить, играть — тут выходишь на последнюю черту искренности и самоотчета. В этом стихотворении сконцентрированы поздние чувства и убеждения поэта: и пророческое предчувствие («Может быть, и скоро мне в дорогу / Бренные пожитки собирать»), и главный исток его глубокой печали, в котором он исповедуется священным для него вещам («Милые березовые чащи! / Ты, земля! И вы, равнин пески! / Перед этим сонмом уходящих / Я не в силах скрыть моей тоски»), и признание в любви к уникальной конкретности бытия, к земной личности («Слишком я любил на этом свете / Все, что душу облакает в плоть») с подчеркиванием мысли, что не раз прозвучит в его творчестве последних лет, — за то и любит, что не вечны люди, что уходят...

Знаю я, что не цветут там чащи,  
Не звенит лебяжьей шеей рожь,  
Оттого пред сонмом уходящих  
Я всегда испытываю дрожь.

Знаю я, что в той стране не будет  
Этих нив, златящихся во мгле,  
Оттого и дороги мне люди,  
Что живут со мною на земле.

Хоть поэт и рвался когда-то на небо, в «нездешние поля», блаженный потусторонний край, все же настоящая его, трепетная, сердечно-неизымаемая любовь принадлежала тому, что воплощено на этой земле, что «душу облакает в плоть», в эту единственную, смертную и тленную. И уже нет разделений между людьми, между неизбежно обреченными на смерть: этот хорош и достоин, а этот нет. На всех проливается элегическое сожаление и особое благословение: «Мир вам!».

В последний год жизни в стихах Есенина устанавливается философическое, всеприемлющее настроение, в котором чувствуется и элемент своеобразной поэтически-душевной самотерапии, утверждения себя в стоической мудрости. Как было «Утешение философией» — это «утешение стихами». «Жизнь — обман с чарующей тоскою...» — начинает он одно из таких стихотворений, где ответом на «роковые письма» жизни, указующие всем на неизбежный конец, предлагается спокойствие и равнодушие — высокое равнодушие по отношению к обоим роковым силам, по определению Тютчева: к *смерти* и к *суду людскому*.

Успокойся, смертный, и не требуй  
Правды той, что не нужна тебе.

<...>

Пусть обманут легкие подруги,  
Пусть изменят легкие друзья.

Пусть меня ласкают нежным словом,  
Пусть острее бритвы мой язык, —  
Я живу давно на все готовым,  
Ко всему безжалостно привык.

Но тем не менее поэт завершает эту вещь одним: благодарностью за жизнь, благословением ей, приглашая тем самым и всех к таким чувствам.

В это время предчувствие скорой кончины и расставания с дорогой ему землей неотвязно от переживаний и дум поэта. Ощущение своей включенности в природные циклы, в закон рождения, расцвета и смерти, смены индивидуальных особей в одном бессмертном валу общей жизни, столь внутренне-интимно присущее еще дохристианскому, язычески-природному и язычески-родовому пласту русской души, отчетливо всплывает в стихах Есенина, мягко облегчая, как у Клычкова, боль и тоску личности. Поэту примиреннее чувствовать, что он *отживет* и *отговорит*, как «роща золотая / Березовым, веселым языком». Он лишь готов еще сильнее

*анестезировать* смертную тоску, взбадривая в себе стихию лихой удали и по отношению к собственному концу:

Ну, целуй же! Так хочу я.  
Песню тлен пропел и мне.  
Видно, смерть мою почувял  
Тот, кто вьется в вышине.

Увядаящая сила!  
Умирать — так умирать!  
До кончины губы милой  
Я хотел бы целовать.

(«Ну целуй меня, целуй...», 1925)

И мне — чем сгнивать на ветках —  
Уж лучше сгореть на ветру.

(«Заря окликает другую...», 1925)

Коль гореть, так уж гореть сгорая

(«Видно, так заведено навеки...», 1925)

Поэт нередко уходит и в народную, расхожую мудрость: «Все успокоились, все там будем, / Как в этой жизни радей не радей», правда с замечательным, упорным выводом: «Вот почему так тянусь я к людям, / Вот почему так люблю людей» («Синий туман. Снеговое раздолье...», 1925).

Может быть, ничто так не привязало читательские сердца к позднему Есенину, как это неустанное исповедание пронзительной любви к тому, что «пришло процвести и умереть». Ведь поэту был ведом романтический бунт против основ мироздания, более того — нигилистический иску, который порождает отчаянная невозможность принять уничтожение своего уникального «я» в бездне небытия:

Нет, нет, нет! Я совсем не хочу умереть!

<...>

Как же смерть?

Разве мысль эта в сердце поместится.

<...>

Слушай, плевать мне на всю вселенную,

Если завтра здесь не будет меня!

Я хочу жить, жить, жить,

Жить до страха и боли!

(«Пугачев», 1921)

А вот в его поздней лирике, когда он чувствовал, что уже соскальзывает в эту бездну, нет ни малейшего такого «плевать мне на всю вселенную».

Да, он потерпел крах сокровенных своих надежд, «блудным сыном» прожигал жизнь, его преследовала хула и отречение друзей, он страдал и болел, так горестно рано почувствовал в себе «тихий свет и покой мертвеца» и как свесилась его золотая головушка, «словно неживая», переживал моменты ужаса перед тем, во что превратил он свою жизнь, пытался изгонять из себя «черного человека», но при этом никак не озлобился, не сбился в желчный, ядовитый тон, в метафизические проклятия, а уходя, проникновенно и тихо принял и благословил жизнь («Мне все равно эта жизнь полюбилась, / Так полюбилась, как будто вначале. <...> / Жить нужно легче, жить нужно проще, / Все принимая, что есть на свете» — «Свищет ветер, серебряный ветер...», 1925), принял до могильного упора («И эту гробовую дрожь / Как ласку новую приемлю» — «Цветы мне говорят — прощай...», 1925) и легкого праха, в который превратится его сердце. И в столь преждевременно ранней зиме его жизни так жизнеутверждающе звонко прозвучали майские слова:

Только я в эту цветь, в эту гладь,  
Под тальянку веселого мая,  
Ничего не могу пожелать,  
Все, как есть, без конца принимая.

Принимаю — приди и явись,  
Все явись, в чем есть боль и отрада...  
Мир тебе, отшумевшая жизнь.  
Мир тебе, голубая прохлада.

(«Синий май. Заревая теплынь...», 1925)

Удивительное дело, но это постоянное Христово «Мир тебе!», это благословение всему оставляемому («Будь же ты вовек благословенно...», «Каждый труд благослови удача...»), это «Все любя, спокойно умереть» рождает ощущение, что землю собирается покинуть христианская и чуть ли не святая душа, воистину «дитя добра и света». И хотя природно-языческая логика заставляет полагать, что все уходит, все заменимо и повторимо, что особь ничто перед родом, а род перед целым жизни, душа человеческая лелеет другое чаяние:

И песне внемля в тишине,  
Любимая с другим любимым,  
Быть может, вспомнит обо мне  
Как о цветке неповторимом.

(«Цветы мне говорят — прощай...»)

И в предсмертных стихах поэта недаром звучит главная христианская надежда, не окончательное «прощай», а *до свиданья и до встречи*:

До свиданья, друг мой, до свиданья.  
Милый мой, ты у меня в груди.  
Предназначенное расставанье  
Обещает встречу впереди.

### Примечания

<sup>1</sup> Мочульский К. Мужичьи ясли (О творчестве Есенина) // Русское зарубежье о Есенине. Воспоминания, эссе, очерки, рецензии, статьи: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 37.

<sup>2</sup> Федотов Г.П. Письма о русской культуре // Русская идея. С. 387.

<sup>3</sup> Там же. С. 381.

<sup>4</sup> Бердяев Н.А. Русская идея // О России и русской философской культуре. С. 44.

<sup>5</sup> Бердяев Н.А. Философия неравенства. Париж, 1970. С. 18.

<sup>6</sup> Федотов Г.П. Письма о русской культуре // Русская идея. С. 391.

<sup>7</sup> Есенин С.А. Полн. собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 212. Далее ссылки на это издание даются в скобках после цитаты. Первая цифра указывает том, вторая — страницу.

<sup>8</sup> Цит. по: Сергей Есенин в стихах и жизни. Поэмы 1912–1935. Проза 1915–1925. М., 1995. С. 335.

## «ЗАЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ СНЫ» ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

Хлебников любил префикс «за», он был для него знаком трансценденции, превосхождения: проникнуть *за* данность человека, мира, языка, за очевидные слои формы и смысла вещей — и не просто проникнуть, но и подвигнуть эти вещи на переход, скачок, бросок к метаморфозе, к преобразению. Когда, почти по строчке Маяковского, «красивый двадцатидвухлетний» Виктор Владимирович Хлебников, недавний студент Казанского университета, явился в 1908 году в северную столицу с ворохом написанных стихов, опознанных его первым учителем Михаилом Кузминым как «гениально-сумасшедшие», уже целое десятилетие кружила в России головы, и молодые, и умудренные, ницшевская весть о сверхчеловеке. Однако в «Трубе марсиан» (1916) Хлебников, уже Велимир, признанная звезда русского футуризма, говоря о новой ступени человека, человека будущего, покорившего природу и время, называет его не сверхчеловеком (словом уже культурно каноническим), а *зачеловеком*. «Мы зовем в страну, где говорят деревья, где научные союзы, похожие на волны, где весенние войска любви, *где время цветет как черемуха* и двигает как поршень, где зачеловек в переднике плотника пилит времена на доски и как токарь обращается со своим завтра».

Я вам расскажу, что я из будущего чую,

Мои зачеловеческие сны.

(«Если я обращаю человечество в часы...», 1922)

«Зачеловеческие сны» Хлебникова о будущем, в которых ему, кстати, грезился и «мировой заумный язык» (опять же не сверхумный), и составляют, на мой взгляд, содержательную суть его творческого, его пророческого — как он сам это и утверждал — послания людям («Люди!» — издает первый призывный звук та же «труба марсиан»). Но, казалось бы, кто в предреволюционную, революционную и непосредственно послереволюционную эпоху не грезил, не мечтал, не гремел о будущем, о преобразении человека, земли, космоса. Если ограничиться поэзией, то это и пролетарская, и новокрестьянская, и будетлянская (хлебниковский *русский* неологизм для футуризма), и Герасимов, и Кириллов, и Филипченко, и Клюев, и Есенин, и Маяковский... И у Хлебникова мы найдем полный набор преобразовательных порывов той же громко-патетической пролетарской лиры, к которой, кстати, он с интересом прислушивался<sup>1</sup>. Возьмем поэму «Ладомир» (1920–1921), где те же источные богоборческие мотивы («Как часто вывеской разбою / Святых служили костыли. / Когда сам бог на цепь похож, / Холоп богатых, где твой нож?»), тот же челове-

кобожеский пафос («Под молот — божеский чертеж! / Ты божество сковал в подковы, / Чтобы верней служил тебе»), та же оценка революции как начала раскрепощения, открытия пути в даль будущего, где стираются границы между народами и государствами и род людской устраивается Людостаном, «единым человечьим общежитием» — по слову Маяковского, тот же идеал «научно построенного человечества», людей преобразовательного труда и творчества («Это шествуют творяне, / Заменявши Д на Т, / Ладомира соборяне / С трудомиром на шесте» — дворяне, духовная до того элита нации, замещаются творянами), тот же мотив новой управляемой космической орбиты для нашей планеты («Ты прикрепишь к созвездью парус, / Чтобы сильнее и мятежнее / Земля неслась в надмирный ярус»), то же управление природными явлениями:

Пусть Лобачевского кривые  
Украсят города  
Дугою над рабочей выей  
Всемирного труда.  
И будет молния рыдать,  
Что вечно носится слугой...  
<...>  
Весною ранней облака  
Пересекал полетов знахарь,  
И жито сеяла рука,  
На облаках качался пахарь.

И наконец, самое дерзновенное — преодоление самих законов природы, претворение вытесняющего, смертного порядка существования в братский, бессмертный лад мира:

Умейте, лучшие умы,  
Намордники надеть на моры  
<...>  
Это у смерти утесов  
Прибой человечества.  
<...>  
Смерть смерти будет вестать сроки.

Но если преобразовательно-космические замахы пролетарской поэтической мысли провисали в обветшалых стиховых приемах, мертвенно застывали в трафаретной риторике, то будетлянские воспарения Хлебникова рождались в слове по-новому свежем и умном (*за-умном*), дерзко расширявшем привычный рисунок физиономии родного поэтического языка, смысл его корней и флексий, возможности сопряжения слов, понятий и образов. Уже ранний Хлебников прошел через школу западных «проклятых поэтов», авангардистской поэзии. В его творчестве, как и в

поэтике футуризма, одним из творцов которой был он сам, можно найти немало аналогов тех экспериментов, что шли в дадаистской, сюрреалистической западной поэзии: и детски-алогичный словарь, синтаксис, тип восприятия, и своего рода «поток сознания», элементы нелепицы и автоматического письма... При этом на Западе багаж новых авангардистских приемов, как правило, использовался для передачи разорванного внутреннего мира, для нагнетания дисгармонии, уродства человека и мира, часто циничного и демонизированного. Да и в русском футуризме, утверждавшем свою напористую анти-эстетику, было немало и абсурдизма, и культивирования безобразной, вонючей, трупной изнанки бытия чуть ли не как единственной реальности («Небо — труп!! не больше / Звезды — черви, пьяные туманом <...> Небо — смрадный труп. <...> Звезды — черви, гнойная живая сыпь!», «Луна, как вша, ползет небес подкладкой. / Она паук, мы в сетях паутин» — Давид Бурлюк), и пассивной, обессиливающей, а то и веселеньки-циничной апокалиптики, позднее характерной для Хармса и Введенского («Мир гибнет / и нам ли останавливать / мы ли остановим оползень...» — Крученых)... У Хлебникова же (как и у других крупных творцов, вышедших из авангардистских групп, у Маяковского или Заболоцкого) смелая и причудливая фантазия, неожиданная образность, пробуждавшие, говоря словами самого Хлебникова, «спящих богов речи», идет в сторону просветления и преобразования человека и мира, положительного творчества. И каждый раз обнаруживается, что такая созидательная, «утопическая», как любят ее называть, струя в новаторской поэзии первой трети XX века питается и подкрепляется открытием ею в русской духовной культуре тех крупных мыслительных синтезов, что стоят на активно-эволюционном, космическом видении.

Николай Гумилев с его точной оценочной интуицией так схватил впечатление от появления нового, ошарашивающе необычного поэта: «В. Хлебников — визионер. Его образы убедительны своей нелепостью, мысли — своей парадоксальностью. Кажется, что он видит свои стихотворения во сне и потом записывает их, сохраняя всю бессвязность хода событий»<sup>2</sup>. В поэтических снах Хлебникова, ярко выплеснувшихся в его ранних поэмах и пьесах, этих неразлично перемешанных иронических, пародийных, серьезно-патетических и идиллических фантазиях, расшитых сказочно-мифологическим, шутейным «синкретизмом» («Лесная Дева», «И и Э», «Вила и Леший», «Шаман и Венера», «Снежимочка», «Чертик» и др.), явственно пробивался и тревожный апокалиптический мотив.

В поэме Хлебникова «Журавль» (1909) созданные человеком вещи и машины выходят из-под его власти, идут мятежом на своего творца. Мы уже писали в главе о преобразовании мира в поэзии 1920-х годов о сокровенной причине возникновения в современной культуре этого негативного мифа — восстания машин и вещей: подсознательный страх, что путь машинной, «протезной» цивилизации явно *не тот*, приводящий ко все большей слабости и зависимости самого человека, которому буквально, *органически* не принадлежат изобретенные им технические орудия, *искусственные*



приставки к его органам. Хлебниковский «Журавль» — образ саморазрушения человечества на избранных им ложных цивилизационных путях.

Через четыре года собрат Хлебникова по бюджетности, испытавший непосредственное влияние его поэмы, в трагедии «Владимир Маяковский» («Восстание вещей» — вариант ее заглавия, под которым, кстати, впервые печаталась и вторая часть «Журавля»), развернул жуткую картину настоящего бунта вещей («В земле городов нареклись господами / и лезут стереть нас бездушные вещи»), в экспрессионистических образах реализовавшую глубинную фобию торгово-промышленной, городской цивилизации. Эта тема вполне прочитывалась и в той марксистской оптике, к которой прикоснулся еще юноша-Маяковский: в капиталистическом обществе царит культ богатства и вещей, притом что сам человек, по Марксу, овеществляет и отчуждает свою сущность в производимые им и не принадлежащие ему вещи.

В поэме Хлебникова торжествует колорит воистину апокалиптический: «Трубы возвещают человечеству гибель», и среди различных концов света — это новый. Человек сам на собственной груди пригред змею: «Злей не был и Кощей, / Чем будет, может быть, восстание вещей». Зловеще-любопытная деталь: в союз с вещами вступают «толпы мертвецов»:

Изменники живых,  
Трупы злорадно улыбались,  
И их ряды, как ряды строевых,  
Над площадью желчно колебались.  
<...>

Свершился переворот. Жизнь уступила власть  
Союзу трупа и вещи.

Что за дико-гротескный поворот, какой в нем смысл? Скорее всего это выражение коллективной бессознательной вины общества, написавшего на своих знаменах лишь заклинательное «*memento vivere*», за то, что ныне мертвые были вытеснены живущими, забыты и покинуты ими. Отсюда — страх их мести, их явления в мир в виде упырей и вампиров, — мотив, широко распространенный в массовой культуре фильмов ужасов и современного постмодерна. Но воцаряется над людьми у Хлебникова не какая-нибудь чудовищная вещь, машина или робот, а некое зверино-пожирающее начало, своего рода апокалиптический «зверь из бездны», «полувеликан, полужуравль», младенцеед, кому «Учителя и пророки / Учили молиться, о неборимом говоря роке». Проглотив же последнего младенца, он не брезговал уже и взрослыми, «и порой людишек скучно лопал», а те продолжали ему молиться, и, наконец, «он клюв одел остатками людского мяса, Он скачет и пляшет в припадке дикого пляса», и вот, совершив свое уничтожившее человечество дело, он исчезает со сцены земного бытия. Таков этот предупреждающе предвидимый поэтом страш-

ный фрагмент возможной апокалиптической эпохи человечества, пришедшего к позорно-унизительному концу на своих тупиловых путях: где и культ вещей, взамен человека, и технизированная бездушная цивилизация, «пирующая на могилах», и финальное поклонение «зверю». Однажды Иванов-Разумник, напомнив, что Маяковский читал мало и пользовался «правом незнания», заметил в связи с его знаменитым исповеданием «нигилизма»: «Откуда же ему было узнать, как не из книг, что “*nihil*”, то есть полный отказ от всяких человеческих и мировых ценностей, ведет лишь к отсутствию для человека места в мире»<sup>3</sup>. В «Журавле» у Хлебникова, как раз читавшего, изучавшего и знавшего поразительно много, этого места для человека уже предвосхищающе-пророчески нет.

Апокалиптическое крылом задета у Хлебникова и поэма «Гибель Атлантиды» (1912), и пьеса «Маркиза Дэсез» (конец 1909, 1911). Эта небольшая пьеса виртуозно построена на иронически обыгрываемой грани между, так сказать, живыми еще героями и запечатленными на полотне, в мраморе неживыми персонажами, между жизнью, брэнной и преходящей, и мнимым бессмертием всего попавшего в запечатленное навеки идеальное поле искусства. Разворачивается некий фантастический вернисаж, где и Лель сходит с картины, бродит среди посетителей, пародийно являющих собой сотрудников журнала «Аполлон», появляется и Рафаэль, надеющийся встретить папу Пия и Микель-Анджело (оказывается материализовавшейся жертвой путаницы: Распорядитель заказывал у слуги вино Рафаэль, а явился на зов знаменитый тезка вина)... Но через весь этот веселый, абсурдненький кавардак проходит нечто глубокомысленно-серьезное, хотя и обрядившееся в сквозной каламбур двух слов: «*смерти*» и «*смѣрѣте*» (в старой орфографии). Раскрывается эта словесно-понятийная пара в метафизических монологах маркизы Дэсез и ее Спутника. Точнее говоря, партию неизбежной, надвигающейся смерти, могилы, конца («И все приняло вид могильной лавки!») разыгрывает в своих проговариваемых видениях маркиза, причем в разных, в том числе довольно причудливых поворотах: это и несущий многим гибель мятеж черни, рабов «под тенью незримой Пугача» («А кто их жертвы? Мы те же люди, те ж!»), и застывшая бессмертная смерть ушедших в скульптурный камень некогда живых людей («Сердце, которому были доступны все чувства длины, / Вдруг стало ком безумной глины!»), и какое-то удивительное «воскрешение» из плена картин и скульптур только низшей твари и долговечных вещей: с плеч художественно застывших дам срываются соболя и горностаи и пускаются вскачь, выскакивают козочки и вспархивают совы, кружева и ткани возвращаются в первичное свое природное состояние («живой и синий лен»), вставные челюсти, «червонные заплатки зубов» встают «как выходцы гробов»... Что за странное видение? Впрочем, можно предложить такую его интерпретацию. В сложном барочном ключе Хлебников выражает мысль довольно простую — ни горностаю, ни козочке, ни сове, ни льну, как бы он ни препарировался, ни тем более золоту смерть по-настоящему не грозит: бессознательные при-

родные твари, умирая в отдельных особях, бесконечно возобновляются в других и вечно живы (образ этой мысли — уход их из *неживого* художественного пространства), а уникальное чувствующее, сознающее существо в лучшем случае получает только художественное бессмертие (остаётся навеки запёртым в картине и скульптуре).

Но Спутник маркизы дерзает преодолеть этот смертный рок людей как раз через *«смертьте»* — то есть через измерение всего и вся в мире, через познание его с конечной целью покорения природы, ее законов, их преобразования:

Божество. Стать божеством. Завидовать Перуну.  
Я новый смысл вонзаю в «смертьте».  
Повелевая облакам, кидать на землю белый гром...  
Законы природы, зубы вражды ощерьте!  
Либо несите камни для моих хором.  
Собою небо, зори полни я,  
Узнать, как из руки дрожит и рвется молния.

Но подобное человекобожеское дерзание в этой ранней вещи Хлебникова еще опознается лишь как безумно-экстатический порыв, не могущий поколебать торжествующую реальность смерти, реальность страшную, невещающуюся в живое человеческое сознание:

*Маркиза Дэсез*  
Успокойся, безумец, успокойся!

<...>

*Спутник*  
Так! Я плачу. Чертоги скрылись волшебные с утра,  
Развеяли ветра. Над бездною стою. Не «ять» и «е», а «е» и «и»!  
Не «ять» и «е», а «е» и «и»! Голос неумолкший смерти.  
Кого — себя? Себя для смерти! Себя, взиравшего!  
О, верьте, мне поверьте!

И завершается этот центральный серьезный мотив пьесы смертью героев, их личным *художественным апокалипсисом*, тем, который чуть раньше предвосхищала маркиза в своем монологе: все, что было на них из природы (меха, одежда...), возвращается живым в природу же, а сами герои каменеют («На нас надвигается уж что-то. Мы прирастаем к полу. Мы делаемся единое с его камнем»), превращаясь в обнаженную скульптурную группу, которой восхищается «голос из другого мира»: «Как прекрасны эти два изваяния, изображающие страсть, разделенную сердцами и неподвижностью». Так замыкается эта вещь, в которой живые люди уходят в произведения искусства, пусть и прекрасные, но неподвижные и мертвые, демонстрируя найденный пока культурой единственный способ хоть так обессмертить когда-то жившее, мыслившее, дерзавшее.

Противостоящее *смерти* — *смертьте*, терпящее крах в «Госпоже Дэсез», постепенно укрепляется в главный стержень зачеловеческой веры Хлебникова, складывающейся с середины 1910-х годов.

Известно, что Хлебников оставил целый цикл работ о природе и философии времени, о числовых, ритмических закономерностях исторического процесса (крупные, поворотные события, войны, революции, рождение великих людей). Еще с начала 1910-х годов просиживая днями напролет в библиотеке над бесконечными математическими вычислениями, Хлебников пытался исследовать то, что он называл «законами времени», стремясь через них найти способы предсказания грядущего («обосновать право на провидение» — «Свояси»), обуздания слепого рока (как он выражался, найти доступ к «стрелке судьбы», «чтобы из положения внутри мышеловки перейти в положение ее плотника»).

Если я обращаю человечество в часы  
И покажу, как стрелка столетия движется,  
Неужели из нашей времен полосы  
Не вылетит война, как ненужная ижица?  
(«Если я обращаю человечество в часы...»)

Именно этого он хотел в своих исследованиях войн, опубликованных в брошюрах «Битвы 1915–1917 гг. Новое учение о войне» (1915) и «Время мера мира» (1916). Своим «блестящим успехом» Хлебников считал «предсказание, сделанное за несколько лет раньше, о крушении государства в 1917 году» («Свояси»). Маяковский, правда, без всяких вычислений, основываясь лишь на поэтической интуиции, ошибся на год: «в терновом венце революций / грядет шестнадцатый год» («Облако в штанах»). Недаром своего божественного двойника, своего Ка (используя древнеегипетское понятие) Хлебников называл *Числобогом* («Скуфья скифа», 1916).

Помимо закона тяготения  
Найти общий строй времени,  
Ярвчатых солнечных гусель, —  
Основную мелкую ячейку времени и всю сеть.  
(«Помимо закона тяготения...» 1921)

Знаменательно, что одновременно с Хлебниковым искал «основную мелкую ячейку времени» «ярвчатых солнечных гусель», тесно связанную с исторической ритмологией, еще один представитель русского космизма А.Л. Чижевский<sup>4</sup>, который в своих исследованиях конца 1910–1920-х годов проследил зависимость земных процессов — стихийных бедствий, эпидемий, бунтов, войн, революций — от циклов солнечной активности, выработав тем самым теорию земно-космической взаимосвязи явлений. Его «историометрия» была основана на одиннадцатилетнем цикле солнечной активности, который он и предложил считать своего рода естественно-

космической единицей измерения исторического процесса (притом что существует и большая периодичность, являющая собой меньшую-большую сумму основного одиннадцатилетия). И если Чижевский и не предсказал революционного 1917 года, то доказал, что этот год, как и 1905-й и все предыдущие знаменитые революционные события в Европе, пришлось на годы активного Солнца, интенсивнейшего на нем пятнообразования. Хлебников и Чижевский идут своими путями в поисках ритмов исторического времени, но ими движет один пафос: познание («смерть») должно вести к регуляции, к гармонизации и преобразованию социума, истории, человека, времени...

Оба солнцепоклонники (оба восхищались фараоном Эхнатоном, установившим в середине II тысячелетия до н. э. культ единого божества — Солнца), они гениально чувствовали согласие космических и земных ритмов, «созвучье полное в природе», удивительный математический, числовой расчет, лежащий в основе мироздания, особую гармонию Целого, даже если она великолепно-равнодушна к индивидуальному существованию, таит в себе темные, разрушительные стороны. Что же остается делать человеку — созерцать, познавать, покориться? Вовсе нет! Вторгнуться в природу вещей с благодетельной для человека коррекцией — такова была практическая цель работ Чижевского, такова же была идейно-преобразовательная направленность творчества Хлебникова. В предисловии к «Доскам судьбы» (первый выпуск, 1922) Хлебников писал: «День измерения русла Волги стал днем ее покорения, завоевания силой паруса и весла, — сдача Волги человеку. <...> Подобные же примеры можно делать и для потока времени, строя законы завтрашнего дня, изучая русло будущих времен. <...> Давно стало общим местом, что знание есть вид власти, а предвидение событий — управление ими».

По сравнению с Маяковским Хлебников, с его идеалом синтеза искусства и науки, в общем им пафосе человекобожия делал больший акцент на необходимость исчерпывающего познания, предвещающего любое преобразование: «Точное изучение времени приводит к раздвоению человечества, так как собрание свойств, приписывавшихся раньше божествам, достигается изучением самого себя, а такое изучение и есть не что иное, как человечество, верующее в человечество» («Наша основа», 1919). Человекобожие Хлебникова в своем высшем неистовом замахе ничем не уступает человекобожью Маяковского:

Ежели скажут: ты бог, —  
Гневно ответь: клевета,  
Мне он лишь только до ног!  
Плечам равна ли пята?  
    <...>  
Я, человечество, мне научу  
Ближние солнца  
Честь отдавать,  
«Ась! Два!»

Рявкая солнцам сурово.  
Я воин; время — винтарь.  
(«Зангези», 1920–1922)

Но что это за «раздвоение человечества», о котором упоминает Хлебников? Это прежде всего его деление людей на «приобретателей» и «изобретателей»; первые и есть те, кого Маяковский, вслед за Герценом и Горьким, называет «мещанами»: круг их ценностей, по Хлебникову, очерчен словами «быт» и «жизненные пользы», а «весь язык лишь “дам” и “дашь”». Об этой же извечной борьбе *изобретателей*, людей будущего, поэтов с *приобретателями* — одно из любимых Маяковским, часто им декламируемое четверостишие Хлебникова:

Сегодня снова я пойду  
Туда, на жизнь, на торг, на рынок,  
И войско песен поведу  
С прибоем рынка в поединок.  
(1914)

Это и проводимое им разделение человечества на «старших», «донебесных людей» (отождествляемых с «приобретателями», «утонувшими в законы семей и законы торга», «у которых одна речь: “ем”»), и юных, рвущихся в будущее, в новую природу, «будетлян», «Собор отроков будущего» (см.: «Труба марсиан», 1916, и «Письмо двум японцам», 1916). Изобретатели — для Хлебникова истинное человечество, ощущающее себя в пути к будущему, более того, «особая порода», как бы новый эволюционный тип, вызревающий в лоне нынешнего рода людского («мы еще только начало»); это авангард его, искатели, опытниги, на острие эволюции ставящие дерзновенный эксперимент ее решающего сознательного скачка. Надо было отделить этот вырвавшийся вперед эволюционный тип от остальных, отстающих и коснеющих, дать ему *имя* как знак новой сущности: *творяне, изобретатели, марсиане, небесные люди, зачеловек...* тесно связать с главной задачей — овладения временем.

В свое время христианские гностики, активно устремившиеся к новой небесной, бессмертной природе, клеймили «животных, имеющих форму человека» («Евангелие от Филиппа», изреч. 119), которые «как скоты поедают друг друга» («Книга Фомы», изреч. 141), то есть ту людскую массу, что утверждается в природно-смертном, *скотском* типе существования. Такие же резко-*гностические* акценты «новой священной вражды», отталкивания от «старших возрастов», «приобретателей» («Право на все особо до Млечного пути», «развод возрастов, право отдельного бытия и делания») звучат у Хлебникова; для него их выбор — вопиющее *не то*, отказ от эволюционного предназначения человека, ложный тупик развития, даже не развития, а стояния, стагнации, вырождения: «Мы уже относимся к вам и вашим обычаям как к мертвой природе, так неестествен-

но все, что вы делаете и творите на бедной земле» («Ляля на тигре», 1916). *Присваивая* «себе гордое имя Юношей Земного Шара»<sup>5</sup>, «мозгопашцев», поэт-пророк уверен, что «и через 100 лет мы останемся ими» («Ляля на тигре») — речь идет о покорении времени, о вечной молодости, о верности своему пути. Возрастное деление здесь не абсолютно, оно — знак, обозначение духовной позиции, разного фундаментального выбора.

Известно, что Хлебников еще до того, как Маяковский услышал от Якобсона об Эйнштейне, был увлечен идеями Лобачевского, Минковского, Эйнштейна, представлениями о четырехмерном пространстве-времени, и будущее государство изобретателей называл *государством времени* в противовес существовавшим и существующим *государствам пространства*, а себя и других Председателей земного шара (этакое самопровозглашенное им утопическое правительство изобретателей) — «воинами времени»:

Законы быта да сменятся  
Уравнениями рока.  
Персидский ковер имен государств  
Да сменится лучом человечества.  
Мир понимается как луч.  
Вы — построение пространств,  
Мы — построение времени.

Рядом с будущим государством времени, идущим от изучения и познания законов времени к управлению ими, рядом с новым эволюционным типом изобретателя-зачеловека прошлые государства пространств и прошлый человек-приобретатель находятся в таком же отношении,

Как волосатая ного-рука обезьянки,  
Обожженная неведомым богом-пламенем,  
К руке мыслителя, спокойно  
Управляющей вселенной,  
Этого всадника оседланного рока.  
(«Воззвание Председателей земного шара», 1917)

«Зачеловеческие сны» Хлебникова о будущем включали ту же мечту, что у Маяковского: о разного рода сверттехнических чудесах (см.: «Лебедия будущего», 1918, «Радио будущего», 1921), где и искусственные дожди, и облакоходы, возделывающие поля с неба, и новые пути сообщения, и предвосхищение телевидения (тенепечать, тенекниги, цветная тенепись), в его гигантски расширенном смысле и благом наполнении, служащего одним из инструментов, как сейчас бы мы сказали, ноосферы — «приобщения к единой душе человечества, к единой ежесуточной духовной волне, проносящейся над страной каждый день» («Радио будущего»), — мечту о свободном, богоподобном, *летающем* человечестве: «Люди! Дальше окоп / К силе не-

бесной проложим, / Старые горести — стоп! / Мы быть крылатыми можем» («Моряк и поец», 1921), «Мы были, мы были детьми, / Теперь мы — крылатое жречество» («Война в мышеловке», 1915–1919–1922).

Но человекобожие Хлебникова, по сравнению с человекобожием пролетарской поэзии и Маяковского, несло в себе свои, индивидуальные оттенки. Да, в его стихах и поэмах нередко проносились неистовые звуки, свергавшие старого Бога, корыстную опору несправедливого строя, как и утверждалось, что именно запредельные ужасы мировой войны вырвали веру из народных сердец (как мог Он попустить *такое* — кстати, именно так объяснял потерю в себе Бога центральный народный герой литературы XX века, Григорий Мелехов):

Обвиняю!  
Темные глаза Спаса  
Белых священных знамен,  
Что вы трепыхались  
Над лавками  
Русского мяса  
Молча,  
И не было упреков и желчи  
В ясных божественных взорах,  
Смотревших оттуда.  
А ведь было столько мученья,  
Столько людей изувечено!  
И слугою войны — порохом  
Подано столько печенья  
Из человечины  
Пушкам чугунным.  
(«Берег невольников», 1921)

Вместе с тем идеал Хлебникова устремлялся в сторону некоей новой синтетической религиозной эпохи, которая сможет счастливо и взаимобогащающе примирить пантеон языческих, национальных, региональных, западных и восточных богов и культур всех эпох («Туда, туда, где Изанаги / Читала “Моногатори” Перуну, / А Эрот сел на колени Шангти, <...> / Где Амур целует Маа-Эму, / А Тиэн беседует с Индрой, / Где Юнона с Цинтекуатлем / Смотрят Корреджио / И восхищены Мурильо, / Где Ункулункулу и Тор / Играют мирно в шашки, / Облокотясь на руку, / И Хокусаем восхищена Астарта — туда, туда»), когда разделяющие человечество великие мировые религии добровольно уступят место такому священному видению вещей, которое обнимет в едином интеграле весь род людской, всю природу и вселенную (образ великой *единой Книги*):

Я видел, что черные Веды,  
Коран и Евангелие,



И в шелковых досках  
Книги монголов  
Из праха степей,  
Из кизяка благовонного,  
Как это делают  
Калмычки зарей,  
Сложили костер  
И сами легли на него —  
Белые вдовы в облака дыма скрывались,  
Чтобы ускорить приход  
Книги единой...

(«Азы из Узы», 1919–1920–1922)

Эта книга не исключает со своих страниц и меньшую тварь, по отношению к которой, пожалуй, первым в поэзии именно Хлебников выразил с такой убеждающей страстью долг ее старшего сознательного брата (тема, чуть позднее подхваченная Заболоцким):

И идут люди, идут звери  
На богороды современниц.  
Я вижу конские свободы  
И равноправие коров,  
Былиной снов сольются годы,  
С глаз человека спал засов.

(«Ладомир»)

Поэт грезил о новом питании, позволяющем разрушить кровавую пищевую пирамиду, увенчанную человеком, по слову Гердера, «наивеличайшим убийцей на земле» (кстати, одновременно другой, научный ум, ум Вернадского, уже нащупывал и лелеял идею будущей автотрофности человечества): «Но свершилось чудо: храбрые умы разбудили в серой святой глине, пластами покрывавшей землю, ее спящую душу хлеба и мяса. Земля стала съедобной, каждый овраг стал обеденным столом. Зверям и растениям было возвращено право на жизнь, прекрасный подарок» («Утес из будущего», 1921–1922). В этом небольшом рассказе из цикла «Кол из будущего» люди этого будущего, «боги спокойной мысли», открыли ранее неведанные области радости: это и восчувствие своего тела как «государства граждан», населяющих его (органы, клетки, кровь, волосы...), к которым сознание, их правитель, культивирует «нравственный долг» дарить им удовольствие и счастье; это и глубокое чувственное переживание невероятно развившейся способности — мышления и ее продукта — мысли («Я сейчас курю восхитительную мысль с обаятельным запахом. Ее смолистая нега окутала мой разум, точно простыней»); это и наслаждение от нового бескровного питания («спички еды», «сладкий дым», «превосходный съедобный дым»), — все то, что позволило роду людскому, наконец, выйти к «уравнению челове-

ского счастья», — не самостийно утверждать себя в природе и вселенной, а «витьея слабым хмелем вокруг ствола мирового», узнавая «глаза и душу» свою и других в неисчислимых живых тварях, явлениях и стихиях мира.

И тут, в самых, казалось бы, странно-юродивых мечтаниях поэта о «съедобной глине» или питании воздушным дымом, о братстве с конями («конецарство») и прочими освобожденными облагороженными тварями Хлебников ближе всего подходит к библейско-христианским упованиям: и к видению того времени, когда волк и ягненок, лев и лань будут мирно возлежать рядом и у ног человека («Утес из будущего») завершается фразой: «И мы снова счастливы: вот лев спит у меня на коленях, и теперь я курю мой воздушный обед»); и к евангельскому образу «воды живой» и «хлеба живого», вырывающему обожженного человека из дурной бесконечности чревного алкания, убийства и пожирания чужой жизни; и к христианско-космическому утверждению любви как принципа связи всего со всем («Всегда, навсегда, там и здесь, / Всем всё, всегда и везде! — / Наш клич пролетит по звезде! / Язык любви над миром носится / И Песня песней в небо просится» — «Ладомир»). Наконец, и высшее христианское чаяние — «Последний же враг истребится — смерть» (1 Кор. 15:26) и «времени уже не будет» (Откр. 10:6), «и смерти не будет уже» (Откр. 21:4) в жизни «будущего века» — по своему преломилось в «зачеловеческих снах» поэта.

В автобиографической заметке Хлебникова 1914 года читаем: «Вступил в брачные узы со Смертью и, таким образом, женат». Сюжет со смертью для него экзистенциально центральный, даже, как видим, *брачный*. Его всепоглощающая тема о времени, о его покорении — по существу, иносказание для победы над смертью. В раннем драматическом этюде «Госпожа Ленин» (1909, 1912), написанном в метерлинковском ключе, внутренний монолог больной героини расщеплен на Голоса Осязания, Слуха, Зрения, Памяти, Рассудка, Воли, Страха... фиксирующие внешние и внутренние впечатления госпожи Ленин то от визита врача, то финального момента, когда ее насильно куда-то волокут и Голос Сознания констатирует: «Они несут. Все погибло. Мировое зло». И наконец, «Все умерло. Все умирает». Лишь однажды звучит тут Голос Разума: «Здесь страдают. Зло есть, но с ним не борются».

В пьесе «Ошибка смерти» (1915), которую, по свидетельству Артура Лурье, «Хлебников очень любил и придавал ей большое значение»<sup>6</sup>, уже появляется и борец с этим злом, *последним злом* рода смертных. Здесь в пародийно-антисимволистской манере изображается «харчевня веселых мертвецов-трупов», где с двенадцатью посетителями пирует сама Хозяйка, разгуливая среди них с хлыстом и напевая им повелительно-«сладкие» песни смертного рока:

Ты часы? Мы часы!  
Нет, не знаешь ни аза,  
Кверху копыями усы,  
И закрой навек глаза!  
Там, где месяц над кровлей повис,

Стрелку сердца на полночь поставь  
И скажи: остановись!  
Все земное — грезь и явь.  
В старинном сипе  
Ночных дверей  
Погибни, выпей,  
Умри скорей.

Неожиданно сюда является тринадцатый посетитель (явная переключ-ка с «тринадцатым апостолом» Маяковского), это он, безжалостный («У меня нет ни капли сострадания. Я весь из жестокости») и умный противник Смерти, сумел ее перехитрить, оставить без собственной головы (легкомысленно одолжила ему свой пустой череп на чашу) и позволить ей по ошибке самой выпить «пиво мертвых». И когда Смерть падает со словами: «Я умираю», происходит то, что обозначено в авторской ремарке: «двенадцать оживают толчками по мере ее умирания. Веселый пир освобожденных».

В одном из писем 1921 года Хлебников писал: «Мы живем в мире смерти, до сих пор не брошенной к ногам, как связанный пленник, как покоренный враг, — она заставляет во мне подыматься кровь воина без кавычек. Да, здесь стоит быть бойцом»<sup>7</sup>. Как поэт он был особенно сильным и убедительным бойцом против убийства и смерти, касаясь времен *усиленной* смертности, то ли войны, когда «служит верный пулемет / Обедную смерти, как звонарь» («Ночь в окопе», 1921):

Это смерть идет на перепись  
Пищевого довольства червей.  
<...>  
Величаво идемте к Войне Великаньше,  
Что волосы чешет свои о трупья.  
Воскликнемте смело, смело, как раньше:  
«Мамонт наглый, жди копья!  
Вкушаешь мужчин à la Строганов».  
(«Война в мышеловке», 1915–1919, 1922),

то ли голода, «когда над целой страной / Повис смерти коготь» («Трубите, кричите, несите», 1921):

Волга! Волга!  
Ты ли глаза-трупы  
Возводишь на меня?  
Ты ли стреляешь глазами  
Сел охотников за детьми,  
Исчезающими вечером?

<...>

Как! Волга, матерью,  
Бывало, дикой волчицей  
Щетинившая шерсть,  
Когда смерть приближалась  
К постелям детей —  
Теперь сама пожирает трусливо детей,  
Их бросает дровами в печь времени?  
(«Волга! Волга...», 1921)

Собственно вся общественная организация, рычаги управления *государства пространств* стоят на убийстве и смерти, и оно само является, по Хлебникову, корыстным эксплуататором индивидуальной смертности. Лишение жизни, полное или частичное как ее умаление в той или иной форме, здесь служит самым эффективным инструментом господства общества над личностью:

Девушки и те, кто не выносит запаха мертвых,  
Падайте в обморок при слове «границы»: —  
Они пахнут трупами.

<...>

Но зачем оно кормится людьми?  
Зачем отечество стало людоедом.

<...>

Зачем мы, люди, трещим у вас на челюстях  
Между клыками и коренными зубами?  
Слушайте, государства пространств,  
Вот уже три года  
Вы делали вид,  
Что человечество — только пирожное,  
Сладкий сухарь, тающий у вас во рту.

<...>

Прилично ли Господину Земному Шару  
(Да творится воля его)  
Поощрять соборное людоедство  
В пределах себя?  
(«Воззвание Председателей земного шара»)

Хлебников неистощим в образном неистовстве, разоблачающем войну и убийство, кровавые ниточки которых дергает «мировая нажива», «жирный палец <...> мирового рубля» — эти определения звучат в поэме «Берег невольников» (1921): каскадом здесь идет и «соломорезка войны», и «струганок войны» — «стругает, скобля, / Русское мясо <...> / Множество стружек — мертвые люди!», и «пароходы-чудовища / С мерзлыми трупами», чавкающие «пушки — обжоры», «чугунные свиньи» ядер,

«сластены войны», что «Хрустели костями. / Жрали и жрали нас, белые кости»... И вот из этой жуткой военной *жратвы* и родилась как месть, как протест революционная *братва*, поднявшая «кол Священной, / Огромной погромной свободы»<sup>8</sup>. Через излюбленный прием схватки двух букв — мятежного «бэ», несущего «другой веры завет», и хрюкающего «жэ» и победы первого, меняющей тем самым содержание и смысл времени («Жратва на земле / Без силы лежала, / Ей не сплести брони из рогож. / И над ней братва / Дымное мезью железо держала, / Брызнувший солнцем ликующий нож»), — поэт дает точный диагноз последней, решающей причины, раскачавшей кровавый народный бунт.

Несколько поэм Хлебникова посвящены этому ураганному времени, выплеснутому новые неистовые ритмы-вихри коллективных страстей. Если известная «Ночь перед Советами» — как бы пролог к революционному взрыву, опускающая исследовательский лот поэта в глубины давних смертельных обид рабов на самодурство их самовластных господ, то писавшаяся одновременно, осенью 1921 года, поэма «Настоящее» разливает огненный поток низового гнева, мстительного распаления — выплескивается он в «голосах и песнях улицы», в голосах тех, кто изоциренно обозначает себя как «Мы писатели ножом <...> Священники хохота <...> Запевалы паденья престолов <...> Скрипачи на брюхе богатых <...> Свободные художники обуха», для кого «самый страшный грех — пощада!» Дикое и сладкое исступление расправы, «Страшного Суда», немедленно творимого над всей пирамидой былой власти, от вышнего Самодержца («Бог! Говорят, на небе твоя ставка! / Сегодня ты — получаешь отставку! / На вилы, / Железные вилы подыдем / Святое для всех господ а имя!») до «белого царя» и всей белой кости — бар, городских, дамочек... — выражает себя в разнообразно издевательских разбойных, частушечных ритмах: «На о, / На обух Господ», «Целоваться с барьем, / Милиться с барьем, / Лезвием секача / Горло бар щекоча», «Гож нож! / Раскаты грома. / Нож гож, / Пылай, хоромы», «Я бы на живодерню / На одной веревке / Всех господ провела / Да потом по горлу / Провела, провела!.. / — Крови лужица! / — В глазах кружится!», «Пли! / Одною меньше мухой. / Пли! / Шашка сбоку! / — К сроку!» И на этом фоне чудовищного осатанения толпы, в коротких и яростных выдохах стиха изрыгающей сгустки ненависти и жажды убийства, особенно достойно выглядит Великий князь, стоически размышляющий перед лицом катастрофического оборота судьбы — с вершины жизни в презренный прах («Я буду для детей плевательница?»), — перед готовящимся его закланием эпохой.

И уж совсем сомнительно выглядит в поэме «Ночной обыск» та стихия убийства и буйства пьяной от крови и вина матросни, унюхивающей классовым чутьем «белых зверей», жизнь которых не стоит ничего («Крови? Сегодня крови нет! / Есть жижа, жижа и жижа. / От скотного двора людей...»). «Настоящее» и «Ночной обыск», созданные к четвертой годовщине Октября (на автографе второй поэмы стояло «7.XI. 1921. 3<sup>6</sup>+3<sup>6</sup>» — так

Хлебников обозначил количество дней, составляющих эти четыре года), обнаруживают, насколько на деле по прошествии 1458 дней поэт установился в своем амбивалентном отношении к революции, ко всей этой лихой братве, «шати-братии, бродягам морским», «убийцам святым», осененным эмблематическими образами эпохи — Пугачева («Группы валяются. / Море разливанное, / Море — ноздри рваные, / Да разбойничье, / Беспоконичье <...> / Море Пугачева») да Разина: «Свадьбу новую справляет и влетается в пьянку-гулянку матросов в квартире, куда они вломились и убили на глазах сестер и матери юного Владимира, опознанного как врага тем же звериным чутьем.

Но совершенно поразительное психологическое углубление идет к концу поэмы, когда непосредственный убийца, «старшый», переживает тяжелый хмель и бред преступной души. Его мучит веселое гордое бесстрашие юноши «перед лицом конца» — чувствует он в этом бесстрашии духовную победу над ним, казалось бы, владыкой его жизни и смерти:

Как этот мальчик крикнул мне,  
Смеясь беспечно  
В упор обойме смерти.  
Я в жизнь его ворвался и убил,  
Как темное ночное божество,  
Но побежден его был звонким смехом,  
Где стекла юности звенели,  
Теперь я бога победить хочу  
Веселым смехом той же силы,  
Хоть мрачно мне  
Сейчас и тяжело. И трудно мне.

Вот смысл его вызова Христу на иконе, Его «вещим и тихим» глазам, глядящим «вниз укорой тайной на нас, на всю ватагу / Убийц святых»: «Даешь в лоб, что ли? <...> И я скажу спасибо». Уничтожь меня, а я так же гордо и весело встречу смерть, как моя недавняя жертва, и возвышусь над Тобой, и мука моя угаснет вместе с моей шальной жизнью — такой сложный психический поворот подразумевается в бредовых речах «старшбого». Но врывается реальность: «Пожар» — их подожгла и закрыла железной дверью поседевшая в четверть часа мать Владимира, и если полубезумный убийца получает то, что хотел, правда, не божественной дланью, а материнской мезью: «А я доволен и спокоен. / Стою, кручу усы, и все как надо», то остальные тщетно мечутся: «Стреляться? Задыхаться?» И *Старуха* (показываясь) ставит последнюю символически-зловещую, грозно-пророческую для братвы и их предприятия точку: «Как хотите!»

Поэту было открыто глубинное, я бы сказала, религиозное, видение человека-убийцы. В прозаическом этюде «Перед войной» (1922) Хлебников необычно фокусирует наше зрение, заставляя увидеть, как любого человека буквально облакает множество трупов некогда живших существ:

меховая шапка и шуба, целое кладбище убитых зверей, шерстяной шарф («разве не овца, белокурая и милая, грела дыханием смерти шею...») и одежда («братская могила льнов»)… Люди *перед войной* поданы поэтом в свете мрачноватой иронии: «Жизнь в хижине из чужой смерти, эти люди, в шкурах свежевскопанных могил, готовились сделать прыжок в смерть, чтобы где-то там стать, вернув долг, почвой для растений, дровами для травоядных печей». Несущие смерть огромному живому миру люди готовы истреблять таких же людей, т. е. самоистребляться — какая-то одна, как скажет позднее Пришвин, «кащеева цепь» стягивает их: корни войны и убийства уходят в бытийственный корень нынешнего статуса природно-смертного бытия человека, вынужденного убивать чужую жизнь и вытеснять вольно и невольно себе подобных.

«Не убий» у Хлебникова значительно более последовательно, чем у Маяковского, относясь не только к будущему, но и к настоящему:

Мне гораздо приятнее  
Смотреть на звезды,  
Чем подписывать  
Смертный приговор.  
Мне гораздо приятнее  
Слушать голоса цветов,  
Шепчущих: «Это он!» —  
Склоняя головку,  
Когда я прохожу по саду,  
Чем видеть темные ружья  
Стражи, убивающей  
Тех, кто хочет  
Меня убить.  
Вот почему я никогда  
Нет, никогда не буду Правителем!  
(«Отказ», 1922)

Недаром и возникает в поэзии Хлебникова удивительный образ «юноши-пророка», *противо-Разина*: не убивать, а спасать, не бросать любимую за борт «в набежавшую волну», а оживотворять, *очеловечивать*, одухотворять мир вокруг: «Он Разиным поклялся быть напротив. <...> Наш юноша поет: / “С русалкой Зоргама обручен / Навеки я, / Волну очеловечив. / Тот — сделал волной деву”» («Я видел юношу-пророка...», 1921). Тот же мотив в поэме «Тиран без Тэ» (1921, 1922; «Тиран без Тэ» — т. е. Иран, где Хлебников странствовал весной 1921 года): «чадо Хлебникова», поэт-пророк, кого здесь называют Гуль-мулла (священник цветов), спускается с гор, принося свою Весть. И если в «Зангези» (1920–1922) то было учение о звездной азбуке, законах чисел, то здесь, в Иране, родине Заратустры, священной книги «Авесты», где утверждается конечная победа добра над злом, всеобщее воскрешение, полное искупление и спасение

мира, выступает другая важнейшая грань проповеди, облеченная как раз в образ «Разина напротив».

Я в звездной охоте  
Я звездный скакун,  
Я — Разин напротив,  
Я — Разин навыворот.  
Плыл я на «Курске» судьбе поперек.  
Он грабил и жег, а я слова божок.  
<...>  
Разин деву  
В воде утопил.  
Что сделаю я? Наоборот? Спасу!

Образ Разина — один из лейтмотивных у Хлебникова (см. поэмы «Хаджи Тархан», «Уструг Разина» и др.). В те революционные годы этот образ буквально лез в глаза, уши, сознание отовсюду — из речей вождей, больших и малых, из литературы... Эпоха внедряла его как заглавный национальный архетип, в разинском (и пугачевском) бунтарском, отмстительном начале видела она самое драгоценное в народном характере, поднимала на щит, смахивая всякую там «юродивую», «рабскую» Святую Русь, «каратаевщину»... И Хлебников тут поплыл, воистину, *напротив* и *поперек*. В «Уструге Разина» (1921, 1922) Хлебников дает свою, с явной современной оглядкой, транспозицию известного народного песенного мифа о Разине и брошенной за борт любовнице-княжне. Эмоционально-негативная окраска тут нагнетенно-очевидна: это и «парусник разбойников», и такое описание предводителя: «За шляпой белого овечьего руна / Скрывался взгляд головореза», сама Волга становится образом распоясавшейся стихии, губительной, голодной, жаждущей жертвы-жратвы человеческой:

Волге долго не молчится.  
Ей ворчится, как волчице.  
Волны Волги — точно волки.  
<...>  
И у Волги у голодной  
Слюни голода текут.  
Волга воет, Волга скачет  
Без лица и без конца.  
В буревой волне маячит  
Ляля буйного донца.

Столь широко размножившемуся и вышедшему в мировоззренческий интеграл эпохи образу Разина (и Пугачева) и стоящей за ними бунтарской, самоубийственной, самоистребительной стихии, ярко и буйно явленной в его революционных поэмах, — так сказать, полюсу Разина, — Хлебников



противопоставил полюс *противо-Разина*: если и бунтаря, то онтологического, благого и спасающего — не губить, а любить, не уничтожать, а преображать. Более того, в прозаическом видении «Две Троицы. Разин напротив» Хлебников развернул удивительную затею превращения зла в добро, преобразования самого Разина: обратить время его жизни вспять, «от кончины плыть к молодости», от страшной кровавой плахи до «исток жизни молодого донца в Соловках», «плыть по душе Разина <...> править челн поперек волне, поперек течению <...> но дав жизни другое течение, обратное относительно звезд над нею, перерезая время, наперекор ему <...> плывя через шумящий поток его Я». Речь идет о том, чтобы как бы воскресить его, но другим «отрицательным Разиным», преобразив содержание и смысл его личности, вложив в распахнутую настуж «грудь великих замыслов» русского богатыря другие дела, развив его ранние потенции «мальчика-пустынника, мальчика-отшельника, с тихими задумчивыми глазами, пришедшего от своего моря к морю Ломоносова» (известно, что Степан Разин еще юношей, исполняя обет умершего отца соловецким чудотворцам, в 1652 году отправился в паломничество на Соловки), те потенции, которые могли пойти хотя бы в сторону другого, созидательного русского архетипа, поминаемого поэтом в связи с северным морем (холмогорского детины Ломоносова): от глубокой созерцательной думы, родственного восчувствия природы и ее тварей, чем наделяет Хлебников молодого богомольца, к глубинам универсального знания, к участию в созидании той великой единой Книги природы, космоса, человека и всей твари, о которой поэт возвещал в поэме «Азы из Узы»...

Хлебникова вообще преследовала эта идея разворачивания полотна жизни назад, от старости к молодости и детству, от конца к началу — как некий фантастический образ овладения временем жизни, обретения своего рода машины времени, работающей по принципу обратного прокручивания киноленты жизненной биографии. В раннем драматическом этюде «Мирсконца» (1912) как раз и явлена такая временно-событийная регрессия личной судьбы, очевидно, супружеской пары, Поли и Оли от финала жизни к ее истокам: в начале пьески Поля сбегает с собственных похорон и его прячет уже старушка Оля, а к концу в пятом «акте», состоящем из одной ремарки, «Поля и Оля с воздушными шарами в руке, молчаливые и важные, проезжают в детских колясках». (Кстати, эта хлебниковская, в ограниченном смысле воскресительная фантазия позднее попала в роман Леонова «Скутаревский».)

И Хлебникову, как Маяковскому, был знаком внутренний протест против будущей гармонии, *унавоженной* неисчислимыми жизнями вытесненных поколений, в том числе и его собственной:

Верю сказкам наперед:  
Прежде сказки — станут былью,  
Но когда дойдет черед,  
Мое мясо станет пылью.

И когда знамена оптом  
Пронесет толпа, ликуя,  
Я проснусь, в землю втопан,  
Пыльным черепом тоскуя.  
Или все свои права  
Брошу будущему в печку?  
Эй, черней лугов трава!  
Каменей навеки речка!

(«Иранская песня», 1921)

И хотя идея воскрешения, снимающая такой протест, доводящая до благой полноты чаяние бессмертия, и не нашла в творчестве Хлебникова такого развития, как у Маяковского, все же и у автора «Ошибки смерти» и «Ладомира» пробивался и собственно воскресительный мотив, обличая высшую утоляющую надежду поэта:

Двинемся, дружные, к песням!  
Все за свободой — вперед!  
Станем землею — воскреснем,  
Каждый потом оживет!

(«О свободе», 1918, 1922)

О Хлебникове все знавшие его вспоминают как о человеке невиданном («гофмановская фигура, совершенно, фантастика сплошная»<sup>9</sup>), воистину не от мира сего: чужак, странник, без дома и уюта, без забот о внешнем, теряет деньги и вещи, сеет вороха своих бумаг с рукописями, оставляя их в корзинах и узелках в домах знакомых, забывает поесть, забредает в чужие квартиры, *сущее дитя* и в лучшем евангельском смысле — свежее, первозданное восчувствие вещей и слов, доброта и родственное сочувствие к несчастным и обездоленным, к меньшей твари (сын орнитолога, знаток природы, ее существ и, конечно, птиц, любил стоять на одной ноге и сам был, по Асееву, похож на птицу), «нравственная чистота и безупречное моральное целомудрие»<sup>10</sup>. При анекдотической внешней рассеянности — редкая внутренняя собранность, сосредоточенность на своих идеях, математических вычислениях, на создаваемых стихах и прозе. Причем писал он, как дышал, всегда и везде, заноса на бумагу, на любые попадавшие под руку клочки и обрывки поток мыслей, образов, словесных разъятий, игр в словесные складни, медитаций над звуком и смыслом, фантастических видений и пророческих провидений... Достаточно окунуться в этот, запечатленный уникальным хлебниковским стилем поток, чтобы почувствовать: писание, творчество для Велимира — своего рода жизненная, мыслительная, эмоциональная, языковая *секреция*, секреция непрерывная — ткал свои вещи, как паук паутину, движимый неустанной психической, почти физиологической потребностью. Оттого часто в его художественных вещах нет завершения, финала в обычном смысле слова, как нет конца в условно прерванной чреде многодневных, многолетних дневни-

ковых записей, разомкнутых в неверный горизонт незавершенной еще жизни. Иногда совсем по-детски (надоело, устал, хватит!) резко бросает текстовое свое тканье, идущее под шапкой определенного сюжета и тех или иных героев, — и так сойдет, здесь прервемся, любим случайным или гротескным, темным, чуть нелепым стихом. Пространство своих поэм и сверхповестей он не меряет, расширяя за счет вставок из других вещей, и может в любой момент провести завершительную черту и поставить точку, а в необъятной сверхповести (заповести) «Зангези», наштипованной такими вставками, пообещать читателю, как в первом московском издании 1922 года: «продолжение следует». «Зангези», по признанию Хлебникова, был «сбран-решен 16 января 1922 г.», существовали и другие нереализованные варианты деталей и построения целого (спешил воспользоваться случаем для публикации) — свои большие вещи Хлебников нередко *собирает*, как ребенок игрушечную конструкцию, башню или целый фантастический город из отдельных кубиков.

В «зачеловеческих снах» Хлебникова, как мы видели, встает огромное содержание подходов и идей, образов и интуиций, прощупывающих направление, на его взгляд, эволюционно наиболее верного движения. Но и сама новаторская форма высказывания была нерасторжимо слита с этим содержанием. Хлебников поглощен проблемой времени, возвратными ритмическими пульсациями роковых минут истории, ищет формулу их прогноза и обуздания (статья «судьболовом», выйти к «судьбознанию»), верит в возможность покорения времени. Приделать к мозгу «грубо-пространственного люда», в трехмерное их понятие о мире и мышление о нем «четвертую ногу... *ось времени*» («Труба марсиан») — значит для поэта уже встать на путь его покорения, начать по-хозяйски располагаться в прошлом, настоящем и будущем. Но до такого совершеннолетнего сознания, а тем более до реального овладения временем еще далеко, зато сам Хлебников так по-хозяйски чувствует себя в пространстве-времени своих произведений, где он смело экспериментирует с этим самым временем, жонглирует им, входит и выходит из его потока, перемешивает и сливает различные временные пласты. И в сопряжении на одной повествовательной плоскости разных временных событий — вот сейчас текущего, недавно или давно бывшего (пусть и в пространстве мифа) с проектируемо-мечтаемым будущим (как, к примеру, в «Ладомире», где настоящее и будущее лежат рядом, сливаясь в одной строфе и строчке, без перехода, без черты, без опознавательного знака читателю) — в этом сопряжении поэт творит свое *стилистическое* преодоление времени, овладение им. Оттого и рождается от поэзии Хлебникова ощущение детского поэтического сознания, вневременного и всевременного, — для ребенка нет еще неуклонно-векторного, несущегося к фатальному концу и черте времени, купается-барахтается он в вечности одновременного пребывания всего и всех, где причудливо перемешано бывшее, происходящее, мечтаемое. (Недаром и поэтика иконы, сакрального пространства вечности, стоит на *рядомположении* событий и лиц, разделенных земным временем.)

Маяковский утверждал, что «Хлебникова надо брать в отрывках, наиболее разрешающих поэтическую задачу»<sup>11</sup> — и не он один выражал впечатление, что поэтические жемчужины Хлебникова сверкают в малом спонтанном кванте поэтического усилия, чаще всего в двух-трех-четырёх строках, в отдельной строфе, резко выделяющихся разящей точностью и красотой образа и мысли среди завалов неровного и темного по смыслу словесного извержения. Мандельштам так оценил эти удачи внутри больших текстов поэта: «Через каждые десять стихов афористическое изречение, ищущее камня или медной доски, на которой оно могло бы успокоиться. Хлебников написал даже не стихи, не поэмы, а огромный всероссийский требник-образник, из которого столетия и столетия будут черпать все, кому не лень»<sup>12</sup>. Такое отношение к Хлебникову как поэту для поэтов, а к его трудному наследию как к бескорыстной сокровищнице отдельных метафор, слов, приемов для тех, кто захочет освежить и обогатить собственные творческие поиски, обличает какой-то глубинно формальный к нему подход, не чувствующий как раз *содержательной* новизны и цельности его поэтического мира. Кстати, восценение лишь «отрывков» приложимо разве что к раннему Хлебникову, — художественное совершенство, завершённая цельность его поздних вещей (начиная с конца 1910-х годов) кристаллизуется вместе с его *зачеловеческим* прорывом в будущее, с его преобразовательно-космическим мировоззрением, с более глубокой оценкой решающих событий эпохи — войны и революции.

Тот же азийский, *евразийский* акцент видения Хлебникова, его стремление из узкой, разлинованной, разгаданной и объясненной давно и до йоты Европы в ширь и глубь Азии, в ее тайны, в ее метафизику, в ее *чреватости* неожиданным и великим (себя как пророка он помещает, как правило, именно сюда, в воздымающий горный пейзаж), стремление, переходящее в материковый, планетарный, космический масштаб, — черта и примета зарождавшегося в эти же годы ноосферного мировоззрения, которое в России вскоре выскажет себя в философской мысли Вернадского. Как обнаружится здесь же в углубленном научном развитии столь дорогая поэту идея нового питания человека, обещающая открыть новый эволюционный этап развития сознательных существ Земли в братстве со всей природной тварью.

И может быть, самый прочувствованный и необычный панегирик был произнесен Хлебникову Заболоцким, испытавшим влияние и его идей, и его поэтики, в поэме «Торжество земледелия», причем устами... быка, где обретшее сознание животное выделило автора «Ладомира» на совершенно особое место в сонме великих людей всех времен:

Так человек, отпав от века,  
Зарытый в новгородский ил,  
Прекрасный образ человека  
В душе природы заронил.

## Примечания

<sup>1</sup> В статье «О современной поэзии» (май–июнь 1919) Хлебников достаточно высоко оценивает поэзию Гастева: «Она берет взаймы обветшавшие, умершие слова, но и на его пыльных струнах сумела сыграть песни рабочего удара, грозные и иногда величественные...», «Он — соборный художник труда, в древних молитвах заменяющий слова “бог” словом “я”. В нем “Я” в настоящем молится себе в будущем». В этих оценках чувствуется, по крайней мере, тематическая, пафосная связь с тем, что декларировал и создавал в это время сам Хлебников. В другой критической заметке, озаглавленной публикатором, Н.А. Степановым, «О стихах» (1919–1920), Хлебников с одобрением отмечает уход того же Гастева в близкий ему самому «мир научных образов, странных научных видений, в будущее земного шара». Со своей стороны, Гастев позднее в книге «Плановые предпосылки» (1926) в созвучном себе духе определит направление развития Хлебникова: «Такой гений слова, как Велимир Хлебников, свои поэтические изыскания закончил инженерией слова и математикой образа».

<sup>2</sup> Гумилев Н.С. Из «Писем о русской поэзии» // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999. С. 271.

<sup>3</sup> Иванов-Разумник Р.В. Владимир Маяковский («Мистерия» или «Буфф»). Берлин, 1922. С. 16.

<sup>4</sup> См.: Чижевский А.А. Физические факторы исторического процесса. Калуга, 1924.

Интересно, что толчком к исследованиям Хлебникова и Чижевского было одно событие: война, хотя и разделенная несколькими годами. «Законы времени, обещание найти которые было написано мною на березе (в селе Бурмакине, Ярославской губернии) при известии о Цусиме, собирались 10 лет» («Своеси»). В 1915 году Чижевский заметил совпадение усиления военных действий на фронтах Первой мировой войны с периодом особо интенсивного пятнообразования на Солнце, иначе говоря — с пиками солнечной активности.

<sup>5</sup> Кстати, Правительство земного шара называлось еще Хлебниковым «государством молодежи» или «государством 22-летних». Должно было оно, по проекту поэта, включать 317 членов (в первом варианте «закона времени» 317 лет отсчитывали интервал между повторяющимися историческими событиями), выдающихся мировых деятелей, близких по духу будетлянским идеям и устремлениям (сам Хлебников был избран его Председателем на специальном представлении в Харьковском театре в 1920 году).

Велимир, умерший 28 июня 1922 года в деревне Санталово Новгородской губернии (похоронен был вначале на деревенском кладбище), прожил до рокового поэтического упора — 37 лет, да и можно ли его представить пожилым или старым человеком?! *Молодость и будущее* — его онтологический и житейский статус, его «особая порода», его *эйдос*, в другой *вид* (чаемую вечную молодость) перейти он еще не мог.

<sup>6</sup> Лурье А. Наш марш // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. С. 430.

<sup>7</sup> Хлебников В. Собр. произведений: В 5 т. Т. 5. Л., 1933. С. 316.

<sup>8</sup> Самого Хлебникова призвали в армию весной 1916 года рядовым запасного полка — трудно было бы найти на всем земном шаре среди противоборствующих военных сторон кого-либо менее соответствующего задаче организованного убийства другого человека, «врага» («...ад перевоплощения поэта в лишенное разума животное, с которым говорят языком конюхов», — из письма к доктору Н.И. Кульбину). И Велимир оказывается на три недели буквально среди сумасшедших, чтобы избавиться от войны хоть на срок, а тут уж приспело и время «братвы», о котором он пишет в поэме.

<sup>9</sup> Синякова М. [Из воспоминаний] // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. С. 385.

<sup>10</sup> Лурье А. Наш марш // Там же. С. 431.

<sup>11</sup> Маяковский В.В. В. В. Хлебников // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 25.

<sup>12</sup> Мандельштам О.Э. Буря и натиск // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. Нью-Йорк, 1966. С. 391.

## «НАДО РВАТЬСЯ В ЗАВТРА, ВПЕРЕД...» (утопия будущего в поэзии Маяковского)

В поэтическом мире Маяковского, который нередко разрезали по крайней мере на две различные полосы, до и послереволюционную, Роман Якобсон, напротив, увидел единство и неделимость — от ранних вещей до «последних строк»: «диалектическое развитие единой темы», сквозные образы, мотивы, символы, поданные то трагически и патетически, то юмористически и пародийно. И созидает такую неделимость, по его мнению, «единая целеустремленность», мировоззренческая и экзистенциальная, единый лежащий в их основе «миф»<sup>1</sup>. Попробуем разобраться в этой «целеустремленности» и в этом «мифе».

### Поэтический пророк религии человекобожия

В своем раннем, столь ошеломительно ярком, дерзко талантливым творчестве Маяковский вынес тему, которой болело все новое время мировой истории, начиная с эпохи Возрождения. Тема эта уже четко философски оформилась в 1840-е годы прошлого века у Людвиг Фейербаха, выразив стремление современного человечества, как писал Достоевский, окончательно «устроиться без Бога». (Недаром философ, идеолог сменовековства Н.В. Устрялов назвал Маяковского «типичным героем Достоевского»<sup>2</sup>, имея в виду таких его героев, как Раскольников, Ставрогин, Кириллов, Иван Карамазов.) Фейербаховская идея и идеал *антропотеизма* (человекобожия — кстати, тоже выражение Достоевского) вернули религию с небес на землю, точнее в человеческое *сердце и голову*, — а они, якобы, и сотворили самого Бога, фантастически-иллюзорно опредметив в Нем свои собственные высшие желания и идеально мечтаемые качества (всемогущества, премудрости, добра, истины, красоты, бессмертия, неиссякаемой любви). «Человек есть начало, человек есть середина, человек есть конец религии», «низводя теологию к антропологии, я возвышаю антропологию до теологии»<sup>3</sup> — таковы, по Фейербаху, центральные постулаты новой веры. При этом немецкий философ демонстрирует ту черту, что станет характерной для будущих адептов религии человекобожия, в том числе и для Маяковского; ее С.Н. Булгаков определяет как «атеистическую страсть», «религиозную распаленность»<sup>4</sup>. И тот же русский религиозный мыслитель открывает самое для нас главное: «атеистический гуманизм Фейербаха составляет душу марксистского социализма», «его общеполитический фундамент», и «настоящая “тайна” марксизма, истинное его естество» — в историческом осуществлении дела атеизма, т. е. практического освобождения человека от религии»<sup>5</sup>.

Из биографии Маяковского «Я сам» (1922) мы узнаем, что еще подростком он сначала читает запоем популярные социалистические брошюры,



обращаясь затем к самому Марксу. Во всяком случае, в той доминантной теме, о которой здесь идет речь, ее пафос питается не только влиянием Ницше, как это часто полагается сейчас, а в большей степени социалистическо-марксистской религией человека.

Среди четырех «долой» «катехизиса современного искусства», что Маяковский, по его собственным словам, прокричал в четырех частях программной поэмы «Облако в штанах» (первоначальное название «Тринадцатый апостол»), 1914, а по существу — во всем своем творчестве до 1917 года: «Долой вашу любовь», «долой ваше искусство», «долой ваш строй», «долой вашу религию», — пожалуй, сильнее всего прозвучало последнее, богоборческие и человекобожеские мотивы. Поэт бросает вызов этому миру, его ценностям, установлениям, укладам и тому вышнему, небесному Самодержцу, который, по его мнению, скрепляет всю установившуюся земную пирамиду. На место оплеванного и низвергнутого Бога («он — вор», «недоучка, крохотный божик») поэт поставляет Человека, пока в лице самого себя, явившейся людям и миру самоценной и бесценной личности, апостола нового «религиозного» сознания, которое он должен еще внести в мир, лежащий в растлении под пятой «главного танцмейстера земного канкана», владыки золотого тельца. Приходит с резкими, хлещущими интонациями вызова: «Нате!» и призыва: «Послушайте!», «Эй!». Еще неиспытанные мускулы, огромное сердце этого только-только вышедшего на служение человекобога, распираемого «разнузданной ордой» невероятных желаний и порывов, играют избытком молодой, варварской силы; сей не востребуемый пока демиург, человек-артист предвосхищающе-игрово примеривается ко всей вселенной — как бы ее обновить, пересоздать, претворить во что-то иное: «Эй! / Человек, / землю саму / зови на вальс! / Возьми и небо заново вышей, / новые звезды придумай и выставь...»!

В ранних поэмах Маяковского создается поэтическая мифология, связанная с рождением, явлением в мир, миссией нового пророка. Поэма «Человек» (1916–1917) конструируется как травестия ключевых мистериальных моментов Евангелия: «Рождество Маяковского», «Жизнь Маяковского», «Страсти...», «Вознесение...», «Возвращение...». Здесь звучит восторженный гимн человеку, истинному богу земли, причем совершенно в духе Фейербаха, который утверждал «всего человека с головы до пят», принципиально не признавая деления на существенное и несущественное в нем: «Как же / себя мне не петь, / если весь я — / сплошная невидаль...» Этот новый бог с его удивительным телом, дивным «пятулечем» рук, «драгоценнейшим умом» под «черепашкушкой» и «необычайным комком», бьющимся в груди, наделен фантастическим даром — преобразовать мир и его твари, реально творить жизнь. Еще в «Облаке в штанах» суть благовестия тринадцатого, постхристианского апостола выражалась так:

говорю вам:  
мельчайшая пылинка живого  
ценнее всего, что я сделаю и сделал!

А что делает поэт? — слова, строчки, стихи, искусство. Да, жизнь, «мельчайшая пылинка» ее предстает неизмеримо выше и ценнее искусства, так же как перед «золотыми россыпями» душ «каторжан города-лепрозория» меркнет свет языческого божества — солнца, а рабочее человечество в своем творчески-трудоёмком усилии объявляется настоящим демиургом всего в мире и самого мира.

Старые святыни повержены, вытеснены новой. И какова же она в поэме «Человек»? Это — любящее сердце человека, «небывалое чудо двадцатого века»; на чувстве основывается новая религия («сердце все»), из чувства идет и импульс к преображающему творчеству. Сколь, однако, последовательна логика гуманистического человекобожия! Тот же Фейербах, усматривая в Боге отчуждение от самого человека его внутреннего «сокровища», и прежде всего сердца, способности любить, подаренных божественной инстанции как ее главное качество («Бог есть любовь»), звал человека упразднить это *разделение* с самим собой, обрести, наконец, свою цельность, опознать свое чувство, свое сердце как то, что в нем *выше его*, что есть подлинное его существо, его *бог*.

И уже жертвенная Христова любовь к людям вселяется у Маяковского по своему истинному адресату — в человека, тут — в избранного представителя рода, в поэта-пророка: «Но мне — / люди, / и те, что обидели — / вы мне всего дороже и ближе. <...> я — где боль, везде; / на каждой капле слезовой течи / распял себя на кресте» («Облако в штанах»). Так соединяется претворенная Иисусова парадигма распятия, страдания за людей с образом, отсвечивающим муками героя Достоевского (слезинка младенца). Опять же *слезами, слезками и слезищами* буквально засыпают поэта, избранного князем городских низов, в трагическом бурлеске «Владимир Маяковский» (1913): на, возьми на себя, облегчи нашу боль! Впрочем, в прологе к трагедии особенно видно, насколько поэт именно *усиливается* провозгласить, подать себя и новым земным Христом, и евхаристической жертвой («душу на блюде несусь / к обеду идущих лет»), и всемогущим творцом-демиургом новых возможностей человека. Но само внедрение поэта-мессии в мир опрокидывает его божественные претензии, далеко разводя его сверхмерные желания и притязания (от себя, чудесно преобразить мир) и реальные возможности — сопротивление уклада мира сего, природы вещей, самой природы человека огромно.

Все, что пропел Маяковский о человеке в первой главке поэмы «Человек», пока только идеал, только возможность, и едва это «необъяснимое чудо» попадает в нынешние обстоятельства бытия, как они тут же скручивают и уродуют его («оковала земля окаянная»). На этой земле, оказывается, безраздельно правит бал «золотоворот / франков, / долларов, / рублей, / крон, / иен, / марок» — и вырастает зловеще-планетарный образ «Повелителя Всего — соперника моего, моего неодолимого врага», олицетворение этого «золотоворота», идеала мещанского царства, «некоронованного сердца владельца», кого не трогает никакая революция — распростерся он своим холемым телом, весь в изысканнейших «мануфактур-



ных игрушках», по всем континентам, и лучшие умы и таланты земли у него в явном и тайном, часто неопознанном до конца услужении. И «Страсти Маяковского», заземленная перелицовка Христовых страстей, связаны конкретно с тем, что в людском потоке поклонения этому Повелителю, а затем и в привычно обожающей его ласке оказывается и... любимая поэта. Так фиаско своей любви, нестерпимую муку ревности поэт выводит в обобщенный план роковых обстоятельств земного бытия, где царит сей «неодолимый враг», притом что под это ожившее олицетворение легко подставляется и лысый соперник, стяжавший более, чем сам поэт, ощути-мых земных благ. И когда через тысячи лет покончивший с собой поэт вновь возвращается на землю, то на этот раз проигрывается не обычный для Маяковского прекрасно-утопический вариант (рай и идеал уже достигнуты!), а другой, безнадежный, также, значит, являвшийся ему в моменты сомнений и отчаяния: ничто на планете не изменилось, как было крепко схвачено все тем же Повелителем, так и осталось. Более того, мелькает и мотив космической катастрофы, естественного «конца света», что возникал и в западной, и в русской поэзии («Тьма» Байрона, «Последний катаклизм» Тютчева), — и такое касалось сознания будущего певца неизбежного земного и вселенского рая, но согласитесь — в подобной перспективе уже совсем иначе смотрятся любые оптимистические мечтания («Погибнет все / Сойдет на нет»). Но... и в бушующем мире, в вечной тьме и холоде потухшей вселенной оставляет поэт один бессмертный очаг огня, «неопалимую купину» своей любви. Она — сильнее всех физических законов энтропии, а значит, именно в любви сохраняется чуть ли не самая после-последняя надежда, неистребимая искра бытия: «И только / боль моя / острей — / стою, / огнем обвит, / на несгорающем костре / немыслимой любви».

И все же ранние лирика и поэмы Маяковского, где он гордо и напористо провозглашает себя поэтом-пророком городских низов, провозвестником нового человекобожеского благовестия, поражают своей непросветленно-безблагодатной, тяжелой атмосферой. Где уж тут лучезарный, весело-танцующий (по Ницше), полный языческого здоровья и силы человекобог?! «Весь боль и ушиб!» Этот мир со свергнутым богом, это поставление себя на его место нагнетают где-то в самом эмоциональном истоке поэзии Маяковского — несмотря на все волевые словесные всплохи, энергичные выплески — тоску и какую-то озлобленность. Ведь именно внутреннее чувство, глубинное самоощущение лепят такой, а не иной образ внешнего мира, где и среди людей одни уродства и калечества, отталкивающие «свинные рыла» («два аршина безлицого, розоватого теста», «желудок в панаме», «мясомяса, быкомордая орава», «стоглавая вошь»...), и сам мир расплзается как нечто антиэстетическое, мертвенное, чуть ли не трупное. Убрав небо, поэт упирается в единственно достоверное — плоть и материю, физиологию, *мясо*, а они, как известно, имеют обыкновение протухать и разлагаться, вот и выползает на первый план изнанка смертной плоти — слизь, гниль, плесень, отходы и отбросы орга-

низма, плевки, всякая дрянь и мерзость: «прокисший воздух плесенью пахнет», «улица провалилась, как нос сифилитика», «туман, с кровожадным лицом каннибала, жевал невкусных людей», «шершаво потное небо»... Какой контраст тона в дебюте Есенина и Маяковского! У первого — литургизация природы, явление ее как мира Божьего, сквозь который просвечивает софийная красота; у второго — ее обезображение, воистину «труп красоты», как писал С.Н. Булгаков о кубистических работах Пикассо. Ощущение от себя, от жизни, от других, от города, от мира выражается у Маяковского в грубых, отталкивающих, дерзко-циничных образах. Странная молодая лирика: много горечи, желчи, издевки, потной и мясистой физиологии, сюрреалистической фантазмагории! А. Крученых, «комментируя» первые ошеломительные опыты собрата, так пугал публику: «я люблю смотреть как умирают дети...» бедные малютки! Берегитесь это рыкает людоед!»<sup>6</sup>. Да, такой уродливо-отталкивающий мир, как у молодого Маяковского, мог явиться только предельному *субъективному идеалисту*, каким, впрочем, часто бывает поэт, особенно романтический, формирующий мир по своему видению, своему внутреннему состоянию. Но не так часто, как у Маяковского, *нутро* поэта столь яростно и форсированно выволакивается *наружу*, в образы внешнего мира.

Однако в таком дегуманизованном лике мира было и предчувствие, и предвестие страшных гримас наступившего века, обнаружившего свое лицо коллективного «людоеда» с Первой мировой войны. Недаром в статье 1914 года «Штатская шрапнель. Вравшим кистью» Маяковский писал: «Разве это не воплощение наших идей: называется “война”: люди жмутся в кошмарах, приезжают безногие, безрукие...» — ну, совсем как когда-то среди персонажей трагедии «Владимир Маяковский»: «Человек без глаза и ноги», «человек без уха», «человек без головы». Война с ее безумством, кошмаром, алогичностью — во что реально плюхнулся мир — стала как бы оправданием шокирующе-брутальной поэтики футуристов. В статьях Маяковского военного времени ясно выражено даже некое злорадство и ликование: мы оказались правы и созвучны эпохе, не мягкотелые лирики, не трансцендентные мечтатели, а мы, грубые, из красного мяса, обнажавшие всю непрочность бытия и готовящийся ужас! Мир Маяковского, его поэтика адекватно совпали с войной. Сила, даже силища кошмарно-адских образов войны и убийства, расчленения плоти и гниения работает на то, чтобы ужаснуть, отшатнуть, дать опаматоваться. В предстающей чудовищной картине войны (земля, нашпигованная «человечьим мясом», «в гниющем вагоне на сорок человек — четыре ноги», «безрукий огрызок кровавого обеда») нет смешения добра и зла, перестановки и подстановки Бога и сатаны, метафизический адресат происходящего указан точно: «А над всем этим дьявол зарево зевот дымит» («Война и мир», 1916). Но далеко не всегда поэт достигал такой безусловности, непротиворечивости своей мировоззренческой позиции.

Подведем некоторые итоги. Все же разрыв между несомой поэтом в мир спасительной вестью, внедряемым образом невиданного пророка,

искупителя «униженных и оскорбленных», Человекобога («и будут детей крестить именами моих стихов») и внутренней тоской, одиночеством, отчаянием, вплоть до искуса самоистребления, паразителен:

Мне,  
чудотворцу всего, что празднично,  
самому на праздник выйти не с кем.  
Возьму сейчас и грохнусь навзничь  
и голову вымозжу каменным Невским!  
(«Флейта-позвоночник», 1915)

Маяковский невольно обнаружил, сколь шатко само основание — человек, — на котором он возвел новую земную религию. Человек по своей сути есть живой парадокс, чей особый онтологический статус был в свое время выражен Державиным: «Я царь — я раб, я червь — я Бог!». Возведя же его в нынешней, несовершенно-кризисной, кричаще-противоречивой природе в абсолют, Маяковский укрупнил и выявил эти противоречия — главным образом через самого себя: живая, мучающаяся душа труднее всего поддается отвлеченному идеализированию. Собственно вся его мировоззренческая система раздирается такими же противоречиями; и усугубились они, начиная с революции, когда, казалось бы, сам поэт вышел из трагической распыленности, объявил родной — и до йоты — восторжествовавшую теорию, что декларировала свое осуществление в массовой, всеохватывающей практике.

И центральное, взрывное противоречие мировоззрения поэта обнаруживается в паре *любовь — ненависть*, где это не столько антитеза, сколько частая подмена и замена вторым первым. В финале поэмы «Люблю» (1922) «громада ненависти» отступает перед «громадой любви». Можно говорить о неустойчивом равновесии этих двух громад в творчестве Маяковского: если первой насыщена злоба современности, то вторая — больше отсылается в прекрасное далёко. С одной стороны — неистребимый атом «немыслимой любви», то, что в «Войне и мире» и в «Про это» (1923) любовь приобретает значение вселенского принципа бытия, искупающего зло и преображающего мир («чтоб всей вселенной шла любовь»). С другой — поэт отождествляет себя с карающим богом, с последним судным днем («в черных душах убийц и анархистов / зажгусь кровавым видением»), зовет к мятежу и злодейству, оборачиваясь в качестве бога-узурпатора народным мстителем: «Я возьму / намалюю / на царские врата / на божьем лике Раина» («Ко всему», 1916). В этом стихотворении наивно обнажен механизм *праведной злобы* поэта: любимая ранила его самолюбие, оскорбила в лучших чувствах, и тут же возникает такая подростково-злодейская компенсация: «Довольно! / Теперь — / клянусь моей языческой силою! — / дайте / любовь / красивую, / юную, — / души не растрачу, / изнасилую / и в сердце насмешку плюну ей!» и дальше-больше, пошел уже революционный азарт: «Око за око! / Севы мести в тысячу крат жни!». Революция

дала Маяковскому идеологически обоснованное право на «святую месть», на убийство, кровь, на вымещение комплексов и обид (разумеется, в пределах слова). И уже не любовь оказывается принципом связи всего со всем, а, напротив, ненависть: «Да здравствует ненависть!» И несется шквал ненависти, призывов к уничтожению врага: «Ноги знают, / чьими / трупами / им идти», «Если бить, / так чтоб под ним / панель была мокра...»<sup>8</sup>.

Обратимся к прямо объявленной идейно-«религиозной» декларации Маяковского, к «новой проповеди Нагорной» из «Мистерии-буфф», где спасающимся в ковчеге от революционного потопа семи парам «нечистых», представителям рабочего люда земли, является идущий «по воде, что — по суху» «самый обыкновенный человек». Этот новоявленный «Христос, ходящий по водам» религии человекобожия аттестует себя как высшее сознание человечества, призванное, наконец, войти в мессианский коллективный организм, каким являются «нечистые». Тут же импровизируется и «идейная» гора — наваленная груда из станков и верстаков; взгромоздившись на нее, он и возвещает это новое сознание. В чем же его суть? Это весть о рае, но не «христовом», где «постнички лижут чай без сахару», а о «настоящих земных небесах»: «В раю моем залы ломит мебель, / услуг электрических покой фешенебелен...» В травестийном соответствии со структурой настоящей Нагорной проповеди, где тем, кто пестует в себе определенные качества, предлагаются награды, *ублажения*, ведущие к Царствию Небесному, Человек выдвигает свои заповеди блаженства. Сделано это методом издевательского передразнивания, простого переворачивания до наоборот: «Мой рай для всех, кроме нищих духом. <...> Ко мне — / кто всадил спокойно нож / и пошел от вражьего тела с песнею! / Иди, непростивший! / Ты первый вхож / в царствие мое / земное — не небесное».

И что же встречает «нечистых» в земном раю, в стране обетованной, куда они прорываются через ад, не страшный для мучеников земли, чистилище, чинно-постный рай «бестелых»? Этакая разлюли-малина низовой народной утопии, материальный нежащий комфорт, чудеса пищевого изобилия: дерево, цветущее булкой, сахарная женщина, ходящие сами по себе яства и вещи, готовые потакать вкусам и милым прихотям рабочего люда. Недаром Иванов-Разумник в статье о «Мистерии-буфф» разоблачал ее как «глубокий духовный провал», как внешне-материальное мещанское счастье — только на этот раз пролетариев. Впрочем, идеолог «Скифов» не совсем справедлив к поэту, не заметив, что не только в вечном переизбытке — пафос земного рая, по Маяковскому (это лишь первый уровень, впечатляющий голодных и холодных), а в творчески-трудовом созидании нового строя бытия. Последнее слово в пьесе отдано обожествленному пролетарскому МЫ, совокупному рабочему Человеку, в любимом повелительном наклонении и будущем времени взнуздывающему себя на титанический подвиг, невиданное творчество «коммуны-сказки»: «Мы — зодчие земель, / планет декораторы, / мы — чудотворцы...» И в своем отрицании христианства, причем карикатурно-уплощенного, поэт остается личностью религиозно заряженной. Его вера в земной рай, в челове-

ка-чудотворца, разумеется, превращенно-религиозна. Вместе с тем, отказавшись от христианства, он как бы регрессирует по лестнице религиозного чувства и культа, впадая в язычество («Солнцепоклонники у мира в храме», «Становитесь хорами — солнцу псалмы»).

Своего наибольшего романтического неистовства и одновременно саморазоблачения новая вера достигает в поэме «150 000 000» (1921), где в буйной динамике стронувшегося с места революционного народа, в яростном марш-броске в будущий рай явились миру «миллионы безбожников, язычников, атеистов» с истовой молитвой к богу «из мяса, богу-человеку». Истинное божество здесь являет такое гигантское, непобедимое, миллионголовое существо, оснащенное для полноты мощи техническими орудиями («Наши плавники — пароходы, / Наши крылья — аэроплан»).

Тут же и свивается прямо на глазах основное противоречие революционного человекобожеского титанизма. Оказывается, что главным и первым подвигом, «труднее божеского втрое», оказывается не столько творчество нового, сколько разрушение в прах всего бывшего («издинамитить старое»). Выражая в частушечных, подхлестывающе-лозунговых ритмах азарт «дикого разгрома», поэт доходит до безумного, сатанинского распаления, страсти и сласти крушить и уничтожать:

Мы  
     тебя доконаем,  
         мир-романтик!  
 Вместо вер —  
         в душе  
                 электричество,  
                                 пар.  
 Вместо нищих —  
         всех миров богатство прикарманьте!  
 Стар — убивать.  
     На пепельницы черепа!

Устраивается рукотворный «конец света», «страшный суд» старому миру, идет сортировка на достойных и недостойных, на наших и ваших, инспекция всех вещей, выбраковка их. И наконец, разворачивается грандиозная последняя апокалипсическая битва двух мировых станов: пролетарского, олицетворенного космическим гигантом Иваном, буквально «начиненным» российским и мировым бедняцким людом, и идолом буржуазного уклада Вильсоном, тоже предстающим в сказочно-лубочном образе великана-обжоры (вариация бывшего Повелителя Всего), кому неуклонно в глотку и к ногам все блага этой цивилизации, и материальные, и культурные, и научные. В этом столкновении двух классовых экстремов, наэлектризованных одним динамитом ненависти, поляризуется все: люди всех сословий и профессий, деятели искусства, даже животные и машины. Раскол, размежевание идет от космоса до зверья. Принцип деления,

раздваивания, так сказать, *враготорения* подан образно-гиперболически и очень впечатляюще. Впрочем, что это все, как не перелицованная калька со школьно-христианской вульгаты «страшного суда», разделения на тех, кто *одесную* и *ошуюю*, на спасенных и вечно проклятых! И чем «пепельницы из черепов» хуже вечного «скрежета зубовного»?! Все же, что касается любви и созидания, причем в самом восторженном и немислимом качестве, — отодвинуто за грань «дикого разгрома», смывающего старое, в сплошной феерический футурум.

В послереволюционном творчестве Маяковского, начиная с 1922–1923 годов, ранние богоборческие мотивы, человекобожеский пафос первых революционных поэм значительно трансформируются: из бунтарски-индивидуалистического, а затем коллективистски-титанического регистра, из ноты в целом серьезной и возвышенно-патетической они решительно снижаются в деловую антирелигиозную пропаганду, составляя немалую долю в агитационном творчестве поэта. Надо отметить, что с самого начала поэт подошел к этой теме как варвар, «грубый гунн», темпераментный, талантливый, но ни о каких истинных глубинах христианства, тонкой духовности православия и не подозревающий. На фоне, скажем, героев Достоевского, Ивана Карамазова или Ставрогина, богоборчество молодого поэта наивно-брутально и уплощено. А уж его антирелигиозные агитки, где Маяковский налегал на самые низменные клавиши атеистической демагогии, при всех поправках на жанр и адресат — впадают в нестерпимую пошлость и похожи на своего рода околпачивание простачков (в чем он как раз упрекает церковь и религию). Богоборчество раннего Маяковского — в соответствии с социальным заказом искоренить религиозный быт, бытовое исповедничество, чем и было православие для широких, прежде всего крестьянских масс, — превращается в бытоборчество: разрушение «религиозной рухляди», сакральной системы годовых церковных праздников, православных обрядов, сопровождавших человека от рождения до смерти, одним словом, религиозно освященного быта. Новая религия коммунизма требовала своей сакрализации, своих праздников и святых, своих священных учреждений — и Маяковский внес тут немалую лепту: на место Бога и религиозных наставников учил ставить науку и знание; из церквей — в клубы, вместо икон и хоругвей — транспарант, портрет вождя; от пасхальных и рождественских ходов — на «безбожные шествия»; «не на исповедь беги, а в исполком», туда же — вместо крещения и венчанья. В бесчисленных агитлубках Маяковский создал целую низовую, антирелигиозную, лубочную *энциклопедию*, рассчитанную на примитивное, *неученное* сознание, построив свои разоблачения в духе старой просветительской традиции, на приеме грубого, кощунственного острашения, с привлечением смешных и колоритных историй. Правда, время от времени и в эти годы на фоне черновой работы, борьбы с попами, церковными праздниками и обрядами, патриархом Тихоном и т. д. звучали и цельные идейные декларации религии человекобожия, как в стихотворении «Наше воскресенье» (1923), где «шаги комсо-

мольцев гремят о новой религии», в которой «миром правит сам человек». Обожествленным субъектом этой новой деловой «религии», как мы помним, является «МЫ! Коллектив! Человечество! Масса!», а основным ее содержанием и вместе высшей целью — преобразование мира, природно-космическая регуляция («будут даже грома на учете тяжелой индустрии...»).

Глубочайшее противоречие религии человекобожия, как это ярко проявилось и в творчестве Маяковского, в том, что она, являя в себе и нечто положительное, а именно интуицию религиозной, преобразовательной миссии человека и человечества, осознает и прорабатывает ее в односторонне-ложном виде. «Человек божествен, — писал С.Н. Булгаков, — только в смысле своих потенциальных способностей и конечного предназначения»<sup>9</sup>, по настоящему реализуемых в богочеловеческой перспективе, когда человек, сей «венец творения», опознает себя сознательно-активным орудием осуществления воли Божьей в деле преображения мира и самого себя. Обожествление же натурально-наличного человечества (как у Фейербаха) или «лучшей», «передовой» его части — революционного класса (так у Маркса) неизбежно приводит, как писал тот же С.Н. Булгаков, «к культу посредственности, как нравственной, так и умственной», к замене «масштабов качества» «масштабом количества»<sup>10</sup>. Интересно, что и логика развития *религиозного* пафоса Маяковского — от раннего обожествления титанического «я», затем масс, громад, человечества к культу пролетарского государства, партии и вождя, Ленина — повторяет такую же логику в гуманистическом атеизме Фейербаха, кончившего обожествлением государства (только оно способно соединить силы отдельных относительных «я» в одном абсолютном коллективном Человеке) и его главы.

## Два фундаментальных выбора

То, что личность и поэзия Маяковского были заряжены огромной энергией отталкивания, отвержения, ненависти (вспомним хотя бы источник реестр из его автобиографии «Я сам»: «стал тихо <...> ненавидеть», «поэтому возненавидел сразу...», «я стал ненавидеть...», «с тех пор терпеть не могу...», «видеть с тех пор не могу...», «с тех пор бесконечно ненавижу...»), накалом борьбы, — вряд ли кто будет оспаривать. Другой вопрос: кто же все-таки настоящий, главный враг поэта и совпадал ли он с объявленным марксистско-ленинской теорией и революционной практикой классовым противником? Критик русского зарубежья Ф. Иванов писал о «ненависти Маяковского к Мещанству мировому, мещанству с большой буквы», полагая, что «в борьбе с одолевающим мещанством — корни творчества Маяковского»<sup>11</sup>.

Да, «мурло мещанина» всегда было самым ненавистным, принципиальным врагом поэта. Оно вырастало до гигантского образа Повелителя Всего, олицетворялось в отталкивающе-гиперболической фигуре Вильсона. Оно же предстало в множестве своих ликов, от низменно-грубых

(«Клоп», «Баня») до замаскированно-утонченных («Про это»). Носителями духа мещанства могут быть не только буржуи, но и рабочие, и руководители-коммунисты, и «культурные» интеллигенты (окружение любимой, да и она сама в поэме «Про это», разве что она — силой любви — изъята из круга поношения поэта).

Такое понимание мещанства как явления скорее этического и мировоззренческого, чем классово-сословного впервые четко определилось у Герцена: «Мещанство — идеал, к которому стремится, подымается Европа со всех точек дна»<sup>12</sup>. «Быть как все», «сборная посредственность», стертость личности, «стотысячеголовая гидра», готовая подвести все и всех под свой трафарет вкуса и ценностей — вот некоторые из черт мещанства, приводимые русским мыслителем<sup>13</sup>. И если Герцен в своем утопическом чаянии веровал в антимещанские начала русского народа, в то, что он сумеет избежать совращения западным либерализмом, потребительским идеалом и выйти к собственному самобытному социализму на основе крестьянской общины, то история распорядилась иначе и уже тот же Маяковский смог по-своему убедиться в правоте герценовского убеждения, что «мещанам собственникам» противостоят в лице пролетариата лишь «неимущие мещане», рвущиеся вырвать из рук первых «их достояние». Герцен, утверждающий, что «мещанство — окончательная форма западной цивилизации», а за ним Горький выходили к фундаментальному выбору ценностей, который лежит за понятием «мещанства». В этом же ряду — и Маяковский.

По настоящему счету мещанское царство (вариация его — «быт», «быт без движеньца») у поэта связано с заклиненностью человека в его нынешней, несовершенной, низменно-животной природе, ублажаемой на время живота комфортом и покоем. «Главный танцмейстер земного канкана» олицетворяет этот железно сковавший человечество выбор. Антимещанский фундаментальный выбор стоит на идее перерастания человеком себя, онтологического совершенствования его природы, связанной с восчувствием эволюции как процесса, в котором идет все большее восхождение сознания, духа в лоне материи. В книге «Так говорил Заратустра», которую Маяковский знал, Ницше так передавал подобное видение: «Человек есть нечто, что должно превзойти. Что сделали вы, чтоб превзойти его? Все существа до сих пор создавали что-нибудь выше себя; а вы хотите быть отливом этой великой волны и скорее вернуться к состоянию зверя, чем превзойти человека?»<sup>14</sup>. Горький в своей философской поэме «Человек» (1904) выразил тот же пафос в лозунге: «Вперед! и выше! все — вперед и выше!».

Прорыв из мещанского фундаментального выбора связан у Маяковского с устремленностью в будущее («надо рваться в завтра, вперед»), в другую лучшую природу, в том числе, как у Горького, победившую смерть. Если жизненное кредо мещанина сводится к пассивному приятию своей земной доли, судьбы, своего неизменного естества, предлагая лишь его



максимальное убожество в отпущенных природой пределах, то... послушаем Маяковского:

Я  
ненавижу  
человечье устройство,  
ненавижу организацию,  
вид  
и рост его.  
<...>  
Довольно! —  
зевать нечего:  
переиначьте  
конструкцию  
рода человеческого!  
(«Протестую!», 1924)

Это будущее преобразование самой природы человека творческим дерзанием и трудом его самого понималось поэтом и грубовато-технически, и более тонко-органически. Впрочем, это скорее различные этапы одного процесса. Во всяком случае именно этот порыв и составляет у Маяковского суть антимещанского, антипотребительского, творчески-эволюционного выбора. Его он усилился увидеть и в революции, и в высшем, как ему казалось, идеале коммунизма.

## Образы и картины будущего

О себе, четырнадцатилетнем гимназисте, Маяковский писал: «Беллетристики не признавал совершенно. Философия. Гегель. Естествознание. Но главным образом марксизм. Нет произведения искусства, которым бы я увлекался более, чем “Предисловием” Маркса» («Я сам»). Речь идет о работе «К критике политической экономии» (1859), где на четырех страницах (по существу — на одной, остальное лишь биография идеи) излагается суть главного открытия Маркса, его концепция материалистического понимания истории (исторический материализм). Кстати, именно самое сжатое изложение идеи всегда было Маяковскому более всего по душе. Дайте ему резюме, итог в общем и главном, особенно того, что касалось философских взглядов и научных открытий! Так будет и с учением Федорова, и с теорией относительности. Марксову теорию Маяковский воспринял как настоящее откровение исторической жизни человечества, его прошлых и будущих путей: «Маркс / раскрыл / истории законы, / пролетариат / поставил у руля». Вся сложность, иррациональность истории, тревожная непредсказуемость будущего были вмиг сняты, уложившись в ясную, единственно верную, научную схему. Именно по логическому скелету марксистского исторического материализма, подновленного ле-

нинскими работами и материалами хрестоматий по истории Октября из библиотеки собирателя книг, библиофила и, кстати, знатока марксизма-ленинизма О.М. Брика, будет строить Маяковский магистральное движение исторического действия в программных поэмах «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо».

Рассматривая поэмы Маяковского, наталкиваясь на общую конструкцию сюжетной мысли, отвечающую усвоенной с юности парадигме: *до-история, революция* и выход в конечном итоге в *за-историю*, совершенный мир. Но чистота этой схемы была поколеблена самой действительностью; первая осечка теории — не удалась сразу мировая революция. И потому поэт постоянно превосходит *последнюю битву* с капиталом и последнюю победу — без этого не выйти к чаемому земному раю. Причем как-то для себя неосознанно (на деле, исходя из обретенного исторического опыта) он идет на серьезное нарушение Марксовой теории: революции полагается быть имманентной, взрываться изнутри такого общества, где производственные отношения пришли в неразрешимый конфликт с развитием производительных сил. А у Маяковского мировая революция видится или как прямое нашествие красной России, катализирующей революционное брожение и восстание на Западе («150 000 000»), или как красная буря, опять же налетающая из России и охватывающая страны и континенты («Пятый Интернационал»), или как в поэме «Летающий пролетарий» (1925) «Америка — разбитой буржуазии оплот» в 2125 году терпит полное поражение в фантастической аэробитве («только / одни / лучи да химия»).

Образ будущего — обязательный финальный аккорд большинства поэмы Маяковского: «Год какой-то / нолями разнулится. / Отгремят / последние битвы-грома»... и поехала ликующая фантазия поэта: тут и полное торжество «регуляции природы» («хлеба — / жарою мучимы, / так я / управляю / искусственными тучами»), и новое питание («Так же / вырабатывается / из облаков / искусственная сметана и молоко»), и чудеса технического могущества, когда космическая регуляция соединяется с идеально обихоженой землей, с расцветом летательной инженерии, общением с жителями других планет. Похоже, что самой цельной утопией, в которой Маяковский намеревался явить свой идеал будущего во всей полноте, должна была стать поэма «Пятый Интернационал» (1922). Был написан пролог к ней, публикуемый как «IV Интернационал», две части из восьми планировавшихся самой поэмы. 3 октября 1922 года в Большом зале консерватории Маяковский читал написанное, предпослав ему объяснение: «Это поэма предвидения. Образец творчества грядущих дней».

Уже в «IV Интернационале» поэт определяет главную свою устремленность и неотступную заботу: «В грядущее / тыкаюсь / пальцем-строчкой / в грядущее / глазом образа вросся». Ничто для него так не важно, как будущее, каким оно будет; там — воплощение идеала, там все ценности, от будущего зависит, оправдано ли то, что делается сейчас, все страдания, лишения, жестокость, и если оно вдруг окажется не тем и не таким, все обесмысливается и в настоящем. Чего же поэт боится более всего? —

«Что будет? / Будет спаньем, / едой / себя развлекать человечье быдло». Он с особенным упором отвергает такой пошло-мещанский вариант будущего великолепия: «К гориллам идете! / К духовной дырке! / К животному возвращаетесь вспять!» Ничто его настолько не пугает и не отвращает, как такая картина: «На месте ваших вчерашних чайний / в кафках, / нажравшись пироженью рвотной, / коммуны славя, расселись мещане». И тогда он решается сам по-настоящему уточнить, продумать-прометать, предвосхитить образ будущего, предаться, так сказать, *творчеству идеала*. «Готовьте новый бунт / в грядущей / коммунистической сытости», «грядущие бунты славлю» — во имя духовного беспокойства, духовного возрастания, предвидя новую, пока только декларируемую, уже не социальную, а духовную революцию:

Взрывами мысли головы содрогаю,  
артиллерией сердец ухаю,  
встает из времен  
революция другая —  
третья революция  
духа.

Оказывается, Октябрь — не высшая точка в революционном дерзании, нужна еще одна, расширяющая и углубляющая, корректирующая Октябрьскую, революция, и главными ее агентами будут *мысль* и *сердце*, когда «взрывы» и «артиллерия» уже лишь образные уподобления, а не буквальное выражение, как прежде, натиска и насилия.

То же, что разворачивается в двух написанных частях «Пятого Интернационала», уже явно выходит за рамки традиции «от Маркса до Ильича». Начинается поэма с «Приказа № 3» (подразумевается, «по армии искусств», как и прежних два), где в вызывающе-хлестких выражениях и образах Маяковский вновь объясняется, как понимает он миссию поэта, «творчество грядущих дней»:

Я 28 лет отращиваю мозг  
не для обнюхивания,  
а для изобретения роз.

Искусство в своем высшем дерзании хочет стать не отражением жизни, не передачей впечатлений от нее, а силой, творящей самое жизнь. Отсюда и поэтическая воля выйти к такой точности, сжатости и немедленной эффективности своего творчества, чтобы оно тут же работало как орудие самой жизни, ее борьбы и созидания. Но то, что демонстрирует далее поэт, «интереснейшие события», что раскрыли ему самому глаза на глубинную суть поэзии будущего, с ошарашивающей смелостью вносят новые, драгоценные черты в высшую профессиональную мечту творца. Маяковский рисует медленный, упорный процесс некоей органической

метаморфозы, которой сумел направленно овладеть поэт («похоже даже на самоусовершенствование йога»): стал он раскручивать собственную шею, расти вверх, воздвигся сначала как уже «человек не человек, а так — людогусь» над окрестностями своей дачи, затем Москвы, вот уже и Европа перед и под ним, как на ладони, а затем и панорамный обзор всего земного шара, наконец, и в космос вышел, туда обратил взор, «в дела так называемые небесные»:

Подо мной,  
надо мной  
и насквозь светящее реянье.  
Вот уж действительно  
что называется — пространство!  
Хоть руками щупай в 22 измерения.  
Нет краев пространству,  
времени конца нет.

Но самое интересное и значительное происходит с самим организмом героя: обретает он новую, небесную телесность («окрасился весь небесно-защитно — тело лазоревосинесквозное»), утратившую свою земную неподъемную тяжесть: «и я / титанисто / боролся с потерей / привычного / нашего / плотного тела». Как же это ему удастся? Его предельно мобилизованный, активизированный дух начинает управлять телом, управлять нервной системой («я так разгимнастировал ее»). Воистину, вышел в некоего гигантского небесного йога: «Казалось: миг — / и постройки масса / рухнет с ног / со всех двух. / Но я оковался мыслью каркасом. / Выметаллизировал дух». Внутренним духовным усилием трансформирует герой поэмы свое тело. Позднее эта активно-эволюционная интуиция, выраженная в формуле Федорова «Наше тело будет нашим делом», предстанет в поэзии Заболоцкого, на примере, правда, животных, творчески преобразующих себя в эволюционно-высшие существа (поэмы «Торжество земледелия» и «Безумный волк»). Людогусь у Маяковского — человек, воистину, космический, *самосозданный, органотворящий*. Как пушкинский пророк, он обретает новое зрение и слух, ему открывается и шевеление всякой мелкой земной твари («слышу биение пульса на каждой лапке мушье»), и музыка горних сфер, точнее, какая-то додекафония миров — «слышу каким-то телескопическим ухом: / мажорно мира жернов / басит», «каждая небесная сила по своему голосила»: свистят крутящиеся по орбитам планеты, шипит солнце, скрипят галактики... Но в отличие от классического пушкинского образца, Людогусь сам себя соделывает и демиургом собственного невиданного организма, и ясновидцем вселенской жизни — без помощи серафимов и мистики.

И вот на фоне всей этой космической какофонии стал наш поэт-людогусь улавливать радиосигналы, какими перебрасывались континенты и страны. Реализованной метафорой-гиперболой встает образ поэта буду-

щего — вселенской радиостанции, приёмника жизни земли и космоса. И приглашает герой претендующих на роль такого поэта, «полководца чувств»: «у кого лет сто свободных есть, / можете повторно мой опыт произвести». И этак легко, вроде бы юмористически бросается намек: может быть, тут, на этом пути, и лежит заветный ключ к бессмертию.

Практическая польза моего изобретения:  
при таких условиях  
древние греки  
свободно разгуливали б в тридцатом веке.

Во второй части поэмы поэт-радиостанция так и стоит, уткнувшись головой в небо, ловит сигналы земли, все еще, кроме России, заикленной в никчемной торгово-промышленной, мещанской суете и кутерьме, устает от нее и надолго отключается от земли, уходя, как в свое время в «Человеке» после Вознесения, в небесный покой. Насколько — счастье невозможно. И вдруг — шквал голосов, настоящий радиосмерч вырывает его из космической нирваны: наконец-то она, долгожданная, последняя мировая битва с капиталом, и он тут же вступает в нее и сам, «путая вражьи радио», «все ливни, все лавы, все молнии мира — охажую» собирает и обрушивает на «черные головы врагов». Вот и окончательная победа, и земля уже «вся красная, / сияет вторым Марсом». И еще на какое-то нефиксируемое время уходит поэт в отрешенную небесную жизнь («радуюсь просторам, радуюсь тишине, радуюсь облачным нивам»), «стал у веков на страже», ожидая, когда же там все устроится и он сможет увидеть настоящую жизнь и настоящего человека.

И этот момент настал, «смотрю на землю, восторженно поулыбливаясь» — и что ему открывается? Да все та же картина, которую он уже и рисовал, и будет еще рисовать: нет на земле никаких *разделений*, сплошное над ней раззолоченное сияние, вся она отрегулирована и гармонизирована, буйные стихии легли в «геометрии строгих каналов», Сахары — «в строениях и зеленях», одним словом, «жизнь, / мечтаемая от дней Фурье, / Роберта Оуэна и Сен-Симона». И тогда-то поэт вырывается из своего небесного беспамятного блаженства, неудержимо устремляясь на землю: «Силою мысли, / нервов, / жил / я, / как стоверстную подзорную трубу, / тихо шеищу сложил». И пусть это «небылицей покажется кое-кому», но он возвращается в это будущее время, «в середину XXI века», гражданином ЗЕФЕКА, Земной Федерации Коммун (даже в будущее аббревиатурный новояз брошен!). И вновь завершающая глава, финал отданы будущему, разомкнуты в за-историю, в рай, в преображенный мир — смыслодержащая конструктивная черта большинства его поэм.

Типологическое единство поэм Маяковского отражает не только мировоззренческий, но и внутренне-психический комплекс поэта: его невроты, фобии и чаяния. Чего стоит неотступный мотив самоубийства, проходящий в поэмах «Человек», «Флейта-позвоночник», «Про это», и

проигрывание несколько лермонтовского, заговаривающего холод смерти, ее окончательность («Но не тем холодным сном могилы»), нирванически-небесного посмертного варианта: отсидеться-отлежаться два-три столетия-тысячелетия на воздушных-облаках, в безмятежно сладкой полудреме, полугрезе, так чтобы по тебе, «насквозь излаская», «катились вечности моря», и, наконец, мотив возвращения на землю в былом облике, воскрешения «я», может быть, самый личностно-глубокий, явно и скрыто постоянный у Маяковского!

## Смерть. Воскрешение

Мотив воскрешения зачался и сразу же выплеснулся наиболее мощно и всеохватно у Маяковского в поэме «Война и мир». Его появление связывают с влиянием центральной идеи философии Федорова. О его учении Маяковский узнал из рассказов поэта В.И. Шманкевича (из окружения Вяч. Иванова), бывшего уже со второй половины 1910-х годов таким офеней-коробейником, разносившим идеи «Философии общего дела» по тогдашним литературным кругам. К тому же еще по училищу живописи, ваяния и зодчества Маяковский был знаком с Василием Чекрыгиным, поразительно талантливым художником, ставшим в последние два года своей короткой жизни (он погиб под колесами поезда в 1922 году 25 лет от роду) убежденным последователем федоровского учения, претворявшим его в своих графических циклах «Воскрешение», «Переселение людей в космос» и в философско-эстетическом трактате «О Соборе Воскрешающего Музея». Известно, что Маяковский встречался с Чекрыгиным не только в стенах Училища (кстати, Чекрыгин иллюстрировал первую книжку Маяковского «Я», 1913), но и в самом начале 1920-х годов, а в это время художник, по воспоминаниям знавших его людей, говорил только о Федорове<sup>15</sup>. Скорее всего с этими двумя толчками — от информации Шманкевича и бесед с Чекрыгиным — и связаны два всплеска образов воскрешения в творчестве Маяковского, сначала в поэмах «Война и мир» и «Человек», а затем в «Пятом Интернационале» и в «Про это».

Причем каждый раз в поле свежей облученности поэта идеей Федорова его творчество обретало самые пронзительно-человечные и высокие ноты: гасли неистовство прометеистского человекобожия, пафос разделения и ненависти, стирались грубо-материалистические черты будущего идеала, возникало чувство всеобщей ответственности за боль и страдание мира, идея искупления зла, братства и любви как главного принципа бытия. Пусть Маяковский не читал «Философии общего дела» и не знал всей системы федоровского активного христианства, но сама идея всеобщего воскрешения вытаскивала за собой совсем другой, нежели ницшеанский или классово-марксистский, ценностный ряд. Даже через частичную и несовершенную рецепцию федоровской идеи Маяковский прорывал потолок атеистического сознания эпохи с его согласием на смерть, на нынешнюю смертную природу человека. Там, где у него появляется эта идея и мечта, уходит чисто горизонтально-сегодняшнее мироощущение (долгой

всяческое старое, что быльем поросло!), возникает чувство и понимание *вертикали* человечества, ушедшего в землю, появляется надежда на ее восстановление в новое живое бытие.

Уже в первой строфе пролога к «Войне и миру» поэт выражает прозрение, столь значимое для Федорова: очищение человека «последней мерой наказания» — смертью, откуда шел призыв оставить осужденные ушедших, обернуться к ним спокойным пониманием (исследование всей сложной совокупности причин зла обретает искупительную силу: «понять — простить»), сочувствием и любовью.

Мертвые сраму не имут.  
Злобу  
к умершим убийцам туши.  
Очистительнейшей влагой вымыт  
грех отлетевшей души.

Как будто вовсе не похожие на обычного Маяковского звуки! Правда, и здесь поэт объявляет свой голос «единственно человеческим», а себя одного «глашатаем грядущих прав». Впрочем, на этот раз он, действительно, имеет на это значительно большее содержательное право, чем прежде. «Любовь к живому», «ненужный даже должен жить» — вот сейчас его кредо, стоящее в таком разительном противоречии с более поздним «стар — убивать...».

В этой поэме Маяковский совсем по-федоровски выступает обличителем городов, блудницы Вавилона («карусели Вавилонищ, / Вавилончиков, / Вавилонов»), этих центров торгово-промышленной, потребительской цивилизации, где все крутится вокруг наживы, разжигаемой похоти, культура самок и самцов: «Идем! / Раздуем на самок / ноздри, / выеденные зубами кокаина!». Где тут футуристический урбанизм? — город заражает своей дурной кровью и село («в загар деревень городов заразу»), за городом неизбежной спутницей борьбы за рынки сбыта «мануфактурных игрушек» следует война. И уже из-под спуда *цивилизации* и *культуры* совсем естественно вырывается: «Хорошо / под музыку митральезы жечь и насиловать!», и вся земля превращается в кровавый римский цирк — и намного страшнее! Встает гиперболически сюрреальная картина гигантского Колизея, где идет варварская бойня «государством в государство / 16 отборных гладиаторов». Как жить и что делать в этом безумно-падшем мире, залитом кровью, озверелом, отчаявшемся, среди ощетинившихся в ненависти и счетах друг против друга народов и людей?

На собственном примере поэт указывает единственный (по сути, истинно христианский) выход, ведущий к грядущему искуплению и возрождению: почувствовать твою, личную ответственность и вину за все зло, совершенное и совершаемое на земле. Тут Маяковский вливается в сокровенную тему классической русской литературы, прямо поставленную устами старца Зосимы у Достоевского. Да что там вливается — переживает ее так предель-

но-остро, в таких шоковых поэтических образах, с таким безмерным, гиперболическим размахом, как, пожалуй, никто до и после него. И вот уже вместо поэтической лиры, пусть и самой сочувственно-минорной и раскаянной, у него в руках его собственное, вырванное им сердце со вспоротыми, как струны, артериями. И что же звучит в нем? Какое там звучит — спазмами вылетают кровавые комья самопокаянных обличений:

На братском кладбище,  
у сердца в яме,  
легли миллионы, —  
гниют,  
шевелятся, приподымаемые червями!

<...>

каюсь:  
я  
один виноват  
в растущем хрусте ломаемых жизнью!

<...>

это я,  
Маяковский,  
подножию идола  
нес  
обезглавленного младенца.

Простите!

<...>

это я  
сам,  
с живого сдирая шкуру,  
жру мира мясо.

<...>

Кровь!  
Выцеди из твоей реки  
хоть каплю,  
в которой невинен я!

Конечно, недоброжелатель (некий очередной Карабчиевский) так и увидит здесь особое некрофильское наслаждение так въедливо сладострастно рисовать все эти бесчисленные членовредительства и смертоубийства (тут и растерзанные львами первохристиане, и вывернутые дыбой суставы у еретиков Севильи...), да еще вживаться в них как в свои. Но даже если такой элемент и был в психике Маяковского (за что могут говорить последующие: «Жарь, жги, режь, рушь!»), то здесь, где он оборачивается лишь убедительной наглядностью покаянного чувства, видно, насколько тот же Федоров был прав, полагая, что сами наши пороки — извращенные



добродетели, что человек может и должен обращать зло в добро, злонаправленные энергии — в благие и творческие, в чем и светит ему единственная надежда! Именно здесь, в поле воскресительно-искупительного идеала, разрушительные, некрофилические импульсы превращаются в покаянные и анастатические. И звучит нечто совсем уж невероятное для нашего богоборца: «Люди! / Дорогие! / Христа ради, / ради Христа, / простите меня!»:

Нет,  
 Не подыму искаженного тоской лица!  
 Всех окаяннее,  
 пока не расколется,  
 буду лоб разбивать в покаянии!  
 <...>

Радуйтесь!  
 Сам казнится  
 единственный людоед.

В известном смысле тут достигает апогея своеобразное «подражание Христу»: в Гефсиманском борении Иисус принял на Себя и в Себя всю ужасную громаду грехов человечества, прошлых, настоящих и будущих, что на миг придавила Его безгрешное естество невыносимой тяжестью; здесь же поэт тоже взваливает на свои плечи и сердце эту гряду мировых беззаконий и злодейств, живописуя ее отдельными конкретными примерами. Богочеловек искупает грехи рода людского Своим крестным подвигом; поэт Маяковский, смертный человек, по существу приемлет здесь центральное Христово условие входа в преображенный порядок бытия, Царствие Небесное — «покайтесь!»: только после очистительного покаяния («всего себя вытряс») человек сможет обрести новую природу, «новых дней приять причастие».

И вот уже сияние чаемых «новых дней» разливается в заключительной, пятой главе поэмы. Это и есть собственно «мир» (как и стояло в заглавии), т. е. вселенная, но уже умиротворенная и преображенная: жало розни, вытеснения, злобы вынута из нее, «не убий» стало законом жизни («клянитесь, больше никого не скосите!»), последняя причина зла и тоски — смерть — побеждена окончательно, вплоть до возвращения всех ее жертв.

Земля,  
 встань  
 тыщами  
 в ризы зарев разодетых Лазарей!

«Вся земля / черные губы разжала» — и пошла отдавать, о, великая былая порождающая утроба и могила, всех ею поглощенных и схороненных в необъятной ее груди:

Это встают из могильных курганов,  
 мясом обрастают хороненные кости.

Веселым детским юмором искрятся его сцены воскрешения — а как иначе представить такое невмещающееся в серьезно-позитивный ум, да и пока, действительно, конкретно плохо представимое чудо!

Было ль,  
 чтоб срезанные ноги  
 искали б  
 хозяев,  
 оборванные головы звали по имени?  
 Вот  
 на череп обрубку  
 вспрыгнул скальп,  
 ноги подбежали  
 живые под ним они.

С днищ океанов и морей,  
 на реях,  
 оживших утопших выплыли залежи.

Поэт прекрасно понимает: именно воскрешение, возвращение всех унесенных потоком времени, т. е. как бы обращение его вспять, станет настоящим покорением времени: «В старушьё лицо твое / смеемся, / время! / Здоровые и целые вернемся в семьи!» Только тогда, после этой победы над «последним врагом», и может по-настоящему «семью тысячами цветов <...> из тысячи разных радуг» засиять земля: «День раскрылся такой, / что сказки Андерсена / щенками ползали у него в ногах». И в центре этого преображенного земного царства встает Человек, а каждая страна и народ несут ему свои дары, лучшее, что они имеют, создали и развили, чтобы довести каждого живущего и воскрешенного до гармоничной всечеловеческой полноты: Греция — прекрасное тело, Франция — чувственность («губ принесла алость»), Германия — мысль, Америка — «мощь машин», Африка — солнечность, Италия — негу «теплых ночей», а Россия — что же? Ей Маяковский оставляет самый драгоценный дар, глубину сердечного вникания, сострадания, сочувствия: «Россия / сердце свое / раскрыла в пламенном гимне!». Перед осуществленной невероятной мечтой о возобновлении бытия, да еще в таком обновленном качестве («О, как великолепен я / в самой сияющей / из моих бесчисленных душ!»), о новой встрече с утраченными близкими (тут конкретно — она, любимая), предвосхищающая радость, блаженство и ликование поэта не знают границ: «И радость, радость! — / сквозь дымы / светлые лица я / вижу».

Кстати, Федоров был тем мыслителем, который не признавал ума, отделенного от сердца, считая единственно нравственным, дающим верную

оценку и должный проект, *ум сердечный*. Его подходы нередко доказывали себя *нефилософским* образом, через *чувство*, призывом прислушаться к самым своим глубоким внутренним желаниям. Вот, к примеру, как Федоров разворачивает один из своих аргументов за воскрешение (он был бы, пожалуй, особенно близок Маяковскому — ведь именно на нем строит поэт в «Войне и мире» свое видение будущего). Сама нынешняя история, история «как факт», может привести человечество через горький отрицательный опыт, страдания и кровь, упертость в тупики и отчаяние от избранного ложного пути, т. е. через воспитание «синяками и шишками» (собственно так и у Маяковского в поэме), к сознанию необходимости исполнять эволюционное требование онтологического совершенствования своей природы, управления стихийными силами, победы над смертью, наконец воскрешения. Но как удостоверит человек для себя, что это и есть благо. А вот так — предлагает мыслитель: представьте себе ваши ощущения повоскресной встречи с дорогими и любимыми вам людьми, аж дух захватывает от неопишуемой радости обретения потерянных и погребенных и свидания с ними уже навеки — такого счастья позволить себе сейчас не можешь даже в мечте... А вот Маяковский как раз это и позволяет себе, как бы воплощая слова мыслителя о великой «радости воскрешающих и воскресающих, в которой заключается и благо, и истина, и прекрасное в их полном единстве и совершенстве»<sup>16</sup>. И она-то, эта великая радость, и становится для Федорова (и для Маяковского) критерием действительно благого дела, опознавателем высшего блага.

Серебряными мячами  
от столицы к столице  
раскинем веселие,  
смех,  
звон!

Не поймешь —  
это воздух,  
цветок ли,  
птица ль!  
И поет,  
и благоухает,  
и пестрое сразу, —  
но от этого  
костром разгораются лица  
и сладчайшим вином пьянеет разум.  
И не только люди  
радость личью  
расцвели,  
звери франтовато завили руно,  
вчера бушевавшие

моря,  
мурлыча,  
легли у ног.

Представить высшие преображенные формы бытия, дать убедительно почувствовать их красоту и неизреченную радость, создав тем самым тягу к восхождению, — задача необычайно трудная. Для земного человека, сумевшего по-своему, с особым сладострастием вжиться даже в боль и трагизм природной смертной жизни, нет ничего желаннее и ничего непонятнее полного счастья — кажется оно не только недостижимым, но пресным и скучным. Вспомним, как тот же Маяковский издевался над райскими кущами, над постничками, лижущими небесные чаи... Земные художники больше внедрены и вперены в сей наличный мир, его страсти и борения, радости и страдания, *злобу* дня (и Маяковский среди них). *Туда* же, за горизонт этой жизни, в преображенно-бессмертный строй бытия, уловить хотя бы блики другой красоты и блаженства — редко простирается прозрение художников и мыслителей, но даже когда это происходит, краски, улавливающие эту чаемую реальность, вдруг тускнеют, образная выразительность гаснет, воцаряется атмосфера то ли добродетельной скуки, то ли бледной отвлеченности — достаточно сравнить хотя бы «Ад» и «Рай» Данте. Маяковский же пытался (иногда небезуспешно, как в «Войне и мире») в своих картинах будущего вырваться из этой закономерности, представив тогдашнюю жизнь в богатстве и яркости красок, лучезарности и ликовании, созидательной неисчерпаемости — одним словом, в заражающей силе увлечения.

В финале поэмы гремит осанна новому ладу мира, преображенным тварям, укрощенным стихиям, полному искуплению зла через любовь («Земля, / откуда любовь такая нам?»), эмблемой чего становится шуточный образ «с Каином играющего в шашки Христа».

Это был первый и высший взлет утопической поэтической мысли Маяковского, связанной с идеей воскрешения и преображения мира. Мотив воскрешения не уходит из творчества поэта. В «Пятом Интернационале», похоже, он должен был развернуться в следующей, так и не написанной части поэмы, о чем Маяковский лишь интригуяще предупредил читателя: «Едва ли кто-нибудь из вас точно знает события XXI века. А я знаю. Именно это и описывается в моей третьей части». Во всяком случае в черновом наброске к «Пятому Интернационалу» возникает эскиз картины воскрешения Ленина:

Ленин  
медленно  
поднимает вечища  
Разжимаются губ чугуны...

И тут же такой чуть иронический поворот, не оставляющий сомнения, что это не просто некий символический образ, а картина действительного воскрешения:

за чем только смотрит эта Фотиева  
Владимир Ильич  
Напрасно зовете  
Что ей воскресать пустяковины ради...

Но та же поэма «Про это» с ее знаменитой «мастерской человечьих воскрешений» густо насыщена и искусительными образами смерти, добровольного прекращения существования: «бескрайный бинт исцеляющей смерти», «семь лет с меня глаз эти воды не сводят», «Я бегал от зова разинутых окон...». Собственно вся поэма про то, как поэт, «всей нечести изгой», загоняется в смерть самим укладом этого мира, его фундаментальным выбором, против которого он восстал («Ты враг наш столетний»). В конце чреды своих фантазмагорических превращений герой перелетает на Кавказ, на вершину Машука (не зря сюда — тут у его подножия когда-то рукой дуэлянта убрали другого великого русского поэта), откуда его расстреливает в упор снизу толпа его недругов: «за зарядом заряд. / Станут, чтобы перевести дух, / и снова свинцом сорят. / Конец ему! / В сердце свинец! / Чтоб не было дрожи! / В конце концов — / всему конец. / Дрожи конец тоже».

Искушение самоубийством, можно сказать, технически конкретное предвосхищение жизненного финала («Все чаще думаю — не поставить ли лучше / точку пули в своем конце» — «Флейта-позвоночник») идет у Маяковского с постоянной внутренней борьбой: не поддамся! с волевым заклинанием смерти, как в «Про это» — не удастся загнать его в самоистребительный угол!

Я не доставлю радости  
видеть,  
    что сам от заряда стих.  
За мной не скоро потянете  
об упокой его душу таланте.  
    <...>  
Но за что ни лечь —  
    смерть есть смерть.  
Страшно — не любить,  
    ужас — не сметь.

И кульминирует этот заклинательный пафос в стихах, посвященных трагической гибели Сергея Есенина, где будущий самоубийца так убежденно спорит с другим, уже состоявшимся, не зная еще, какой злой иронией судьбы обернутся для него благие, жизнеутверждающие поучения.

Подсознательный ужас смерти (как это: *не любить, не сметь* — ничто?!), похоже, был глубочайшим неврозом Маяковского. Вспомним, как двенадцатилетний Володя теряет отца: булавочный укол пальца за сшиванием бумаг, заражение крови и нет человека! «С тех пор терпеть не могу булавок» — если бы только булавок! Не отсюда ли отмечаемый хорошо знавшими Маяковского его навязчивый страх заразы (перешедший, кстати, во многие его агитки), чуть ли не патологически-тщательная личная гигиена. Вот что писала Эльза Триоле: «Володя мыл руки, как врач перед операцией, поливая себя одеколоном, и не дай бог было при нем обрезать!»<sup>17</sup>. И так дрожащий за свою жизнь и жизнь близкого человек отличается в своем творчестве образным истребительным неистовством, обращенным на другого, на врага, да и сам в конце концов себя убивает — какой дикий парадокс! Но парадокс ли это? Так не считают многие современные психологи, утверждающие, что глубинной причиной разного рода жестокостей, кровавых эксцессов, как и самоубийств, является острый подсознательный страх смерти, особенно когда он не утоляется ни религией, ни прочным преемственным укладом жизни. Неосознанно или полусознанно отравленный ужасом неизбежного конца индивид нередко смещает свой скрежет зубовный на ближнего, перегоняет в «праведный» гнев на врага, обидчика его лично, его класса или группы. Тот сдвиг, который наблюдается в садистических актах, когда призыв к смерти, к самоуничтожению обращается на другого, может приобретать в години нестроений и революций огромные масштабы, впрочем, выходя наружу и в чистом виде. Недаром столь разоблачающе стало сейчас звучать некогда энтузиастическое: «Все, как один, умрем, в борьбе за это!».

Мотив самоубийства у Маяковского, казалось бы, вставал в неразрешимое противоречие и к футуристическому оптимизму, призывавшему создать «нового человека: бесконечно радостного оптимиста, неборимо здорового!» (статья «Будетляне», 1914), и к революционному пафосу прорыва в будущее, упорного его созидания. Оттого и среди первых откликов на самоубийство поэта дружным хором звучали недоуменные ноты: как столь титанически-сильный, столь уверенный, наступательный, ненавидящий «всяческую мертвечину» и обожающий «всяческую жизнь» смог *такое?!* Лишь самые чуткие и проницательные увидели в этом не только трагическое фиаско поэта Революции (как многие критики русского зарубежья), но более глубокие экзистенциально-мировоззренческие причины. Да самые близкие знали: «В Маяковском была исступленная любовь к жизни, ко всем ее проявлениям — к революции, к искусству, к работе, ко мне, к женщинам, к азарту, к воздуху, которым он дышал. <...> Но он знал, что не сможет победить старость, и с болезненным ужасом ждал ее с самых молодых лет. Всегдашние разговоры Маяковского о самоубийстве! Это был террор. <...> Мысль о самоубийстве была хронической болезнью Маяковского, и, как каждая болезнь, она обострялась при неблагоприятных условиях»<sup>18</sup>.

В определенном смысле той же танатофобией, неврозом страха старения и смерти можно объяснить и его бегство в то, что Паскаль называл

«divertissement» (*отвлечение-развлечение* от жестокой истины смертного бытия), его постоянное стремление забываться в азарте игры («он играл постоянно и во что угодно: в карты, ма-джонг, на бильярде, в придуманные им игры»<sup>19</sup>). «Любовь, женщины, искусство, революция — все было для Маяковского игрой, в которой ставка — жизнь»<sup>20</sup>, — писал западный исследователь отношений поэта и Лили Брик Янгфельд Бенгт.

Существует и такая, всем известная причина самоубийства, как юношеский максимализм, в нем главное — нестерпимая *оскорбленность* от самого порядка вещей этого мира («возвращаю свой билет обратно!»). «У него (Маяковского. — С. С.) было в превосходной степени то, что французы называют le sens de l'absolu — потребность абсолютного, максимального чувства и в дружбе, и в любви, чувства, никогда не ослабевающего, апогейного, бескомпромиссного, без сучка и задоринки, без уступок, без скидок на что бы то ни было»<sup>21</sup>, — свидетельствует та же Эльза Триоле. И хотя Владимир Владимирович в 1930 году был далеко не юноша, максималистом он был всегда, и не только эмоциональным, но, я бы сказала, метафизическим. Вспомним сначала эмоциональную сторону:

я с сердцем ни разу до мая не дожили,  
а в прожитой жизни  
лишь сотый апрель есть.  
(«Облако в штанах»)

И в такой же, эмблематический для его чувства жизни очередной сотни апрель, то морозный, то слякотный (точно 14 апреля), когда весна с трудом пробивалась из последних и особенно упорных в этот год натисков зимы, и прозвучал роковой, не раз предвосхищавшийся выстрел. Человеку, столь страстно рвущемуся к новому миру и новым отношениям, новой природе, лишенному нормально-мещанских качеств довольства малым, вообще *срединности*, труднее всего было терпеть себя в узкой, смрадной шкуре ветхого Адама, страдающего, болеющего, стареющего, смертного, уютно устроиться по законам мира сего. Нет, он «всей нончести изгой» — вот она, уже метафизическая *несовместимость* с миром сим.

А мне когда?  
А мне-то что ж?  
В детстве, может,  
на самом дне,  
десять найду  
сносных дней.  
(«Про это»)

Недаром особой отметиной Маяковского, знаком именно его поэтического и метафизического существа стала *гипербола*, выражение его максимализма и гигантизма, взнуздываемой воли — подхлестнуть себя и мир: давай-давай, вырывайся из жил и сухожилий, перерастай себя!

Вспомним, что в «Бесах» Достоевского самоубийство Кириллова, как ни странно, было связано с идеей Человекобога и бессмертия: ликвидировать себя в этой природе, смертной, несовершенной, осмелиться, дерзнуть на это — в магической вере и надежде на перерождение, новую бессмертную форму жизни, всемогущую, прекрасную, великолепную!

Самоубийство — высший грех в христианстве: жизнь дана Богом, и человек не может ею располагать, располагать не принадлежащим ему, *займствованным* бытием — в этом корень христианского смиренномудрия, нищеты духа, которую страстно перелицевал Маяковский в нагорной проповеди «Мистерии-буфф». В самоубийстве есть бунт против человеческого бессилия по-настоящему, *онтологически* соделать самому свою жизнь, стать ее хозяином, *причиной самого себя* — тогда стать хоть частичным демиургом ее: над началом жизни я не властен, так хоть слепить, как художник, ее конец, *как* хочу и *когда* хочу с анонсом и самообъяснением (за два дня уже готова предсмертная записка). Но добровольно идя навстречу смерти, «последнему врагу», давая ей завладеть собою изнутри, самоубийца забывает, что он тем самым капитулирует перед этим врагом, услужает ему. Человекобожеское сознание, даже, как в случае с Маяковским, включающее мечту о победе над смертью и воскрешении, не имея более твердой опоры, чем сам человек, страстно-самостный, подверженный страданию и ослепленности, так легко и раскачивается в крайних диапазонах, от гимнов всемогущему человеку, заклинаний и восторгов по поводу будущего до отчаяния, нигилизма и самоубийства.

Вернемся, однако, в светлый и жизнеутверждающий полюс, к последней части «Про это». «Прошение на имя» разворачивается знаменитой триадой: «вера», «надежда», «любовь» (это ее подзаголовки). Во что же *верит* поэт? Увы, традиционные религиозные верования в посмертное существование ему не даны: «Верить ли в загробь! / Легко прогулку пробную. / Стоит / только руку протянуть — / пуля / мигом / в жизнь загробную / начертит гремющий путь». Нет в его вере двоимирия, *здесь и там, долу и горе*: «Что мне делать, / если я / во всю, / всей сердечной мерою, / в жизнь сию, / сей / мир / верил, / верую». В его вере только в эту земную, воплощенную жизнь самое сокровенное — вера в возможность возобновления прерванного смертью существования, в возможность обессмертить то, что для него бесценно дорого — уникальную личность. Но как он вышел на такую оценку?

Мы помним, как, отбросив христианство, да еще в грозовой атмосфере яростного противостояния, ярко выступило в его послереволюционных стихах самое жесткое язычество, да еще какое-то дикарски-первобытное («мы — / не Корнеля с каким-то Расином — / отца, — / предложи на старье меняться, — / мы / и его / обольем керосином / и в улицы пустим — / для иллюминаций»), когда не просто принимается природный закон вытеснения, смены поколений с превозношением молодого над старым и уходящим, а еще и подхлестывается в своем функционировании этот закон: уничтожить, убрать с дороги, вымести всех отживающих, не поспевающих



за революционной колесницей! С другой стороны, при всем культе молодости известно отталкивание Маяковского от фигуры ребенка. Не говоря уже о ранней, скандально-известной строчке «Я люблю смотреть, как умирают дети», вот свидетельство Романа Якобсона: «Его же передергивало, когда в комнату вбегал всамделишный малыш»<sup>22</sup>. Эта неприязнь — крайность, но уже другой, совсем не природной логики, а скорее «религиозной», скопеческой. Добровольное скопчество ранних христиан, «отрицательное целомудрие», «Крейцеровна соната» Толстого, *не сочетаться, не рожать!* — все это да, радикальный, но неумный, неэффективный, по существу самоубийственный (для рода) способ «прервать одряхлевшее время», не понимающий важности компромисса с природным, единственно пока возможным способом длить жизнь, не понимающий *постепенности* перехода к новой природе. В природной логике, напротив, единственно реальное будущее — ребенок, отсюда такая к нему щемящая нежность и оберегание. Но именно такое будущее, где родители вольно-неволью вытесняются своими детьми, те, вырастая, своими и идет дурная, непрерываемая бесконечность вытеснения, не принимается самым, даже не всегда осознаваемым, *нутром* поэта. Не принимается такая инстинктивно-жгучая любовь к детям, которая предполагает более-менее выраженное погашение личности, «я» в родителях, их самоотверженный альтруизм до забвения долга перед собой. За неприязнью к ребенку у Маяковского стоит, по сути, отвержение дурной бесконечности природного времени, смены поколений; в ребенке видел он как бы своего конкретного вытеснителя.

Итак, чаяние бессмертия и воскрешения, признание высшей ценности за личностью вырастает у Маяковского не столько через любовь к предкам и родителям, сыновний долг перед ними, чувство солидарной участи всех, живых и умерших, как у Федорова, а главным образом через самого себя, свое единственное, трепещущее «я», такое необъятное и титаническое, что ему оскорбительно тесны рамки этой краткой уродливой жизни. Так и возникает сугубо необходимый и законный импульс — вернуться! обратиться вспять время и тем самым вырваться из дурной бесконечности вытесняющего «прогресса».

В чистоте это желание, эта мечта и вера выплеснулись лишь в нескольких заветных поэмах. Часто поэт, особенно в массе созданных по сознательному социальному заказу вещей, приноравливался к общепринятому пониманию культурного бессмертия лишь в оставленных свершениях, книгах, делах: «чтобы, / умирая, / воплотиться / в пароходы, / в строчки / и в другие долгие дела» («Товарищу Нетте, пароходу и человеку», 1926). Но и здесь звучали непривычные акценты — отвращение от памятников, «бронзы многопудья»: «Люди видят замурованного в мрамор, гипсом холодеющего старика». Особенно отталкивающе как раз *жизнеподобие* памятника — тот человек, но, увы, совсем не тот, неживой, «мертвечина»; не устраивало, если хотите по-федоровски, «мнимое воскрешение», не говоря уже о том, что касается оно только избранных единиц, вырванных из общей, сливающейся в полной неразличимости массы рядовых живших и живущих.

Потому-то для Маяковского предпочтительнее то трудовое, анонимно-коллективное бессмертие, в которое обычно уходит рабочий, крестьянский люд: хорошо сработанная вещь или славное дело, будь то телега, урожай, паровоз, пароход, домна, завод, город («Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского», 1923, «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка», 1929). Обобщенно говоря: «пускай нам / общим памятником будет / построенный / в боях / социализм!» Но и тогда не переставали звучать скрытые нотки, касающиеся *хамской* несправедливости такого личного самоотвержения ради прекрасных коммунистических олимпийцев:

И когда  
 это солнце  
                                 разжиревшим боровом  
 взойдет  
                                 над грядущим  
   без нищих и калек, —  
 Я  
           уже  
                                 сгнию  
   умерший под забором,  
 рядом  
                                 с десятком  
   моих коллег.  
 («Разговор с фининспектором о поэзии», 1926)

Где же здесь подковыка? Конечно же — «солнце, разжиревшее боровом»: как будто оно, это божество счастливых, разжирело теми неисчислимыми поколениями, что ушли в перегной их расчудесной гармонии.

И вновь вернемся к высшему накалу истинной, глубинной веры поэта, выраженной в финале «Про это». Вот возникает в мечте Маяковского «мастерская человечьих воскрешений», усиленная верой до галлюцинационно четкого, зримого образа, и в ней

Вот он, большелобый  
                                 тихий химик,  
 перед опытом наморщил лоб.  
 Книга —  
                                 «вся земля» —  
   выискивает имя.  
 Век двадцатый.  
                                 Воскресить кого б?

И тут же звучит страстная *надежда* в многократном призыве поэта к будущему: «Не листай страницы! / Воскреси!» Это чаяние собственного

воскрешения расширяется до желания встречи с любимой, а значит, распространяется и на других. Наконец, вселенская *любовь*, всеобщее братство (*братотворение*, по выражению Федорова) как новый принцип связи всего со всем воцаряется в преображенном мире, где живо все и возвращено погибшее:

Чтоб мог  
в родне  
отныне  
стать  
отец,  
по крайней мере, миром,  
землей, по крайней мере — мать.

В черновой рукописи «Про это», просясь в кандидаты на воскрешение в тридцатом веке, поэт отстаивает и в самом райском, гармонично отрегулированном обществе свои неотъемлемые сердечно-человеческие права на чувство, на боль и страдание, на интимность своей душевной жизни:

Я любил  
Но в сердце не позволю рыться  
больно пусть! живешь и горем дорожась.

Этот важнейший акцент вспоминается при чтении комедии «Клоп» (1928), где жало сатиры Маяковского не только впивается в обмещанившийся советский быт, но тонко касается того человека и того общества, что создала федерация земли пятьдесят лет спустя. Наконец-то рационализована непокорная человеческая натура, эгоистические инстинкты, вредные привычки побеждены, жизнь каждого, совсем по А.А. Богданову, «принадлежит коллективу», эротическая стихия покорена, «разумно» распределяясь «на всю жизнь», о влюбленности сохранилась лишь научная память, «есть про розы только в учебниках садоводства, есть грезы только в медицине, в отделе сновидений», вместо танцев — движение работниц по площади, «веселая репетиция новой системы полевых работ». Да, там уже объявлена декретом от 7 ноября 1965 года «неприкосновенность человеческой жизни», и функционирует целый «институт человеческих воскрешений». Но того же Присыпкина воскрешают вовсе не в ряду всеобщего возвращения к жизни, движимого любовью к ушедшим и долгом перед ними (как то было у самого автора этой идеи), а как отдельный пролетарский экземпляр — для изучения.

Даже наш оживший «бывший рабочий, бывший партиец» и некогда «жених», который и тут — ко всеобщему ужасу — курит, играет на гитаре пошлые романсы, пьет пиво, просит почитать чего-нибудь «душещипательного», выражается не совсем благообразно, все же и он — пусть на своем неразвито-вульгарном уровне — в целом человечнее и симпатичнее

этих будущих правильных людей. В нем звучит законный голос свободы воли, свободы последнего выбора: «Я вас не просил меня воскрешать. Заморозьте меня обратно», «Я ж не для того замерз, чтобы вы меня теперь засушили». А его как зверя, вместе с воскрешенным клопом, держат в клетке зоосада, демонстрируют посетителям, оберегая их специальными опрыскивателями и фильтрами от его зловредного влияния. И уже вполне трагически-серьезно звучит в этой феерической комедии финальный крик души Присыпкина, нет, Скрипкина (ибо впервые за всю пьесу он именно так обозначен в ремарке автором, в той благородно-музыкальной фамилии, которую ему так хотелось носить: «Лицо Скрипкина меняется, становится восторженным»), обращенный из клетки к этим людям будущего: «Граждане! Братцы! Свои! Родные! <...> За что я страдаю?», но напарывающийся на реакцию толпы, типа: «Намордник... намордник ему» и финальное директора: «Насекомое утомилось. <...> Ничего такого нет. Завтра оно успокоится... Тихо, граждане, расходитесь, до завтра». Контраст вполне чудовищный и совсем не в пользу будущих людей!

Впрочем, недаром от воскрешенного Присыпкина тут же пошла волнами эпидемия всяческих вытесненных «пороков»: тяги к пиву, к романсам, приступов влюбленности — какие-то потребности человека, там обрезанные, так и рвутся, пусть и уродливо, наружу. Какая замечательная черта памяти жанра утопии! Вспомним, как у Достоевского в «Сне смешного человека» земной пришелец на райски-безмятежную планету «растлил» ее обитателей — знак несовершенства и непрочности достигнутой ими гармонии! Так и тут: осуществленный идеал этого общества будущего не так уж далеко ушел от замятинского антиидеала в «Мы»! А сколь дефектно здесь то же воскрешение! Ведь должно оно прежде всего нести в себе *преображение* воскресаемого, восстановление его на новом уровне сознания и в новом, более совершенном теле. Иначе нечего и воскрешать! Пусть Маяковский и не вникал особенно глубоко-теоретически в воскресительную логику, он все же сумел интуитивно почувствовать ее проблемы.

В пьесе «Баня» (1929–1930) собственно воскрешения нет, но дерзание изобретателя машины времени Чудакова покорить время, превратить его в «реальность, подлежащую химическому и физическому воздействию», лишь иная постановка все той же темы. Именно так она стояла в книге космиста В.Н. Муравьева «Овладение временем» (М., 1924), где преодоление необратимости времени, управление им равнозначно воскрешению, а свой подход к восстановлению прежде живших, иначе говоря, к науке анастатике, он обосновывал новыми научными теориями, в том числе и теорией относительности, как мечтал о том Маяковский, по свидетельству Р. Якобсона. Кстати, в пьесе Маяковского машина времени забрасывает первых достойных коммуны жителей 20-х годов в 2030 год, что с точки зрения 30-х годов третьего тысячелетия и будет их воскрешением.

Сравнивая поэзию Хлебникова, вневременную или, может быть, всевременную, «идиотичную, в подлинном, греческом, неоскорбительном значении этого слова», его прозу, «девственную и невразумительную, как

рассказ ребенка», с творчеством Маяковского, Мандельштам писал: «Как бы для контраста рядом с Хлебниковым насмешливый гений судьбы поставил Маяковского, с его поэзией здравого смысла. Здравый смысл есть во всякой поэзии. Но специальный здравый смысл не что иное, как педагогический прием. <...> Патетика здравого смысла есть часть школьного преподавания. Заслуга Маяковского в поэтическом усовершенствовании школьного преподавания, — в применении могучих средств наглядного обучения для просвещения масс»<sup>23</sup>. Такое впечатление от Маяковского рождает прежде всего огромные текстовые пространства его наследия, заполненные стихами агитационными, пропагандистскими, лозунговыми, плакатными, маршевыми, поучительно-лубочными. Их, правда, не спутать с продукцией других советских поэтов, также работавших на социально-педагогический заказ: Маяковский — мастер блестящий, разговорно-остроумный, изобретательный в слове и образе, хлесткий, гиперболически-экспрессивный. И — удивительная вещь — наиболее свежее, прелестно наивное, как от хороших детских стихов, впечатление оставляют работы Маяковского буквально просветительского характера, типа сан-плакатов или лозунгов по технике безопасности... Здесь особенно очевидно предстает особая, я бы сказала, цивилизаторская, чуть ли не «религиозная» функция этих стихов. Перед нами грязный, тяжкий, упорный воспитательный труд — миссионер преподает «дикарям» элементарные навыки гигиены, санитарии, разумной организации быта и работы. Как деток с нуля всему учит широкое, низовое население страны советов (впрочем, и сейчас все это весьма полезно и для детей, и для многих взрослых). Учит население перемешанное и намешанное, люмпенизированное революцией и одичавшее в ней, городское, вчерашнее деревенское, выбитое из прежнего уклада, из своих разумных обычаев, домостроев, бытового исповедничества, традиционной культуры. Марксизм-ленинизм, «столп и утверждение» головной, идеологической жизни, не давал же правил и прописей бытового, каждодневного существования. И поэт, «ассенизатор и водовоз, революцией мобилизованный и призванный», впрягается в своего рода ветхозаветное *детоводительство* народа своей «страны-подростка»: как в законе Моисеевом, в таких книгах, как «Второзаконие» или «Левит», в мельчайших деталях расписана вся жизнь, что и как можно есть, какие омовения совершать, когда отдыхать, праздновать и как дела решать, за что и как наказывать... — и все это в ранге религиозного предписания, — так подобную же непрерываемую науку правильно жить, вести себя и работать внедряет поэт в своих агитках, плакатах, лозунгах: «Убирайте комнату, / чтоб она блестела. / В чистой комнате — / чистое тело»; «Зубы / чисть дважды, / каждое утро / и вечер каждый», «Раз в неделю, / никак не реже, / белье постельное / меняй на свежее», «На работе / волосы / прячьте лучше: / от распущенных волос — несчастный случай», «Опытные рабочие, / не издевайтесь / над молодыми, / Молодого рабочего / обучим и подыдем». Это так, взброд, некоторые образцы, а у нашего «детоводителя» все методично, ничто не забыто: и

ежедневная чистка обуви и платья, и еженедельная баня, и проветривание комнат, и мытье окон, полов, посуды, рук, полоскание рта, и рекомендации по еде, и запрет валяться на постели одетым, плевать и вытираться чужим полотенцем, разбрасывать гвозди на производстве, болтать там, выпивать и курить и т. д. и т. п. Впрочем, под определенным углом зрения, чем не работа на жизнь, против болезней и глупой преждевременной смерти! И понимает Маяковский, что именно эта работа в чем-то характерно определяет его творчество, ведь недаром представляется ему, как будущий ученый так аттестует его потомкам: «что жил-де такой / певец кипяченой / и ярый враг воды сырой». А сам о себе скажет сильнее: «поэт / вылизывал / чахоткины плевки / шершавым языком плаката» — дезинфектор болезнетворных, гнойных начал самой жизни!

Не забудем, что шел невиданный социальный эксперимент, в который так верил и которому так горячо служил поэт: устроить производство и жизнь не на личном, собственническом, «шкурном» интересе (по мерке человека), а на сознательности, общественном чувстве, на долге, добровольности, самоотвержении (выше человека). И тогда насущно необходимым становилось воспитание: вбить все это в головы и сердца, в привычку, в условный рефлекс, где детски-элементарное, первично-индуцирующее внедрялось через лозунг, призыв, педагогическое поучение.

Агитпроп Маяковского, как и теории жизнестроения, по существу, стоят в ряду отказа от художественной культуры как высшей ценности, о котором писал Н. Бердяев: «Нравственные и религиозные сомнения Толстого в оправданности культуры и культурного творчества было характерно русским сомнением, русской темой, в такой форме чуждой Западу. Толстой стремился не к новой культуре, а к новой жизни, к преображению жизни. Он хотел прекратить творчество совершенных художественных произведений и начать творчество совершенной жизни. К тому же стремился и Гоголь, как стремился Н.Ф. Федоров. Замечательнейших русских людей мучила жажда лучшей, совершенной жизни. И нигилистическое отношение к культуре нередко было лишь обратной стороной этой жажды»<sup>24</sup>. Во всяком случае «на горло собственной песне» Маяковский вставал, по большому счету, ради этого глубинного стремления, которое «потребовало от него максимальной собранности, немало самоограничения и своеобразного аскетизма»<sup>25</sup>.

Критики русского зарубежья не раз писали о Маяковском как о сугубом позитивисте, упертом в посюсторонность, в одномерный мир, где торжествует историческая схема, заимствованная у марксизма: муки рабочего люда, эксплуатация, борьба с угнетателями, свет марксистского сознания, победа, партия, Ленин, коммунизм, да все еще сохраняющееся противостояние двух мировых лагерей, текущие перипетии политики и очередность партийных кампаний... Огромные россыпи стихотворений, составляющие тома его «партийных книжек», отданы такой злобе дня.

Даже если принять частичную правду такого взгляда, безусловно, что есть у Маяковского и особое лично-заветное, творческое пространство —

это обычно его поэмы, — где этот самый позитивизм летит вверх тормашками. Заглубление идет через экзистенциальную любовную тему — тут вылезает всяческие иррациональности: неразумные страдания, неизбыточные недоразумения, капризы чувства, темные глубины души, фатальные невозможности, которые не объяснишь и не уложишь, как историю и текущую современность, в железный «научный» закон.

Скачком, трансцензусом от заземленной посясторонности, политического ораторства, учебных прописей его агиток в чудесную многомерность, невероятную, головокружительную, является у Маяковского его утопия будущего. *Здесь* — трехмерный мир с его ограничениями, требованиями законов брюха, телесного низа, классовой борьбы, природы. И веер внутреннего состояния и отношения тут — от трагической безотрадности до сатирически-издевательского овнешнения мира и других. Там — свобода от алчбы, от вытеснения, от земных императивов, от природы и смерти. И восторг, ликование, счастье, а если и юмор, то мягкий, веселый, детский, чтобы не впасть в сиропную приторность или утопически-дотошную серьезность.

*Будущее* — вот бог поэта, туда несет он свои мечты, упования, надежды; основной аргумент, удостоверяющий ценность всего: человека, идеи, свершения — «от будущего». Рвется «в завтра, вперед», «выволакивает будущее» человек, страна, время — вот это «хорошо!», это и работает на восходящий вектор развития, на истину и благо, на антимещанский выбор. *Будетлянству* в таком смысле он не изменял никогда, выразив тем самым какое-то глубинно русское устремление.

## Примечания

<sup>1</sup> *Якобсон Р.О.* О поколении, растратившем своих поэтов // Якобсон Р.О., Мирский Д.П. Смерть Владимира Маяковского. Берлин, 1931. С. 9–10.

<sup>2</sup> *Устрялов Н.В.* Религия Революции (Владимир Маяковский) // Устрялов Н.В. Под знаком революции. Харбин, 1925. С. 282.

<sup>3</sup> *Фейербах А.* Избранные философские произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1955. С. 219, 22.

<sup>4</sup> *Булгаков С.Н.* Религия человекобожия у Л. Фейербаха // Булгаков С.Н. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 165.

<sup>5</sup> Там же. С. 167, 259.

<sup>6</sup> *Крученых А.* Стихи В. Маяковского. ВЫПЫТ. Изд. ЕУЫ. 1914. С. 4.

<sup>7</sup> Интересно, что Н.А. Бердяев также писал о «футуристическом обличье» этой войны, о «футуристическом милитаризме»: «Футуризм из искусства перешел в жизнь и в жизни дал более грандиозные результаты, чем в искусстве» (*Бердяев Н.А.* Кризис искусства // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. С. 414).

<sup>8</sup> Впрочем, надо ли выписывать — такого более чем достаточно нагребли и Ю. Карабчиевский, и А. Жолковский. См.: *Карабчиевский Ю.* Воскресение Маяковского. М., 1990. *Жолковский А.* О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому) // Жолковский А. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.

<sup>9</sup> *Булгаков С.Н.* Религия человекобожия у Л. Фейербаха. С. 200.

<sup>10</sup> Там же. С. 207.

<sup>11</sup> *Иванов Ф.* Без дороги: поэзия имагинистов — Вл. Маяковский // Маяковский в критике русского зарубежья (подготовка текста, вступление и комментарии В.Н. Терехиной и А.П. Зименкова) // Вестник Московского университета. Сер. филология. 1992. № 4. С. 70.

<sup>12</sup> *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 16. М., 1959. С. 137.

<sup>13</sup> См. фундаментальное двухтомное исследование Р.В. Иванова-Разумника «История русской общественной мысли. Индивидуализм и мещанство в русской литературе и жизни XIX в.» (СПб., 1908).

<sup>14</sup> *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. СПб. 1911. С. 5.

<sup>15</sup> См.: *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 120.

<sup>16</sup> *Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. Т. I. С. 136.

<sup>17</sup> *Триоле Э.* Заглянуть в прошлое // Имя этой теме: любовь! Современницы о Маяковском. М., 1993. С. 64.

<sup>18</sup> *Брик А.* Из воспоминаний // Там же. С. 171.

<sup>19</sup> *Триоле Э.* Заглянуть в прошлое // Там же. С. 59.

<sup>20</sup> *Янгфельд Б.* К истории отношений В.В. Маяковского и Л.Ю. Брик // Любовь — это сердце всего. В.В. Маяковский и Л.Ю. Брик. Переписка 1915–1930. М., 1991. С. 39.

<sup>21</sup> *Триоле Э.* Заглянуть в прошлое // Имя этой теме: любовь! Современницы о Маяковском. С. 68.

<sup>22</sup> *Якобсон Р.О.* О поколении, растратившем своих поэтов. С. 23.

<sup>23</sup> *Мандельштам О.* Буря и натиск // Мандельштам О. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. Нью-Йорк, 1966. С. 391.

<sup>24</sup> *Бердяев Н.А.* Л. Толстой // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. С. 460.

<sup>25</sup> *Ушаков А.М.* «...Тащить понятое время» (Маяковский в борьбе за социально-действенное искусство) // Маяковский и современность. М., 1985. С. 53.



## МЕТАФИЗИКА СМЕРТИ И АБСУРДА (Даниил Хармс, Александр Введенский)

Современный швейцарский филолог Жан-Филипп Жаккар в основном исследовании «Даниил Хармс и конец русского авангарда» (издание на французском языке — 1991, на русском — 1995) разделил творчество Хармса на два периода. В первом, длившемся несколько лет (с 1925 года до ОБЭРИУ и его распада к 1930 году), Хармс, по мнению ученого, близок к дерзаниям русского авангарда, его «мистико-структуральному поиску»<sup>1</sup>, иначе говоря, к тому энтузиастическому утопизму, который прослеживается в широком веере явлений разных искусств 1910 — начала 1920-х годов: от «зачеловеческих» порывов Хлебникова к новой природе, от понимания зауми, «науки словотворчества», как начала пути к новому вселенскому языку<sup>2</sup>, всепроницающему, демиургическому Слову, обретающему чуть ли не магическую власть над миром, до теории «расширенного смотрения», «затылочного зрения», «четвертого пространства», «сверхсознания» Михаила Матюшина<sup>3</sup>, «борьбы с тяготением» Кузьмы Петрова-Водкина или метафизической апологии беспредметности в супрематизме Казимира Малевича<sup>4</sup>... Второй период характеризуется как слом «метафизического стремления охватить вселенную», «тяжелый экзистенциальный кризис»<sup>5</sup>, «литература абсурда» (с параллельными явлениями в европейской культуре, связанными «также с крушением революционных надежд и с восхождением многообразных фашизмов»<sup>6</sup>).

Однако такое членение творчества Хармса все же достаточно условно. Да, с 1930-х годов градус абсурда, метафизического отчаяния доходит и у Хармса, и у Введенского в своей крепости до предела, но индивидуальный абрис их поэзии, все же не вписывавшийся в преобладающий пафос классического авангарда, сразу выделяет их как новое, отличное от предшественников поэтическое поколение.

Взрыв революционно-мессианских и теургических очарований, который — в той или иной мере — подхватил уже рассмотренных нами пролетарских и крестьянских поэтов, Герасимова, Кириллова, Филипченко, Есенина, Клюева, Хлебникова, Маяковского, не был пережит ни Хармсом, ни Введенским, ни Николаем Олейниковым (ни тесно с ними связанными философами Яковом Друскиным и Леонидом Липавским), детьми уже постреволюционной эпохи, чья молодость и поэтический дебют пришлись на время нэпа, а зрелость — на круто для них обернувшиеся тридцатые. К тому же и в своей поэтической генерации они остались — за исключением в какой-то степени Заболоцкого — стойкими маргиналами, с парой

напечатанных *взрослых* вещей, с безнадежным упорством пополнявшими рукописные тетради своих более чем странных стихотворений, — *странных*, сторонних, чужих и чуждых эпохе коллективистских идеалов, оптимистических лозунгов, общественно полезных, грандиозных планов и свершений. Уста их кривились «ужасным смехом, <...> возникающим при виде абсурда»<sup>7</sup>, передавая разные фантазмагорические *случаи, случайности* алогичного существования, веселенький кошмар распадающегося бытия. Вспомним, как другая великая европейская революция породила — в поле глубинного, метафизического разочарования ею (не вышло немедленной чаемой гармонизации жизни, а напротив, заскрежетали диссонансы человеческой природы!) — поколение мировых скорбников, неистовых романтиков нигилистически-бунтарской складки. Здесь же, в России, через век — в аналогичной в чем-то ситуации — возникает поэзия, театр и проза абсурда, на несколько десятилетий, неопознанно, опередив европейскую литературную новинку в лице абсурдистских творений Ионеско и Беккета. «Какое это имеет значение, народы и их судьбы. Важно, что сейчас люди больше думают о времени и смерти, чем прежде; остальное все, что считается важным, безразлично»<sup>8</sup>; «Меня интересует только “чушь”; только то, что не имеет никакого практического смысла. Меня интересует жизнь только в своем нелепом проявлении»<sup>9</sup> — так, по большому счету, с одной стороны — *смерть*, с другой — *чушь* и смыкают творческую дугу русского абсурда, этого особого извода экзистенциального сознания, предельно остро пережитого.

В истории литературы и Хармс, и Введенский известны как обэриуты — по сочиненному ими названию ОБЭРИУ<sup>10</sup>, последнему авангардистскому объединению конца 1920-х годов, куда также входили Николай Заболоцкий, Константин Вагинов, поэт Игорь Бахтерев, прозаик Борис Левин. Николай Олейников формально не был членом ОБЭРИУ (впрочем, и членство Вагинова началось и завершилось первым их премьерным выступлением), являясь постоянным участником неформального круга общения нескольких друзей: Хармса, Введенского, Друскина, Липавского и какое-то время Заболоцкого. ОБЭРИУ публично проявило себя не столько публикациями, сколько театрализованными коллективными акциями, самой громкой из которых осталась их премьера, вечер «Три левых часа», на деле длившихся вечер и ночь (24–25 января 1928 года), в большом зале ленинградского Дома печати, где еще до части поэтической, театральной (постановки пьесы Хармса «Елизавета Бам»), нескончаемого ночного диспута, Заболоцкий выступил с манифестом группы, в основной части написанным им самим.

Генетически основным обэриутам ближе всего были футуристы, прежде всего Хлебников, общий их кумир, а также заумник, теоретик «безобразного творчества» Александр Туфанов, оказавший немалое влияние на Хармса, в то время как Введенский был больше связан с поэтом, драматургом и режиссером Игорем Терентьевым и через него с классическим футуризмом Алексея Крученых. Познакомившись летом 1925 года на

одном из поэтических вечеров круга «заумников», Хармс и Введенский объявляют себя через год особой школой «чинарей» (при этом Хармс именовал себя «чинарем взиральником», а Введенский «чинарем авторитетом бессмыслицы»)¹¹. Еще до формального создания группы ОБЭРИУ Заболоцкий стоит к чинарям несколько особняком: внутреннее принципиальное несогласие по существу объявилось сразу же, смягчаясь поначалу общей симпатией, молодой дружбой, моральным комфортом *своей* компании, да и искренним, часто восторженным интересом к творчеству друг друга.

Еще 20 сентября 1926 года Заболоцкий пишет «Мои возражения А.И. Введенскому, авторитету бессмыслицы. Открытое письмо». В нем он упрекает поэтического собрата в том, что его *бессмыслица*, т. е. необычная, алогичная связь слов, за которой стоит «необычайное чередование предметов, приписывание им необычайных качеств и свойств, кроме того — необычайных действий», являясь «линией метафоры», выступает по существу как «самоценная категория». При этом «анемичное лицо» его поэзии создается не только «однообразной интонацией», но прежде всего — отрицанием «композиционного стержня», «сюжетной основы или хотя бы тематического единства». Возникает как результат лишь «мозаичная лепка о материализованных метафорических единиц»: «На вашем странном инструменте Вы издаете один вслед за другим удивительные звуки, но это не есть музыка», «странные звуки — из пустоты; это отражение несуществующих миров»¹². Достаточно прочесть стихи, с которыми Введенский выступал на знаменитом январском 1928 года вечерепрезентации ОБЭРИУ, чтобы увидеть, насколько Заболоцкий был точен в своем диагнозе:

верьте верьте  
 ватшной смерти  
 верьте папским парусам  
 дни и ночи  
 холод пастбищ  
 голос шашек  
 птичий срам  
 ходит в гости тьма коленей  
 летний штык тягучий ад  
 гром гляди каспийский пашет  
 хоры резвые  
 посмешищ  
 небо грозное кидает  
 взоры птички на Кронштадт

(«Начало поэмы», 1926)

Да и манифест обэриутов, как уже отмечалось, написанный в двух основных частях «Общественное лицо обэриу» и «Поэзия обэриутов»

Заболоцким, мало соотносился с подобными творческими плодами и скорее имел отношение к самому автору, выражая его тогдашние установки и поэтические идеалы: как раз решительное отбрасывание зауми, *реальность* и *конкретность* видения, взгляд на предмет «голыми глазами», стремление увидеть его «очищенным от литературной и обиходной шелухи», от «ветхой литературной позолоты», расширить и углубить смысл этого предмета через «столкновение словесных смыслов», и все это — «с точностью механики». Речь шла о «методе конкретного материалистического ощущения вещи и явления» — и в его духе Заболоцкий среди прочих характеристик аттестовал именно себя: «Н. Заболоцкий — поэт голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя. <...> Предмет не дробится, а наоборот — сколачивается и уплотняется до отказа, как бы готовый встретить ощупываемую руку зрителя». И заметьте, сколь полярно — при всем приличествующем манифесту апологетическом тоне — он тут же определяет поэзию Введенского: тот «разбрасывает предмет на части, <...> разбрасывает действие на куски, <...> получается видимость бессмыслицы...» Кстати, характеризуя Хармса, причем главным образом как драматурга, Заболоцкий находит у него «широкий размах обэриутского мироощущения»¹³.

Если в раннем творчестве Хармса *абсурд* еще не вылутился из зауми (постепенно под влиянием Введенского уступающей место «семантическому экспериментированию»¹⁴), из авангардной «битвы со смыслами», куцыми смыслами логического, «научного» мышления и склерозированного языка, то он там уже растворен, придавая с самого начала особый мрачно-гиньольный оттенок впечатлению от его вещей. Чего стоят рассыпанные там-сям разнообразные, закономерные и случайные, картины смертей и трупы персонажей:

Но виден мне конец героя  
 глаза распухшие от крови  
 могилу с именем попа  
 и звон копающих лопат.  
 («Конец героя», 1926)

Он был уже немного скучный  
 так неожиданно умерев.  
 <...>  
 кличет по ветру невеста  
 ей тоже умереть пора.  
 <...>

Он был убит и уничтожен  
 потом в железный ящик вложен  
 и как-то утречком весной  
 был похоронен под сосной.  
 («Казачья смерть», 1926)

Младенец Петя, не доев каши, стораает, уходя клубами в небо («Пожар», 1927): некое, условно говоря, лирическое «я» гибнет в воде («Вот мост. Внизу вода. / БУХ. / Это я в воду полетел. / Вода фигурами сложилась / Таков был мой удел» — «Падение с моста», 1928); дама падает в болото с разбившегося самолета, что ж — «Летание без крыл жестокая забава», ведя за собой целую абсурдную серию смертей: «Холодеют наши мордочки, / биение ушло. / Лежим. Открыли форточки / и дышим тяжело. / Сторожа идут стучат. / Девьи думы налегке. / Бабы кушают внучат» — «Авиация превращений», 1927)... А вот и, казалось бы, нечто (по названию хотя бы) авангардно-воздымающее: «Полет в небеса» (1929)! Но какой это иронически-гротескный полет: Вася взлетел на воздух от разорвавшегося в кузнице пороха! «Где мой Вася дорогой?» — рыдает мать и все хором отвечают ей: «Он застрял на небесах».

А уж что говорить о разливе смертных и гробовых мотивов в поэзии и прозе Хармса 1930-х годов! И абсурдный их колорит создается как полным отсутствием *нормальных* реакций на такие прискорбные события, так и их нескончаемо-нелепой мультипликацией: они идут пошлыми, жутковатыми сериями, где люди внезапно и пачками кувыркаются в смерть как предназначенные для этого балаганно-смешные марионетки:

Через Петрова с криком скачут  
И в двери страшный гроб несут.  
И в гроб закупорив Петрова,  
Уходят с криками: «готово».

(«Вариации», 1936)

Прозаический текст «Случаи» (1933), одноименный циклу миниатюр, печатающихся ныне по рукописной белой тетради 1939 года, — одна из матриц, по которой — с различными вариациями — оттискивается ряд вещей этой серии: «Однажды Орлов объелся толченым горохом и умер. А Крылов, узнав об этом, тоже умер. А Спиридонов умер сам собой. А жена Спиридонова упала с буфета и тоже умерла. А дети Спиридонова утонули в пруду. А бабушка Спиридонова спилась и пошла по дорогам. А Михайлов перестал причесываться и заболел паршой. А Круглов нарисовал даму с кнутом в руках и сошел с ума. А Перехлестов получил телеграфом 400 рублей и так заважничал, что его вытолкали со службы.

Хорошие люди и не умеют поставить себя на твердую ногу». Представленные здесь и в массе других вещей Хармса вереницы случайных, нелепых смертей, дающих единственную приметку и черту существования его «персонажей», по своему, буффонно-гротескно передают вполне серьезное экзистенциальное видение: абсурд смертного бытия, когда сама смерть как бы стирает длительность и смысл жизни, коллапсирующей в точку кончины, за которой провал в ничто, в бесконечность небытия — промежуток земной жизни между двух глыб ничто и хаоса, до рождения и после смерти, воистину превращается в *quantité négligeable* (величину, которой можно пренебречь).

Отсюда и навязчивый мотив иллюзорности, какой-то фантомальности и окружающего мира, и человека в нем. В тексте «О явлениях и существованиях № 2» (1934) автор последовательно отрицает реальность сначала заднего, потом переднего плана, на котором некий Николай Иванович Серпухов сначала с наслаждением нюхает, а потом и выпивает из горла целую бутылку водки, затем реальность существования сначала того «внутри», куда ушла горячительная жидкость, затем и самого Серпухова: «Ведь мы сказали, что как внутри, так и снаружи Николая Ивановича ничего не существует. А раз ни внутри ни снаружи ничего не существует, то значит и бутылки не существует. <...> Но <...> является вопрос: изнутри и снаружи чего? Что-то, видно, все же существует? А может и не существует». Такая же абсурдистски нагнетенная фикция всего и вся в мире и самого мира в миниатюре-*близнеце* «О явлениях и существованиях № 1», родившейся в один день с № 2: «У нас в доме живет Николай Иванович Ступин, у него теория, что все дым. А по-моему не все дым. Может и дыма-то никакого нет. Ничего, может быть, нет».

На это же впечатление миражности жизни, ее временных, случайных насельников работает и широко эксплуатируемый Хармсом *абсурдный* прием аккумуляции на небольшом пространстве рассказа множества ничего не значащих имен (обычно фамилий, часто курьезных), висящих бирочками на мелькающих персонажах, причем эти бирочки часто путаются и заменяются другими. А тех немногих *избранных*, кого история и культура таки выделила из сонма бесследно пропадающих, запечатлела уникальным именем и вечной судьбой, Хармс недаром, если и вспоминает, то для того, чтобы с особенным удовольствием погрузить в такие же гротескные анекдотические случаи, как и своих никчемных рядовых, мелькающих на миг персонажей: «Иван Иванович Сусанин (то самое историческое лицо, которое положило свою жизнь за царя и впоследствии было воспеано оперой Глинки) мучается дикой кишечной коликой с соответствующими последствиями после съеденного в харчевне антрекота вместе «с куском своей бороды», терпит удары по уху и скрывается, «извиваясь по земле как червь» («Исторический эпизод», 1939); Пушкин кидается всеми попадающимися под руку камнями, бесконечно падает со стула... («Анекдоты из жизни Пушкина»), или на сцене (надо думать, русской словесности) все буквально спотыкается о Гоголя и падает, а тот о Пушкина и тоже падает — «Пушкин и Гоголь» (ироническая материализация метафоры двух самых великих, оспаривающих в мнении потомства пальму национально-культурного первенства)...

В мире Хармса исчезло настоящее имя, отличающее личность — оно обесмысливается как и стоящий за ним человек и его жизнь: их прямо у нас на глазах бесследно и беспмятно слизывает волна времени — разумеется, у Хармса нет никаких таких «красивых» волн, а есть какой-нибудь смертельный удар по башке или в пах («Машкин убил Кошкина») или еще что-нибудь столь же неэстетичное, скажем, убили огурцом или пивной кружкой, или голову оторвали или сам из окна вывалился, в печке сторел...

Особенно безжалостно Хармс готов отправить в смерть то страшное существо («старуху»), на котором с полной очевидностью проступают все надругательства времени:

Старуха, где твой черный волос,  
Твой гибкий стан и легкий шаг?  
Куда пропал твой звонкий голос,  
Кольцо с мечом и твой кушак?  
Теперь тебе весь мир несносен,  
Противен ход годов и дней.  
Беги, старуха, в рощу сосен  
И в землю лбом ложись и тлей.

(«Старуха», 1933)

В прозе Хармса старуха как живописно-отталкивающий образ почти ходячей смерти — постоянная, *навязчивая* жительница, правда в любой момент готовая рассыпаться, разбиться, *околоть*, явить собой отталкивающую *падаль*. В миниатюре «Вываливающиеся старухи» из цикла «Случаи»: «Одна старуха, от чрезмерного любопытства, вывалилась из окна, упала и разбилась». И за ней пошли одна за другой вываливаться из окон старухи и лететь вниз. Что это — балаганное умножение глупого случая или демонстрация неустранимой железной закономерности? Ясно, что в такой зло-шутливой, абсурдной картинке эта закономерность нагляднее — где уследишь жалкое успение приспевших старух по каморкам и продавленным койкам? И вот уже зрителю-рассказчику, «когда вывалилась шестая старуха», надоело быть свидетелем, в сущности, рядовой вещи и отправился он поглазеть на нечто действительно редкое: «на Мальцевский рынок, где, говорят, одному слепому подарили вязаную шаль».

Или вот некая старуха в одноименной повести Хармса заявляется в комнату автора, чтобы свалиться там жутким трупом, к тому же вдруг начинающим проявлять остаточные признаки жизни: менять положение, ползать по полу... Совсем ли дикий это *случай*, принесший массу неприятнейших переживаний хозяину комнаты, или в чем-то более чем здесь уместный *материализовавшийся* главный пункт авторского видения мира? Кстати, незадолго до ее явления автор почему-то думает о ней, о недавней с ней встрече: «Мне вспоминается старуха с часами, которую я видел сегодня во дворе, и мне делается приятно, что на ее часах не было стрелок. А вот на днях я видел в комиссионном магазине отвратительные кухонные часы, и стрелки у них были сделаны в виде ножа и вилки». Рассказчику приятно, что время жизни старухи уже фактически остановилось (она тут же это продемонстрирует, явившись к нему умирать); образ часов, идущих или остановившихся, или останавливаемых, именно в смысле *жизни-смерти* — один из постоянных в творчестве Хармса, как, впрочем, и других обэриутов. В поэме Введенского «Кругом возможно Бог» разворачивается один из мотивов уничтожения времени — алогически-инфан-

тный, напоминающий дадаистско-сюрреалистическую поэтику: «Я буду часы отравлять, / Примите часы с ложки лекарство, / Иное сейчас наступает царство». Заболоцкий, возможно, слегка пародируя излюбленные темы своих товарищей по Обэриу, пишет большое стихотворение «Время» (1933), где четверо охотников-«философов» поют свою излюбленную «песенку о времени» («Плачем мы, созвездий дети, / Тянем руки к Андромеде / И уходим навсегда...») и горестно разъярившись на течение времени, уносящее их, решают «истребить часы», «творенье адских мук», что и совершает один из них, расстреливая массивные настенные часы прямо «в середину циферблата». «И все растенья припадают / К стеклу, похожему на клей, / Ис удивленьем наблюдают / Могилау разума людей» — тут *безумие*, разве уничтожив механический инструмент, придуманный для условного отсчета времени, можно отменить его само? Это все равно, что устранив все гроба и кладбища, надеяться лишить смерть ее жала.

А что это за хармсовские часы с *отвратительными* гастрономически-ми стрелками, будто приглашающими законно заполнить время жизни и отсчитывать его регулярно поглощаемой едой? Того, кто в мире Хармса попадает на такие *часы*, такую *жизнь* (а это, по существу, все), ох как любит писатель наказать соответствующей, гнусно-смешной смертью (так тебе и надо!). Один человек ел и ел котлеты под наговоры жены, «что в котлетах мало свинины», ел и ел, до «смертельной тяжести в желудке»:

Тогда, отодвинув коварную пищу,  
он задрожал и заплакал;  
в кармане его золотые часы перестали тикать;  
волосы вдруг у него посветлели, взор прояснился;  
уши его упали на пол, как осенью падают  
с тополя желтые листья;  
и он скоропостижно умер.

(«Страшная смерть», 1935)

И это не единичный случай: и в прозе нет-нет да и мелькнет в сериях кончин какой-нибудь Орлов, который «объелся толченым горохом и умер»... (Мотив смерти от еды встречается и у Введенского: «вот как-то скушав много меду / она легла на край тахты <...> мне плохо, плохо <...> икнула тихо. / Вышла пена / и стала твердой как полено» — «Всё», 1929).

В такой, казалось бы, мелкой детали видна вся колоссальная разница двух возрастов русского авангарда: Хлебников всерьез мечтает о новом бескровном питании человека, выводящем его в высшую природу («съедобной глиной» или «сладким дымом», «превосходным съедобным дымом» — «Утес из будущего», 1921–1922), его поклонник через десять лет упирается в абсурдированный новый быт, в месиво ничтожных человечков, одержимых инстинктами насыщения и похоти, взаимной злобой, жаждой убийства... (последнее — возможно, за невозможностью в полной мере удовлетворять первые): «Жили-были четыре любителя гарема. Они счи-



тали, что приятно иметь зараз по восьми женщин. Они собирались по вечерам и рассуждали о гаремной жизни. Они пили вино; они напивались пьяными; они валились под стол; они блевали. Было противно смотреть на них. Они кусали друг друга за ноги. Они называли друг друга нехорошими словами. Они ползали на животах своих» («Пять неоконченных повестований»). Из тетради «Гармониус», 1937).

Сколько у Хармса таких картин, как в его одностраничной «симфонии» «Начало хорошего летнего дня», где уже с рассветом разверзается каскад взаимных членовредительств, издевательств и разной другой гнусности. Человека, измученного четырьмя ночами непрерывного сна-кошмара, где ему все являються в разных комбинациях он сам, милиционер и кусты, санитарная комиссия, обходящая дома, нашла «антисанитарным и никуда не годным», приказав жакту выкинуть вон из квартиры — «Калугина сложили пополам и выкинули его как сор» («Сон»). А вот и замечательная, чуть ли не абсурдная формула эпохи — «Суд Линча». Толпа слушает речь Петрова о том, что на месте общественного сада собираются построить американский небоскреб, и, похоже, согласна с ним. «Петров записывает что-то у себя в записной книжечке». Является бдительный гражданин среднего роста с вопросом, что это он там записывает. «Слово за слово, и начинается распря. Толпа принимает сторону человека среднего роста, и Петров, спасая жизнь, погоняет коня и скрывается за поворотом. Толпа волнуется и, за неимением другой жертвы, хватает человека среднего роста и отрывает ему голову. Оторванная голова катится по мостовой и застревает в люке для водостока. Толпа, удовлетворив свои страсти, — расходится». Людей, превратившихся в *тела*, влечет импульс к *насилию*, и эти тела находятся в постоянном чисто физическом *столкновении* — вот обобщенный «сюжетный» рисунок абсурдистских миниатюр Хармса, скелет его поэтики жестокого анекдота. (Недаром временами его тексты смотрятся абсурдно усугубленным концентратом мира Зощенко.) Во всех, не исключая и автора, поселился такой предельный, неизбывный скрежет нервов и зубов («Больше нет в душе моей добродетели»), что разряжается он в одном — неудержимом желании зла другим, да покруче («Когда я вижу человека, мне хочется ударить его по морде. Так приятно бить по морде человека!»; «так бы и шлепнул тебя по подрыльнику!»), переходящем в дело: плещут «кипятком гостю в морду», рвут пасти, дубасят чем попало, бьют ногами под живот, вредят члены и отрывают их, с удовольствием уничтожая друг друга. Черный садический юмор эпохи: доктор стамеской разворачивает и клещами вырывает челюсти у воющей, обливаемой кровью старухи Звяжиной, а остальные старухи с любопытством и удовлетворением наблюдают за буквально убийственным результатом его работы («Рыцари», 1940).

Злоба и *отвращение* — доминантные чувства самого рассказчика, отвращение от идиотизма быта и времени, от так называемого ближнего, от жизни вообще, и особенно от тех фигур, что символизируют ее начало и конец, близость к *задней* и *передней*, говоря словами Владимира Набо-

кова, вечности, или скорее к *ничто*: к старухам (старикам) и детям. Зарабатывавший на жизнь стихами для детей, Хармс неистощим в декларациях своей ненависти к ним и сладостном выдумывании им всяческих казней. «О детях я точно знаю, что их не надо вовсе пеленать, их надо уничтожать. Для этого я бы устроил в городе центральную яму и бросал бы туда детей. А чтобы из ямы не шла вонь разложения, ее можно каждую неделю заливать негашеной известью» («Меня называют капуцином», 1938). В той же повести «Старуха» «безумная злость», «дикая злоба» автора, пожалуй, еще сильнее и изобретательнее по отношению не столько к старухе, сколько к мальчишкам на дворе: «Больше всего мне нравится напустить на них столбняк, чтобы они вдруг перестали двигаться. <...> Они лежат в своих кроватках и не могут даже есть, потому что у них не открываются рты. Их питают искусственно. <...> Потом они начинают постепенно выздоравливать, но я напускаю на них второй столбняк, и они все околевают». Характерен этот мечтаемый *столбняк* — обездвигить детей, остановить их рост, течение времени, особенно наглядно объективирующееся в *ребенке*, его постепенном созревании и, наконец, неуклонном превращении в *старуха*, то есть как бы уничтожить на корню (с корня, с начала, с отправной точки) дурную бесконечность природной жизни, дав тем самым согласие на прекращение существования человеческого рода в целом, согласие на полный нуль, ничто. Таков нигилистически-абсурдный предел отвращения к столь ничтожной, смертной жизни — до отказа от жизни вообще.

С поразительной *черной* экспрессией такое экзистенциальное переживание, если хотите, онтологический выбор выражены в отрывке 1939 года, начинающемся так: «Я поднял пыль. Дети бежали за мной и рвали на себе одежду. Старики и старухи падали с крыш» (замечательное стяжение мотива погони времени — детей — за автором на густом фоне господства смерти — *падающие* старики). «Я несся вперед! Грязные, рахитичные дети, похожие на грибы поганки, путались под моими ногами. Мне было трудно бежать. Я поминутно спотыкался и раз даже чуть не упал в мягкую кашу из барахтающихся на земле стариков и старух. Я прыгнул, оборвал несколькими поганкам головы и наступил на живот худой старухи, которая при этом громко хрустнула и тихо произнесла: “Замучили”. Я не оглядываясь побежал дальше», и наконец на пути — баня: «Я не раздеваясь пробежал сквозь предбанник, потом, мимо кранов, шаек и нар, прямо к полку. Горячее, белое облако окружило меня. Я слышу слабый, но настойчивый звон. Я кажется лежу.

...И вот тут-то могучий отдых остановил мое сердце». Этими *могучими* желанными, отдохновенными объятьями небытия и завершается видение. Искус полного, окончательного небытия, да что там искус, горячее прошение и алкание его для себя лично, выразилось в молитве Хармса, занесенной в его дневник 23 октября 1937 года (6 час. 40 мин. вечера): «Боже, теперь у меня одна единственная просьба к тебе: уничтожь меня, разбей меня окончательно, свергни в ад, не останавливай меня на полпути, но лиши меня надежды и быстро уничтожь меня во веки веков»<sup>15</sup>. Какая жут-

кая молитва, концентрат черной, отрицательной энергии отчаяния — с такой можно обращаться разве что только к антагонисту Творца!

Это, конечно, крайний предел, в который уперся Хармс к 1937 году, когда его почти не печатают даже как детского писателя (одна публикация за год в «Чиже») и когда в его дневниках пестрит: «мы голодаем», «мы погибли», «наше положение стало еще много хуже» рядом с «Боже, пошли нам поскорее смерть» (12 января 1938). Молитвы к Богу не раз и до того встречались в стихах и прозаических тетрадях Хармса, но то были просьбы послать ему надежду, забыть от лени, дать творческий импульс, напоить энергией и работоспособностью, явить чудо... Вообще настоящую чистую вдумчивую *внутреннюю* ноту, пронзительное экзистенциальное переживание мы найдем главным образом в записях Хармса для себя, в его дневниках. Вот одна из таких записей 1938 года, изложенная по четким шести пунктам: «1. Цель всякой человеческой жизни одна: бессмертие. <...> 4. Все земное свидетельствует о смерти. 5. Есть одна прямая линия, на которой лежит все земное. И только то, что не лежит на этой линии, может свидетельствовать о бессмертии. 6. И потому человек ищет отклонения от этой земной линии и называет его прекрасным или гениальным»<sup>16</sup>. Такого рода записи — единственное *письменное* пространство прямого, личностного, философского самовыражения писателя. Даже в письмах к друзьям и единомышленникам он, как правило, не сходит с тона и стиля ёрнического розыгрыша, не говоря уже об абсурдистской экстраполяции своего видения в мир *харь* и *рож*, упрощенной эксцентрики своей прозы 1930-х годов.

Да, за любимой хармсовской *чушью* стоит личное отчаянное переживание смертной судьбы (конечно усугубленное столь немилостивой к нему эпохой!), переживание бессмыслицы исчезающего в ничто бытия, но переданное в его творчестве в остранинной, овнешненной, гротескной форме. Мы наблюдаем вынос, точнее *перенос* этого переживания из себя вовне, на целый марионеточный театр нелепых, ничтожных персонажей, мультиплицирующих одни и те же смертные ситуации, низведенные на уровень смехотворно-жутковатого гиньоля. (Кстати, у Хармса алогичная случайность имеет свою железную логику, в его прозе своя четкая механика, свои приемы созидания жестокой балаганности, по существу легко предугадываемые и повторимые.) Что это? — может быть, и изживание экзистенциального ужаса, особая *абсурдная* самотерапия, предлагаемая и потенциальному читателю.

В те же 1930-е годы работавший параллельно и также лишь в стол да дружеские глаза и уши Введенский, выражает сходное мироощущение, но в другом, более, условно говоря, *лирическом* и философском повороте. С конца 1920 — начала 1930-х годов Заболоцкий уже не мог бы упрекнуть Введенского в «отрицании темы», в отсутствии ее в его творчестве, которое превращается в одну гениально-абсурдную фантазмагорию, нанизанную на один стержень: всепоглощающее, неподвижно-навязчивое переживание смерти, умирания, разложения, тления, конца мира. «Наконец-то

я родился / наконец-то я в миру / наконец я удавился / наконец-то я умру <...> умираем / умираем / за возвышенным сараем / на дворе / или на стуле / на ковре / или от пули / на полу / иль под полом...» («Битва», 1930) и т. д. и т. д. В 1929 году Введенский посвящает Заболоцкому стихотворение «Всё», мрачно-шуточно разворачивая все ту же тему:

я выхожу из кабака  
там мертвый труп везут пока  
то труп жены моей родной  
вон там за гробовой стеной  
я горько плачу страшно злось  
о гроб главою колочусь  
и вынимаю потроха  
чтоб показать что в них уха

Поэзия Введенского густо заселяется потенциальными и действительными «клиентами могилы», образами разложения, черным могильным физиологизмом:

человек лежит унылый  
он уж больше не жилец  
он теперь клиент могилы  
и богов загробный жрец  
на груди сияет свечка  
и едва открыт глазок  
из ушей гнилая речка  
вяло мочит образок

(«Битва»)

В небольшой поэме «Четыре описания» (1931–1934) четверо покойников, *Зумиф*, *Кумиф*, *Чумиф* и *Тумиф*, предаются своего рода «разговорам в царстве мертвых», философствуют о былом земном статусе бытия, высказывая две мысли, встающие друг к другу в некоторое дополняющее противоречие. С одной стороны, отсюда, из посмертия и безвременья, из факта их аннигиляции на земле (который с ними разделяет, разделяло или разделит все в мире без исключения) прежняя жизнь кажется уже какой-то фикцией: «Существовал ли кто? / Быть может птицы или офицеры, / и то мы в этом не уверены. <...> Что в мире есть? Ничего в мире нет, / все только может быть?». С другой, трудно забыть, насколько их прежний видимый, ощущаемый мир был забит великим множеством существ и вещей («Всего не счесть / что в мире есть»), правда, вот беда, не дано смертному человеку воспринять весь объем и глубину мира, собрать его в осмысленное единство: «Со всех не видим мы сторон / ни пауков и ни ворон <...> Не разглядеть нам мир подробно, / ничтожно все и дробно. / Печаль меня от этого всего берет». Но определяющее все же одно: «Ночь ужасная

черна, / жизнь отвратительна, страшна», ибо только что живший неожиданно проваливается из чреды утешительных занятий (эмблема их тут — «Лежит человек / с девой на кровати, / ее обняв. / На столике свеча дымится, / в непостижимое стремится») в черную апокалиптическую воронку-точку смерти, сворачивающую время и выбрасывающую очередную жертву сюда, в посмертное небытие... Вот и берутся четверо поведать друг другу об этом главном, роковом своем часе, получая при этом в поэме уже новые обобщенные имена, впрочем, корнево связанные с первыми: 1-й, 2-й, 3-й, 4-й *умир.* (ающий). И хотя оказывается, что смерть персонажей пришлась на разные эпохи и обстоятельства, подробно описанные в их рассказах (аполексический удар после спора в гостиной накануне крестьянской реформы, самоубийство от никчемности жизни в эпоху безвременья в 1911 году, смерть от пули в окопе Первой мировой и, наконец, в бою Гражданской войны), теперь из бесконечности их небытия стерлась до нуля (до пыли, как образно *навел* бы Хармс) вся разница существ, вещей, людей и поколений, вплоть до тех, кто был в начале времен «современниками морей»:

Теперь для нашего сознания  
Нет больше разницы годов.  
Пространство стало реже,  
и все слова — паук, беседка, человек, —  
одни и те же.

Кто дед, кто внук,  
кто маргаритка, а кто воин,  
мы все исчадия наук  
и нами смертный час усвоен.

Как выражается Девушка в другой поэме Введенского «Кругом возможно Бог»: «Мужчина пахнувший могилою, / уж не барон, не генерал / ни князь, ни граф, ни комиссар, / ни Красной армии боец...» — смерть *совлекает* все социальные и исторические одежды, *разоблачает* всех и каждого до одной участи, одного состояния.

В стихотворении «Очевидец и крыса» (1931–1934) поэт встает в горестном недоумении перед все тем же непостижимым фактом смерти, уничтожения личности и развоплощения («Что знаем о смерти мы люди / Ни звери, ни рыбы, ни горы, / ни птицы, ни тучи мы будем...»), что приводит его вновь к утрате чувства реальности себя и мира, расплывающихся как гнилая ткань, к абсурдному агностицизму: «мы не верим что мы спим / мы не верим что мы дышим / мы не верим что мы пишем / мы не верим что мы слышим / мы не верим что мы молчим». Поэтический универсум Введенского пронизывается насквозь и управляется *полем* смерти, ее ожиданием, предвосхищением, свершением. «Хорошо сидеть в саду, / Улыбаясь на звезду, / И подсчитывать в уме / Много ль нас умрет к зиме», — декламирует один из трех собеседников из «Некоторого количества разговоров»

(1936–1937). И вот эти трое выходят к главному, единственно важному разговору — *действию* («Я буду над собой действовать»): сидя «на крыше сложа руки, в полном покое» один как бы уже намылил веревку, второй — вынул пистолет, третий готов нырнуть в прорубь реки и каждый сообщает о своих последних ощущениях разнообразного самоубийцы («Я задыхаюсь <...> Я все потерял... Я захлебываюсь»). Наконец, все умершие или в воображении *идущие в смерть* гребут «в далекую Лету»... «На смерть на смерть держи равнение / певец и всадник бедный» — писал Введенский в «Элегии» (1940), действительно, накануне своей гибели. Конечно, нельзя не учитывать, что жили поэты в историческую полосу умноженной, *усиленной* смертности, карательная секира власти над ними висела постоянно, пока таки не опустилась на их шеи: Олейников был расстрелян в 1937 году, Хармс погиб в тюремной психушке блокадного Ленинграда в 1941 году, Введенский умер в том же году насильно депортированным из Харькова по дороге в Казань... Произошло то, о чем сказано у Введенского: «Нам больше думать нечем» с ремаркой: «У него отваливается голова» («Очевидец и крыса»).

Но все же переживание смертности и тленности мира, порождающее абсурд, имеет у этих поэтов, как уже отмечалось не раз, значение более общее, метафизическое, а не социальное. Введенскому не нравится самый смертный, преходящий статус вещей этого мира:

Мне не нравится что я смертен

<...>

Мне страшно что все приходит в ветхость  
и я по сравнению с этим не редкость.

<...>

Червяк ползет за всеми,  
он несет однозвучность.

(«Мне жалко что я не зверь...», 1934)

Впрочем, в поэзии обэриутов мы редко встретим такие прямые декларации. Любая риторика, в том числе лично-экзистенциальная, им чужда. Сама установка на нелепо-гротескное овнешнение, на алогичное, инфантильно-абсурдное или, особенно в начале их творчества, загадочно-заумное, требующее усилия, отгадки, что-то, а напрочь изгоняет риторичность. То же переживание, что у Введенского, его друг Олейников, примыкавший к обэриутам, редактор придуманного им детского журнала «Еж» и приложения к нему «Чиж», передаст в своей иронически-шутливой манере, скажем, через карася («Жареная рыбка, / Маленький карась, / Где ж твоя улыбка / Что была вчерась?») или таракана, что попался в стакан и ждет неумолимой «казни» и такого конца:

Его косточки сухие  
Будет дождик поливать,

Его глазки голубые  
Будет курица клевать.

Это та всеобщая оборотная сторона жизни, о которой он напишет в балладе «Чревоугодие» так:

Но сердце застынет  
Увы, навсегда,  
И желтая хлынет  
Оттуда вода.

И мир повернется  
Другой стороной  
И в тело вопьется  
Червяк гробовой.

Вот и грустный обобщающий вывод поэта — вечного ребенка, касающийся положения вещей в мире:

Страшно жить на этом свете  
В нем отсутствует уют —  
Ветер воет на рассвете  
Волки зайчиков грызут.

У обэриутов сильны мотивы, которые позднее будет развивать западная экзистенциальная литература: обесмысливания бытия фактом смертности, *заброшенности* человека в непонятный, *чужой*, абсурдный мир. В большом стихотворении Введенского «Куприянов и Наташа» (1931) звучит более поздний сартровский мотив «тошноты»: «Мир окончательно давится / Его тошнит от меня, / меня тошнит от него». В этой дико гротескной вещи на фоне некоего шевелящегося «полумертвого червя» изображается сцена раздевания двух любовников («Ты будешь со мной, я буду с тобой / заниматься деторождением. / И будем мы подобны судакам»), которая завершается «одиноким наслаждением» каждого, а когда в финале герой «становится мал мала меньше и исчезает», тут уж и «природа предается одинокому наслаждению» — распад смертного мира, отчуждение людей друг от друга и от мира (как и мира от них) достигает предела.

Здесь уместно вспомнить одного из философов дружеского круга поэтов — Леонида Липавского, построения которого ощутимо чувствуются в их текстах. Для нас особенно важно его «Исследование ужаса», написанное в 30-х годах и удивительно (закономерно) перекликающееся с темами романа Сартра «Тошнота» (1938), позднее частично концептуализированными в его экзистенциалистском трактате «Бытие и ничто» (1943). Липавский онтологизирует *ужас* (*ужасное*), предлагая понимать

и принимать его как имя собственное, т. е. единственное в своем роде (есть только один ужас!), помещая ужас в самое бытие как его внутреннее качество, как «объективное свойство вещи, ее консистенции, очертаний, движения и т. д.»<sup>17</sup>, порождающее в человеке страх. Что же это за свойство? Речь идет о некоем «разлитом, неконцентрированном» качестве жизни, *однородном, непрерывном*, недифференцированном, *безындивидуальном*, своего рода изначальной «протоплазме», *вязкой и мутной*, лежащей в основе жизни, о том, что Сартр называл в близком эмоционально-интуитивном восприятии аморфным месивом, тягучей, липкой «квашней бытия», которую его герой открывает в своем «ужасном экстазе» как чистое, голое существование, лежащее за «человеческим миром, миром измерений, количеств, направлений». В основной состав уже человеческого ужаса входит омерзение перед этой «безличной стихийной жизнью»; это страх сознания, личности, «я» перед *влипанием* в первичную магму бытия, растворением в ней, что радикально осуществляется в смертном развоплощении, в «катаlepsии времени», которая там ждет (увы, это не положительная, светлая, *персональная* вечность, о которой нам говорит христианство).

Наиболее близкое представление об этой засасывающей, липкой магме жизни дают, по Липавскому, коллоиды, эмульсии, желе, живая плазма, такие существа, как амебы, черви, гусеницы, пауки, осьминоги, клопы («они почти жидкие»), отдельные внутренние физические органы человека (мозг, легкие, желудок...), избыточно развитые внешние ткани и органы, как бы живущие самостоятельной животной жизнью (опухоли, нарывы, женские ляжки и ноги, груди, зад, телесные секрции...), всякие хлюпающие, втягивающие, глотающие, я бы сказала, болотные звуки. В *липкости* полового общения есть это *ужасное* и влекущее засасывание индивидуальности, погашение сознания («когда не думает никто»), превращение в наслаждающуюся вещь, дающую жизнь новому существу, которое в порядке природного времени вытесняет родителей, чтобы быть вытесненным в свою очередь своим потомством — и так бесконечно далее. Недаром любовная сцена между Наташей и Куприяновым, описание их обнаженных тел, выдержаны в *ужасном*, тошнотворном, скучном колорите: «Ужасно все погано. <...> Но что-то у меня мутится ум, / я полусонная как скука. <...> Как скучно все кругом / и как однообразно тошно. / Гляди я голым пирогом / здесь пред тобой стою роскошно». И стоит Наташе (а Куприянов называет ее и Марусей, и Соней — сексуальная партнерша многолика и заменима) по-простому выразить глубинную связь — на коротком проводе — половой любви, размножения и смерти («ложись скорее Куприянов / умрем мы скоро»), как любовник отскакивает от нее, предпочитая вырваться из дурной природной бесконечности в «одинокое наслаждение» на стуле, в бесплодное замыкание на себя, в финальное прекращение своего существования как человека (Наташа превращается в лиственницу, а Куприянов вовсе исчезает).



Такого рода онтологическое видение, восчувствие *ужаса*, затканного в самую первичную ткань универсума, где на малюсенькой обитаемой, практически ничтожно-исчезающей его площадке мелькают, сменяются как сон и мираж чувствующие, сознательные существа, а торжествует массовидная, тягучая, пузырящаяся магма вещества, — конечно же далеко не *объективно*, и весьма показательно для вполне определенного, экзистенциально-отчаянного отношения к обезбоженному бытию и к себе в нем. Как, ксатати, столь же субъективен не ужас, а, напротив, восторг Ницше, пытающегося справиться с трагедией личностного уничтожения через уверение себя и нас, что в лоне Первосущего, в той самой «квашне бытия», куда мы развоплощенно возвращаемся, царит «безмерная изначальная радость бытия»<sup>18</sup>. И совсем другое — увидеть в мире, на его вещах и созданиях, в его глубинах улыбку Бога, отблеск первоначального райского творения, да, увидеть и гримасу падшего, взаимопожирающего, смертного бытия, но которую надо стереть, преобразить нынешний его статус (к чему пришел Заболоцкий).

Известно высказывание Введенского 1920-х годов: «Меня интересуют три вещи: время, смерть, Бог»<sup>19</sup>. Его поэму «Кругом возможно Бог» (1931) философ Яков Друскин, сохранивший рукописи Хармса, Олейникова, Введенского, называл «эсхатологической мистерией». В конце ее вновь прозвучало принципиальное:

Какая может быть другая тема,  
чем смерти вечная система.  
Болезни, пропасти и казни  
ее приятный праздник.

Собственно этот саркастически «приятный праздник» *пропастей и казней* и дефилирует здесь в бурлескно-нелепой мешанине персонажей, речей, эпизодов, неизвестно где происходящих — на земле или, скорее, в какой-то посмертно-промежуточной сфере, сохраняющей гротескные черты земного бытия, но как бы ждущей следующей фазы превращения. В начале поэмы некий Эф (как выяснится позже, это инициалы фамилии Фомин, основного персонажа этой абсурдной мистерии) беседует с воображаемой летающей девушкой — и все о времени, о смерти, о готовящейся очередной публичной казни людей, на что она реагирует так:

Это роскошно.  
Им голову отрежут или откусят.  
Мне тошно.  
Все умирающие трясют.  
У них работает живот,  
он перед смертью усиленно живет<sup>20</sup>.

И вот в каком-то фантастическом пространстве, на площади, где гуляют и разговаривают коровы, они же быки, собирается толпа, палач, приговоренные, появляется Царь, распорядитель церемонии, открывающий «зрелище суда», на котором «нести эллин и нести иудей» (тем самым обнажается, что за Царь имеется в виду и какой *страшный суд* тут абсурдируется).

Но все мы люди бедные в тиши  
однажды плачем зная что мы без души.  
Это действительно тяжелый удар  
подумать что ты пар.  
Что ты умрешь и тебя нет.  
Я плачу.

За Царем плачут все, и под «страшный плач», когда «всем стало страшно», первым на эшафот волокут того самого Фомина, что явился сюда лишь поглазеть на смерть других («Повадилса дурак на казни ходить / тут ему и голову сложить»). И дальше продолжается все тот же абсурдный балаган с обезглавленным Фоминым, продолжающим некое посмертное существование, рефлектирующим над своим положением, вступающим в новые эпизоды то с Петром Ивановичем Стирковревым (тип мещанина — отвлекается приятным манером от всяческих бездн и страхов), то с его гостями, то с некоей Соф. Мих., которая отдается Фомину. Эта гротескно-сниженная сцена совокупления переходит (по простейшей абсурдистски педалированной ассоциации идей) в эпизод мифологически-эмблематический: с постаревшей Венерой — сидит она «в своей разбитой спальне, стришет последние ногти» («Теперь я подурнела, / живот подался вниз, / а вместе с ним пупок обвис, / Поганое довольно стало тело») и пытается еще увлечь Фомина в свои вечные любовные занятия, обнажая сопряжение своей «скотской жизни» с нежеланием умирать. Но Фомин бежит прочь от этого, столь хорошо ему известного сладко-тошного капкана («Не за тем умирал, чтобы опять все сначала»). В фантазмагорическом вихре мелькают обрывки тоскливых экзистенциальных идей-фикс, принимающих облик то Женщины, то Девушки, толкующих собственно об одном: «Слышу смерти шум, / говорит натура: все живут предметы / лишь недолгий век, / лишь весну да лето, / вторник да четверг», «Все знают, что придет конец, / все знают, что они свинец»... Вот является призрак Народов, утверждающих свое право гордынно владеть землей, все изучать и мерить («Все мы знаем, все понимаем»), а Фомин разоблачает тщетную глупость таких претензий, полагая надежду лишь на Бога, Царя мира: «И в нашем посмертном вращении / спасенье одно в превращении».

В своей абсурдистской поэтике Введенский воображает нечто вроде известного эсхатологического мотива сгорания этого ветхого мира: «диван жжется <...> ковер горит <...> кресло подо мной закипело <...> Все останавливается. Все пылает. Мир накаляется Богом, / что нам делать».

«Тема этого события/ Бог посетивший предметы» — и предметы бормочут: «Да это особый рубикон. Особый рубикон». Но никакого превращения-преобразования мира в результате не происходит: в финале возникает лишь угрюмо-бессмысленная картина последнего конца уже не отдельного народа, человека или вещи, а самого мира, поданная в привычных алогично-абсурдистских образах:

Лежит в столовой на столе  
Труп мира в виде крем-брюле  
Кругом воняет разложением.  
Иные дураки сидят  
Тут занимаясь умноженьем.  
Другие принимают яд.  
Сухое солнце, свет, кометы  
Уселись молча на предметы.  
Дубы поникли головой  
И воздух был гнилой.

<...>

Мир потух. Мир потух.  
Мир зарезали. Он петух.

<...>

Горит бессмыслицы звезда  
она одна без дна.  
Вбегает мертвый господин  
и молча удаляет время.

Поэтический мир Введенского, освещенный его единственной заветной звездой *бессмыслицы*, несет в себе приметы автоматического письма сюрреалистов: неконтролируемый логикой поток фигур, картин, мыслей, переживаний, случайно-прихотливо всплывающих в поле творческого состояния, рождающего текст, в котором совсем по-детски требование ритма и особенно рифмы часто лепит неподходящие, странно-нелепые гроздьи слов и выражений. Отчеканив нечто для себя существенное (мысль, чувство, понимание), поэт часто в следующей строчке отпускает себя на свободу — как язык подскажет, какое словесное эхо предложит, какую забавную или странную (а может и глубокомысленную) бессмыслицу сложит. И ей, этой бессмыслице, в абсурдном, непонятном и, скорее всего, безнадежном мире доверия больше (она глубинно адекватнее ему, «она одна без дна»), чем самодовольному разуму и норме. Много ли этот разум и его наука понимают в мире?

Мы немного в один миг  
охватываем оком.  
И только один звук  
окружает наш нищий слух.

И печальную часть наук  
постигает наш дух.

(«Приглашение меня подумать», 1931–1934)

«Поэтика больших вещей Введенского — эсхатологична, и почти в каждой — Бог. Это связано с ощущением непрочности своего положения и места в мире и природе. Эта непрочность не политическая или социальная, а онтологическая: на всеобщих развалинах и обломках. Но мы не делали поверхностных нигилистических выводов. Каждый из нас по-своему искал и знал, что есть трансцендентное — Бог»<sup>21</sup>. Пусть так — но в поэзии Введенского мир настолько обесмыслен, обезбожен-обезображен, что Бог в нем мелькает как Царь, руководящий казнями, сливающийся в своем карающем лике с губящим природным законом: «Здесь окончательно / Бог наступил / хмуро и тщательно / всех потопил» («Факт, теория и Бог», 1930). Или разве что *возможен* как некий заумный вопрос об апофатически-трансцендентной, чуть ли не мнимой величине. Так и происходит в стихотворении «Потец» (1936–1937), где сыны упорно домогаются у умирающего отца: «Что такое есть Потец?» Этот Потец с большой буквы в первом ответе отца кажется похожим на абсурдированный синоним Бога Отца всемогущего (*Omnipotens*): «Страшен, синь и сед Потец / Я ваш ангел. Я отец. / Я его жестокость знаю, / Смерть моя уже близка». Но на новые приступы с тем же вопросом только умирает и умирает отец, и последней Истиной бытия звучит такое: «Потец это холодный пот, выступающий на лбу умершего. Это роса смерти, вот что такое Потец». Более того, бывает, что поэта посещает подозрение, что истинным властелином мира является все же *энтропия*, закон падения всего и всех в хаос, угасания в нуль, не исключаяющий и Бога:

Мы поняли, жизнь всюду гасла  
от рыб до Бога и звезды

(«Приглашение меня подумать»)

Эсхатологические мотивы в таком отчаянно нигилистическом повороте (над всем ставится тотальный nihil, без луча пост-катастрофической надежды) пронизывают и поэзию Хармса 1930-х годов, правда уже сильно убывающую, уступающую место прозе. Стихотворный диалог «Мне все противно...» (1933), начинаясь с исповедания отвращения от бытия вообще («Мне все противно / Миг и вечность / меня уж больше / не прельщают / Как страшно если миг до смерти / и вечно жить еще страшнее...») завершается образом разворачивающегося конца света:

Все погибло, мир бледнеет.  
Звезды рушатся с небес  
день свернулся, миг длиннеет.  
Гибнут камни. Сохнет лес.

Через год воображению поэта рисуется уже законченный процесс окончательно свернутого творения, оставляющий «грозного Бога» в полном одиночестве, среди космического холода и тьмы:

И вот настал ужасный час:  
 Меня уж нет, и нету вас,  
 И моря нет, и скал, и гор,  
 И звезд уж нет; один лишь хор  
 Звучит из мертвой пустоты.  
 И грозный Бог для простоты  
 Вскочил и сдунул пыль веков,  
 И вот, без времени оков,  
 Летит один себе сам друг.  
 И хлад кругом и мрак вокруг.

(«Что делать нам?», 1934)

Творчество Хармса и Введенского, вышедшее из русского авангарда 1910 — начала 1920-х годов, впитавшее в себя многие его формальные приемы, тем не менее явило своего рода иронический, гротескный анти-тезис его дерзаниям. Какое там «расширенное смотрение», «затылочное зрение», «сверхсознание» (Михаил Матюшин), проникающее глубинные планы бытия, — прямо под носом и под ногами мало что видно и понятно; повествование вязнет, буксует, не уверено в себе, в правильном отражении явленного, в памяти рассказчика, да и есть ли вообще то и тот, о ком идет речь, рвется как паутина реальность, сползает в ирреальность, торчит причудливыми «клочьями, обрывками и хвостиками» (Хармс), готовыми в любой момент и вообще исчезнуть как никогда не бывшие. Какой там полет в небо, «борьба с тяготением» (К. Петров-Водкин), — разве что вываливающиеся из окон старухи! Какое там сверхтворчество, выходящее к преобразению реальности, — чувство все большего творческого бессилия, провала в позорную инерцию и полное безразличие ко всему, так пронзительно выраженное Хармсом в его дневниках! Какой человекобог, *зачеловек* (Хлебников), покоривший природу и смерть, — землю безнадежно населяет существо *жрущее, бьющее по морде* ближнего и жалко, окончательно *умирающее* (определение, впрочем, вполне онтологическое, хотя и социально заостренное у того же Хармса). Какая «победа над солнцем», временем и пространством — тьма и коллапс, пыль и ничто!..

Оптимистически-утопическая безмерность авангарда при столкновении с *каменной стеной* реальности, и социальной, тем более так круто пошедшей, да и натурально-физической — ее же не прейдешь так легко, на крыльях мечты, энтузиазма и смелых формальных экспериментов, — не могла в некоторых безочарованных, ехидных, битых, экзистенциально особо чувствительных головах не вывернуться в безобразно-насмешливую гримасу отчаянных висельников, в тот самый «ужасный смех» абсурда...

## Примечания

<sup>1</sup> Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 187.

<sup>2</sup> «Самовитое слово», «...заумный язык (сделанный *разумным*. — С. С.) есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки уже разведи-няют» (Хлебников В. Наша основа (1919) // Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 628).

<sup>3</sup> См.: Матюшин М. Не искусство, а жизнь // Жизнь искусства. 1923. № 10. В Ленинградском ГИХХУКе (Государственном институте художественной культуры), бывшем в начале 1920-х годов цитаделью авангарда, Матюшин руководил группой с выразительным названием «Зорвед» (*взор и ведание*).

<sup>4</sup> См.: Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму (Новый расширенный реализм). М., 1916; Он же. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. Витебск, 1922. Будущие обэриуты общались с ведущими теоретиками и практиками левого авангардного искусства; их построения оказали влияние на их поэзию, особенно первого ее периода (см. книгу Ж.-Ф. Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда»).

<sup>5</sup> Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 183.

<sup>6</sup> Там же. С. 187.

<sup>7</sup> Выражение французского писателя Рене Домаля, современника Хармса, близкого к нему по абсурдному мироощущению, из его произведения «Патафизика и откровение смеха» (1929), приведенное в книге Ж.-Ф. Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда». С. 11.

<sup>8</sup> Введенский А. Полн. собр. произведений: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 158.

<sup>9</sup> Хармс Д. «Божь, какая ужасная жизнь...». Записные книжки. Письма. Дневники // Новый мир. 1992. № 2. С. 218.

<sup>10</sup> Объединение реального искусства, сокращенно Оберио в котором «е» для выразительности было заменено Хармсом на «э», а «о» на «у». «Впоследствии “Э” исчезло, здравый смысл победил» (Бахтерев И. Когда мы были молодыми // Воспоминания о Н. Заболоцком. М., 1984. С. 87).

<sup>11</sup> Яков Друскин иногда называет чинарями весь их дружеский кружок, действовавший до конца 1930-х годов, куда, кроме поэтов, входили он сам и Липавский с женой Тамарой, бывшей вначале первой женой Введенского. Само слово «чинарь», по мнению Друскина, происходит от слова «чин», в смысле «духовного ранга». Более того, он считал ОБЭРИУ организацией *экзотерической*, выявлявшей себя вовне, а чинарей — *эзотерической*, таившей в себе, в своих текстах, разговорах, спорах сокровенное ядро убеждений и творческой практики ее участников.

<sup>12</sup> Введенский А. Полн. собр. произведений. Т. 2. С. 175–176.

<sup>13</sup> Обэриу // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000. С. 478, 477–478, 479.

<sup>14</sup> Мейлах М. «Лишь мы одни — поэты, знаем дней катыбр». Поэзия Даниила Хармса // Хармс Д. Дней катыбр. Избранные стихотворения. Поэмы. Драматические произведения. Москва; Кайенна, 1999. С. 21.

<sup>15</sup> Цит. по: Ямпольский М. Беспмятство как исток (Читая Хармса). М., 1998. С. 35.

<sup>16</sup> Меня называют капуцином. Некоторые произведения Даниила Ивановича Хармса. Б. м., 1993. С. 288.

<sup>17</sup> Липавский А. Исследование ужаса // Логос. 1993. № 4. С. 81. В этом же номере журнала опубликованы как его «Разговоры», записи 1933–1934 годов тех бесед, которые велись в кружке чинарей, так и ряд философских текстов Я. Друскина и трактаты Хармса.

<sup>18</sup> Ницше Ф. Происхождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 122.

<sup>19</sup> Введенский А. Полн. собр. произведений. Т. 2. С. 167.

<sup>20</sup> Здесь главный поэтический талант русского абсурда как будто напророчил собственную смерть. Конечно, смерть вообще отвратительна и неэстетична — и это поэт знал и не раз изображал, но ему самому была уготована — совсем в духе его «ужасного» мира, совпавшего с реальностью, — особо издевательски-безобразная, «постыдная» кончина от жестокой дизентерии в поезде, где его то ли пристрелили, то ли вообще выбросили как падаля

из вагона. И от какого почти «хармсовского» случая он собственно *влип* и погиб: за несколько дней до своей насильственной эвакуации из Харькова в конце сентября 1941 года, где Введенский, тогда уже член Союза советских писателей, жил с женой и детьми, он с огромным трудом чуть ли не перед отходом состава вытащил из переполненного вагона своих близких (сам Введенский с несколькими писателями был оставлен в городе еще на два-три дня для каких-то работ, вот и решил в последний момент не расставаться с семьей). Этим и привлек к себе бдительное внимание военных властей: ах, ждет немцев, пораженчество, пропаганда, вот и «превентивный арест».

<sup>21</sup> Друскин Я.С. Материалы к поэтике Введенского // Введенский А. Полн. собр. произведений. Т. 2. С. 169.

## НАТУРФИЛОСОФИЯ НИКОЛАЯ ЗАБОЛОЦКОГО

Уже в ранней, явной и скрытой полемике Н.А. Заболоцкого (1903–1958) с главными «чинарями», метрами обэриутов, Введенским и Хармсом, проступают начатки той ценностной поэтической триады, о которой писал Николай Алексеевич на склоне жизни, осенью 1957 года в небольшом, в полторы странички, но принципиальном для него тексте «Мысль — Образ — Музыка». Признанным мастером стиха ехал он впервые в жизни за границу, в Италию, где ему предстояло сказать свое обобщающее, итоговое слово о поэзии. Краткая строчка математической формулы венчает эксперимент и озарение ученого — так нечто похожее и в этих заметках, где весь поэтический опыт Заболоцкого выделяет ясный кристалл вывода, вобравший в себя свет творческого самосознания. «Сердце поэзии — в ее содержательности», а бьется оно в такт особому «поэтическому мироощущению и мировоззрению» автора. Заболоцкий остается верен своей молодой установке на «голые глаза»: «Будучи художником, поэт обязан снимать с вещей и явлений их привычные обыденные маски, показывать девственность мира, его значение, полное тайн». В художественной ткани — убежден поэт — существует глубинный, можно сказать, *атомный* ее уровень, где создаются первоэлементы произведения, его строительные кирпичики. И это не отдельные слова, а скрепленные индивидуальной печатью сочетания слов как сочетания смыслов. «Атомы новых смыслов складываются в гигантские молекулы, которые, в свою очередь, лепят художественный образ. Сочетаниями образов управляет поэтическая мысль». Значение этих первичных смысловых сочетаний для поэтического творения столь же определяюще, как для биологической особи значение гена и семени, содержащих в себе программу целостного организма, как бы его идеальное предсуществование. «Атомы новых смыслов» — своего рода завязь целого, живые зародыши, из которых вырастает неповторимое художественное единство. В них лежит первая, стяженная *мысль* о целом, но от нее до самого целого путь нелегок. Потребен огромный труд образного и музыкального развития идеи, производимый всем существом поэта «одновременно: разумом, сердцем, душой, мускулами». «Мысль — Образ — Музыка — вот идеальная тройственность, к которой стремится поэт»<sup>1</sup>, — заключает автор.

Ошарашивающее впечатление острой оригинальности вызвали произведения Заболоцкого сразу же после появления их в печати, начиная со сборника «Столбцы» (1929). И определялось оно во многом эффектом воздействия необычного, странного, дразнящего мыслительного *гена* поэта, тех «атомов новых смыслов», что проступали сквозь образные решения, музыкальные оркестровки его вещей. Можно говорить о событии



редком и редчайшем: в литературу вошел не просто хороший поэт, но поэт с действительно новым видением природы и задач человека в ней.

Существует устойчивое критическое мнение, что в первом своем сборнике Заболоцкий рисовал гротески нэпмановского, мещанского быта, торжество грубой материи, отвратительной самодовольной плоти. Тут его любили сравнивать с Маяковским, не устававшим в те же годы разоблачать «мурло мещанина» в окружении единственно для него значащего мира удобных и вкусных вещей. Да, на страницах «Столбцов» возникает массивно-плотный, выпукло-ощутимый мир «рыл, тупых, плотных, как дуб», жрущее, хрипящее «в неутоленной страсти», накапливающее «мяса жирные траншеи», обустройствающееся тяжелыми вещами, упертое в быт (единственное их бытие) городское, мещанское человечество, представленное у поэта в декоре своих квартир, на лестницах, улицах, в пивных барах, цирках, танцевальных залах, на своих пирах и свадьбах.

«И всюду сумасшедший бред» — так и хотелось отнести к этой апофеозе бездуховной плоти, заведенной, животной жизни. Но все же внимательные читатели и исследователи не могли не почувствовать здесь «какой-то недоговоренной до конца мрачной мысли» (А. Турков), имеющей более общее, философское значение для поэта. М. Зощенко, к примеру, писал, что в стихах Заболоцкого конца 1920 — самого начала 1930-х годов «поражает какая-то мрачная философия и <...> удивительно нежизнерадостный взгляд на смысл бытия. <...> Кажется, что поэт никак не может примириться с тем, что все смертно, что все, рождаясь, погибают». Эта «мрачная мысль», «мрачная философия» касается самого порядка вещей в мире, самой природы человека.

Какой странный вид приобретает у Заболоцкого даже такая вроде бы умильно-идиллическая детская вещь, как игра в снежки, в которой вдруг просвечивают кроважидный колорит и дикарски-животные краски:

Соратники, разинув рты  
И сдвинув мордочки направо,  
Стоят воинственной оравой  
В объятьях вражеской орды.  
Они стройны, как нибелунги  
С глазами травленых волчат;  
В снегу прокладывая лунки,  
Они беснуются, кричат:  
— Волчата мы, волков потомки,  
У нас не домики — кусты,  
За нами вьются сквозь потемки  
Прямые, твердые хвосты!

(«Игра в снежки», 1928)

Скопище уродов, калек, слепцов («На рынке», 1927) рождает более общую мысль об уродливом, калечном, «слепом» состоянии природы

человека вообще. В эти годы Заболоцкий увлекается живописью Павла Филонова («сам иногда пробовал рисовать в этом же духе»<sup>2</sup>), художника редкого своеобразия: из его полотен на нас глядят почти человеческие лица животных и еще полуживотные, искаженные мукой роста — людские. Обычно, говоря о связях ранней поэзии Заболоцкого с творческим миром Филонова, выделяют больше формальные моменты (аналитическое, часто гротесковое разъятие натуры, фантазмагорическая атмосфера), но главным было другое: близость философской установки, суть которой мы выясним позже.

В стихотворении «Свадьба» (1928) «мясистых баб большая стая», что ест «густые ласти» и распускает животы, и их «лысье мужья» обрисованы более живоотно и вместе овнешненно — большими кусками плотной материи, чем жертвы их плотоядия, поданные почти личностно, с вниканием и сочувствием:

Над нею проклинает детство  
Цыпленок, синий от мытья.  
Он глазки детские закрыл,  
Наморщил разноцветный лобик  
И тельце сонное сложил  
В фаянсовый столовый гробик.

Вряд ли можно назвать сочным фламандским любованием рыночные картины поэта:

Сверкают саблями селедки,  
Их глазки маленькие кротки,  
Но вот, разрезаны ножом,  
Они свиваются ужом.  
И мясо, властью топора,  
Лежит, как красная дыра;  
И колбаса кишкой кровавой  
В жаровне плавает корявой.

(«На рынке», 1927)

Почти шокирующая необычность раннего Заболоцкого во многом давалась этой какой-то юродивой точкой зрения — увидеть страдание и убийство там, где тысячелетняя привычка лишь предчувствует вкусную еду. Пища у Заболоцкого всегда представлена буквально как *трупы*, препарированные *убитые* и *мертвые* животные. Какая уж тут роскошная, натюрмортная снедь, оправданная гедонистически-эстетической ее подачей!

Там примус выстроен, как дыба,  
На нем, от ужаса треща,  
Чахоточная воет рыба

В зеленых масляных прыщах.  
Там трупы вымытых животных  
Лежат на противнях холодных  
И чугуны, купели слез,  
Венчают зла апофеоз.

(«На лестницах», 1928)

Поэта преследует гротескный образ распятой плоти животных. Даже у рыбы — предсмертная тоска и вытянутые в мучении «руки» («Рыбная лавка», 1928). Даже «картофелины мечутся в кастрюлке, / Головками младенческими шевеля» («Обед», 1929). А вот и жуткий зов брюха, сладо-страстие пожирания:

Хочу тебя! Отдайся мне!  
Дай жрать тебя до самой глотки!  
Мой рот трепещет, весь в огне,  
Кишки дрожат, как готтентотки.  
Желудок, в страсти напряжен.  
Голодный сок струями точит,  
То вытянется, как дракон,  
То вновь сожмется что есть мочи,  
Слюна, клубясь, во рту бормочет,  
И сжаты челюсти вдвойне...  
Хочу тебя! Отдайся мне!

(«Рыбная лавка»)

Пища, ее приготовление, поглощение ее — «кровавое искусство жить» — становится чуть ли не основным поэтическим предметом раннего Заболоцкого. Поистине, такого в поэзии еще не бывало, и за этим стояла вполне определенная философская позиция.

Заболоцкий, по существу первым в поэзии, прямо и осознанно взглянул на природу не только как на единственно окружающий нас мир, прекрасно-гармоничный, дневной, или хаотический, ночной (как у Тютчева), мир со всем *собором* своих бесчисленных тварей, являющийся нашему созерцанию и проникновению, но и как на совершенно определенный *принцип и способ существования*, стоящий на взаимном пожирании, вытеснении, борьбе и смерти. Такой взгляд на природу в двух ее ликах и аспектах развивал Федоров и мыслители русского космизма. Степень причастности Заболоцкого к их мысли мы рассмотрим далее, пока же, забегая вперед, отметим одно: это был уровень понимания, возможный при принципиально новом, *активном* осознании эволюции, когда человек признается ответственным за ее дальнейший ход. Такое понимание включало в себя необычайно расширившееся нравственное чувство, которое уже не ограничивается миром людей, себе подобных, но распространяется и на судьбу меньшей твари, всего живого мира и космоса.

Однако начинает Заболоцкий с того, что с поразительной, почти маниакальной настойчивостью не устает обнажать «людоедства страшные черты», проступающие на всей природе. Маниакальность в таком случае не патологический симптом, а показатель одержимости чувством и идеей. Впечатление от все новых и новых картин «вековечной давилки» природы у него всегда идейно задано: вызвать чувство неприятия, вплоть до омерзения, нравственного шока:

Мышь бежала возле пашен,  
Птица падала на мышь.  
Трупик, вмиг обезображен,  
Убираем был в камыш.

В камышах сидела птица,  
Мышку пальцами рвала,  
Изо рта ее водица  
Струйкой на землю текла.

(«Птицы», 1933)

Философские герои Заболоцкого Бомбеев и Лодейников отправным моментом своей мысли, уводящей их к сверкающей мечте всеобщего преобразования мира, делают беспощадное разоблачение закона вытеснения и пожирания, на котором зиждется природа. Поэт настолько острым фокусом выворачивает наш глазной хрусталик, обычно расслабленный прекраснотушным гипнозом красоты и «гармонии природы», что ему предстает такая картина:

Лодейников склонился над листьями,  
И в этот миг привиделся ему  
Огромный червь, железными зубами  
Схвативший лист и прянувший во тьму.  
Так вот она, гармония природы,  
Так вот они, ночные голоса!  
Так вот о чем шумят во мраке воды,  
О чем, вздыхая, шепчутся леса!

Лодейников прислушался. Над садом  
Шел смутный шорох тысячи смертей.  
Природа, обернувшаяся адом,  
Свои дела вершила без затей.  
Жук ел траву, жука клевала птица,  
Хорек пил мозг из птичьей головы,  
И страхом перекошенные лица  
Ночных существ смотрели из травы.

(«Лодейников», 1932–1947)

Еще в начальном замысле поэмы под Лодейниковым имелся в виду поэт Николай Олейников, который в своей взрослой иронической поэзии по своему, шутейно выразил то видение, которое так насыщенно-сильно предстало в поэме Заболоцкого.

В поэме «Деревья» (1933) Бомбеев держит целую речь о законе всеобщего пожирания, царящем в природе: королева *убивает*, пожирает траву, а мы убиваем, едим королеву, — и не только ее:

В желудке нашем исчезают звери,  
Животные, растения, цветы.

Возникает образ непрерывно пылающей «печки жизни»: все в природе идет на пищу друг другу, а человек становится последней инстанцией пожирания, победоносно взгромоздившись на самый верх пирамиды питания.

В поэмах «Торжество земледелия», «Безумный волк», «Деревья», «Школа жуков» уже указывается созидательный выход из такого порядка, связанный с устоявшимися к началу 1930-х годов активно-эволюционными убеждениями Заболоцкого. В «Столбцах» и других стихотворениях конца 1920-х годов, не вошедших в этот сборник, поэт часто останавливается на том чувстве отчаяния, которое порождает «сама себя жрущая вселенная» (А. Платонов) у человека, когда он всем существом проникается этой истиной на уровне первого, непосредственного, *лического* ее переживания. Автор пока наблюдает и изображает, и на этом этапе природная истина кажется безысходной. Вот замечательный кот-философ, «Отшельник лестницы печальный, / Монах помойного ведра», совершает самоубийство метафизического отчаяния («Сомнения нету: замкнут мир»), сам потрошит себя («Как дьявол, бьется, озверев, / Рвет тело, жилы отворяет, / Когтями кости вынимает...»), получив от автора, продолжающего его жизнь, имя «праведника отважного». Какой вопль о всеобщем пожирании, гибели, смерти несет с этих страниц! Вопль, который иногда оборачивается каким-то балагурством отчаяния, веселеньким абсурдом, вполне соответствующим дурной бесконечности природного *безобразия*. Вот стихотворение «Искушение» (1929) о мертвой деве, разлагающейся в могиле:

И течет, течет бедняжка  
В виде маленьких кишочек.  
Где была ее рубашка,  
Там остался порошок.  
Изо всех отверстий тела  
Червяки глядят несмело,  
Вроде маленьких малюток  
Жидкость розовую пьют.  
Была дева — стали щи.

Дальше дева прорастет деревцем, а деревце зазвенит ветвями бесконечную, детски-наивную и абсурдную песенку.

Здесь Заболоцкий в каком-то смысле ближе всего к Введенскому и Хармсу. Но если они оба так и не сдвинулись с этой *мертвой точки* абсурда и гиньоля, то с Заболоцким произошло иначе. И важную роль в этом сыграл тот первый член его творческой триады, который поэт обозначил как *Мысль*. У Заболоцкого все создания природы, бесчисленные ее твари, за *сефийностью* которых он умеет разглядеть неповторимую особенность любого из них («Каждый маленький цветочек / Машет маленькой рукой»), одаряются смутным ощущением какой-то маяты, даже страдания существования в тисках природного закона. Образ природы как тюрьмы не раз возникал в его творчестве:

В каземате у природы  
бедный узник — я стою.

<...>

пусть рассыплется ужасный  
каземат моей земли...

И природа, вмиг наскучив,  
Как тюрьма, стоит над ним.

«Нелегкая задача — / Разбить синонимы: природа и тюрьма» — именно эту сверхтрудную задачу ставят герои его философских поэм.

Заболоцкий не случайно так упорно останавливается на образах природы-тюрьмы, мучения твари в ней. Ведь главный, можно сказать, роковой вопрос, который возникает по отношению к человеку, дерзающему радикально преобразовывать положение вещей в мире, диктовать ему свой закон, — *имеет ли право?* Может ли человек отменять столь налаженный природный порядок бытия, даже если — на какой-нибудь чувствительный взгляд — в природных жерновах стонут, перемальваясь, человеческие личности? Можем ли мы быть такими эгоистами, ведь целое, изобилие бытия, все эти козявочки, жучки, травки — все живет, радуется, сияет, бессознательно и безропотно уступая место все новым и новым собратьям, идущим вслед? Вот тут-то Заболоцкий, усматривая в природе «страхом перекошенные лица», «вековечную давящую», как бы подтверждает знаменательное евангельское свидетельство о *стенании* и *мучении* твари в послегрехопадном статусе бытия. Естествоиспытатели еще в XIX веке начали доказывать восходящий характер эволюции, неуклонно идущую в ней цефализацию (возникновение и усложнение нервной системы, мозга); ученые и философы на их обобщениях стали утверждать человека как разум природы, призванный, исходя из глубочайшего нравственного чувства, определить дальнейшее ее, уже сознательно-активное направление развития. Именно принятие этих идей, развивавшихся в трудах Федорова, Вернадского, Циолковского, явилось для поэта фундаментом дерзания на отмену стихийно-природного типа существования.

Насколько непосредственно идеи Федорова влияли на Заболоцкого — можно спорить. В некоторых работах говорится о прямом воздействии: «Идеология Заболоцкого или, точнее, его философия жизни чем-то напоминает анимизм или пантеизм, похожий на Виктора Гюго, но самыми прямыми его вдохновителями были философ Николай Федоров, Циолковский и Хлебников в своей утопии “Ладомир”, где представлен образ гармонического единства человечества с богами и животными»<sup>3</sup>. Привлекательная идея Федорова для углубления в философское содержание поэзии Заболоцкого, А. Урбан отмечал: «Среди ленинградских студентов, по воспоминаниям Г. Гора, в 20-е годы большим успехом пользовалась книга Н.Ф. Федорова “Философия общего дела”. Заболоцкий с его интересом к синтетическим концепциям мироздания едва ли прошел мимо этого труда»<sup>4</sup>. Однако нет никаких прямых свидетельств знакомства Заболоцкого с учением Федорова, так что можно говорить лишь о том, что это влияние шло, скорее, через явления, затронутые активно-эволюционным пафосом, скажем, рассмотренных нами поэтов 1920-х годов, а также через Циолковского и Вернадского.

Как никто в поэзии, Заболоцкий сумел передать внутренний импульс эволюции ко все большему возрастанию сознания в лоне природных тварей, ко все более сложным, гибким, психически, духовно развитым формам. И растения, и животные, вся природа у поэта — в неосознанном, но неудержимом порыве *ввысь*, к более совершенному бытию:

И сквозь тяжелый мрак миротворенья  
Рвалась вперед бессмертная душа  
Растительного мира.  
(«Лодейников»)

Из одного тела в другое  
Вырастает таинственный разум.  
(«Школа жуков», 1931)

Трепетало в листьях непривычное мысли движенье  
То усилие воли, которое не передать.  
<...>

И запела печальная тварь словословье уму.  
(«Все, что было в душе...», 1936)

Поэт впере не столько в мир людей, сколько в другого великого со-друга человеческой жизни — окружающую природу, собор ее тварей, а для более пристального вникания он выбирает конкретно то вола, лошадь, корову, то малую и большую птицу, кузнечика, жука или дерево, реку, листик... И все-то они предстают как *лица* и *тела*, во всех зародыши уникальных личностей: «цветут растений маленькие лица», «лицо коня прекрасней и умней», «лиственные лица», медведь «лицо свое

больное / Нес на вытянутых лапах», «Змеи спят, запрятав лица / В складках жареного тела», «беспомощное тело» реки, ее «взгляд», «И прекрасное тело цветка надо мной поднималось», «И в воздухе мелькали тельца птичьи...».

«Человек и природа — это единство, — писал Заболоцкий, — и говорить всерьез о каком-то покорении природы может только круглый дурачок и дуалист. Как могу, я, человек, покорять природу, если сам я не что иное, как ее разум, ее мысль»<sup>5</sup>. Будучи сознанием природы, человек должен чувствовать и неразрывные узы родства со всей эволюционной цепью жизни, вынесшей его к разуму (в поэме «Деревья» Бомбеев готов опознать всех своих природных родственников: «Я разыщу, судьбе наперекор, / Своих отцов, и братьев, и сестер»), и ответственность перед ней, и вместе должен вести своих меньших братьев вперед в восходящем эволюционном векторе («И всех живых преображенья / В одном сознании мировом»). Более того, любовно вчувствуясь в природу, ее *творящий стан*, человек учится у нее, внимает ее «бессвязным и смутным урокам» о каких-то человеком забытых или неразвившихся у него способах бытия — естественного *органосозидания, тканетворения* на уровне инстинкта.

«Торжество земледелия» (1929–1930) — идейный итог ранней натурфилософской лирики Заболоцкого. «Человек бесклассового общества, который хищническую эксплуатацию заменил всеобщим творческим трудом и плановостью, не может в будущем не распространить этого принципа на свои отношения с поработанной природой. Настанет время, когда человек — эксплуататор природы превратится в человека — организатора природы»<sup>6</sup> — так пытался поэт объяснить замысел своего произведения в ответ на уничтожающую критику его поэмы. Время ее действия приурочено к коллективизации — социальное переустройство рассматривалось Заболоцким как начало того радикального преображения мира, которое здесь изображено.

«Пролог» к поэме открывается зрелищем расхристанной, *бесфизической* природы («Тут природа вся валялась / В страшно-диком беспорядке»). Такой облик мира, конечно, не реалистическое его отражение, а тот *идейный* образ, который соответствует представлению о глубинном законе энтропии и смерти, царящем в нем. Так явленная *наличная*, природная *данность* — своеобразный философский аргумент поэта, приводящий к дальнейшим выводам о необходимости нового в ней порядка. Природа как будто сама стремится к нему, а человек, ее разум, авангард эволюции, выражает это стремление и осуществляет его.

Такому взгляду на природу Заболоцкий остался, по существу, верен на протяжении всего своего творчества, изменилась лишь художественная форма выражения. В ранний период она — резче, эксцентричнее, в поздний — спокойнее, классически уравновешеннее, но мысль та же. Составляя в 1947 году, после долгого, вынужденного тюремной и ссылкой перерыва, сборник своих стихов, Заболоцкий открыл его программной вещью «Я не ищу гармонии в природе...», написанной в тот же год.



Я не ищущ гармонии в природе.  
 Разумной соразмерности начал  
 Ни в недрах скал, ни в ясном небосклоне  
 Я до сих пор, увы, не различал.

<...>

Когда огромный мир противоречий  
 Насытится бесплодной игрой, —  
 Как бы прообраз боли человеческой  
 Из бездн вод встает передо мной.

И в этот час печальная природа  
 Лежит вокруг, вздыхая тяжело,  
 И не мила ей дикая свобода,  
 Где от добра неотделимо зло.

И снится ей блестящий вал турбины,  
 И мерный звук разумного труда,  
 И пенье труб, и зарево плотины,  
 И налитые током провода.

Первая глава «Торжества земледелия» называется «Беседой о душе» и начинается раздумьями о смерти. Здесь есть своя логика: ведь главное, что неприемлемо для человека в природе, точнее в ее способе существования, — это смерть. И первое, что изрекает по поводу обсуждаемого предмета, о душе, есть ли она и бессмертна ли, «мужик суровый, точно туча»: «Природа меня мучит, / Превращая в старика». А тут уж недалеко и такая участь:

А тело съедено червями,  
 В черном домике лежит.  
 «Люди, — плачет, — что вы люди!  
 Я такая же, как вы,  
 Только меньше стали груди,  
 Да прическа из травы.  
 Меня, милую, берите,  
 Скучно мне лежать одной.  
 Хоть со мной поговорите,  
 Поговорите хоть со мной!»

Остается утешение, что, может, хоть душа сохраняется после смерти, витает в мире и «пресветлой ручкой / Машет нам издалека». Но его решительно, как глупое суеверие, развеивает Солдат, один из участников разговора, наиболее прямолинейно-грубоватый выразитель идеи «грандиозного переустройства природы». Развеивает, может, и наивно, но в соответствии с монистическими убеждениями самого Заболоцкого, отрицавшего «всякое

противопоставление духовной жизни — материальной, всякое непонимание их тождества, полной слитности»<sup>7</sup>.

Итак, смерть царит над человеком безраздельно. И не только над ним. В следующей главе — «Страдания животных» — поэт с новой изобразительной силой развивает свои излюбленные идеи. Опять картины всеобщего пожирания, убийства, вольного и невольного, как нормы жизни. Тут говорят животные, в которых начинает просыпаться разум. Точнее, говорит человек с высоты новой нравственности, рожденной сознательно-активным пониманием эволюции. Реальность мира предстает глазами замученных, *натуральных* жертв человеческой эксплуатации. Говорит бык, для кого смерть оборачивается роком живодерни:

На мне печаль как бы хомут.  
 На дно коровьего погоста,  
 Как видно, скоро повезут.  
 О, стон гробовый!  
 Вопль унылый!

Продолжает конь:

Мужик, меня ногами обхватив,  
 Скачет, страшно дерясь кнутом,  
 И я скачу, хоть некрасив,  
 Хватая воздух жадным ртом.  
 Кругом природа погибает,  
 Мир качается, убог,  
 Цветы, плача, умирают,  
 Сметены ударом ног.

Животные, в тоске и отчаянии от своей судьбы служить тягловой силой и пищей людям, вспоминают об одном удивительном человеке, воображают заброшенный деревенский погост, где он спит в земле «жалкий, весь в коростах, / Полусъеденный, забытый»:

Но нетленны, как дубы,  
 Возвышаются умные свидетели его жизни —  
 Доски Судьбы.  
 И все читают стройными глазами  
 Домыслы странного трупа,  
 И мир животный с небесами  
 Тут примирен прекрасно-глупо.

Конечно же, речь ведется о Велимире Хлебникове, чье «Я вижу конские свободы / И равноправие коров» из «Ладомира» сильно воздействовало в свое время на философско-творческое воображение Заболоцкого.

Интересно, что в первоначальном тексте «Торжества земледелия» было рассуждение быка об Эйнштейне, которое поэт затем снял. Здесь также, как в свое время у Хлебникова и Маяковского, отражены и надежды на его теорию относительности: вдруг с ее помощью удастся преодолеть ветхое «времен теченье», в котором «птицы, черные от горя, / улетают умирать. / Тлеют бедные деревья, / подчиненные законам, / и соседняя деревня / стала кладбищем зеленым», но и разочарование, — нет, не удастся!

Но напрасно. Нет спасенья.  
Давит сумрак грозовой.  
И над башнею Эйнштейна  
умер первый день земной.

Одна из следующих глав «Торжества земледелия» — «Битва с предками» — это неизбежный спор с покорным согласием на данные природой рамки, с философией природного кругооборота, дурной бесконечности, которую представляют «предки». Сторону преодоления природного закона, творческого дерзания держит Солдат:

Предки, все это понятно,  
Но, однако, важно знать,  
Не пойдём ли мы обратно,  
Если будем лишь рожать?

И вот наступает «Начало науки», поданное как сон Солдата, как осуществленная мечта. Человек, преобразующий собственную природу, *подтягивает* до себя и отставших по лестнице эволюции своих меньших братьев, устанавливает новый закон бытия, закон истинного родства, связующий все существа земли. Этот закон высится на новой натуральной основе жизни, из которой изгоняется принцип взаимного пожирания и вытеснения. И на этом особенно настаивает поэт в своих ликующих сценках *нового питания*. Какой контраст с бывшим удручающим «кровавым искусством жить»!

А под горой машинный храм  
Выделявал кислородные лепешки,  
Там кони, химии друзья,  
Хлебали щи из ста молекул,  
Иные, в воздухе вися,  
Смотрели, кто с небес приехал.  
Корова в формулах и лентах  
Пекла пирог из элементов,  
И перед нею в банке рос  
Большой химический овес.

В отрывке из этой главы, который Заболоцкий привел в своем письме к Циолковскому от 18 января 1932 года, есть такое четверостишие, не вошедшее в окончательный текст:

Там кони, химии друзья,  
Глядели важно в циферблат,  
Иные, в воздухе вися,  
Крошили солнечный салат.

Так же как в первоначальном варианте поэмы было и такое двустишие о покорении времени:

Здесь вол, зачитываясь Попом,  
Назад во времени плывет.

Подобные, казалось бы, курьезно-юмористические фантазии таили на деле серьезную мысль. Чтобы ее понять, надо вспомнить идею автотрофности, с которой выступил представитель естественно-научной ветви русского космизма В.И. Вернадский. Правда, прямо он ее выдвинул только позднее, в конце 1930-х годов, но в ее духе высказывался и значительно ранее. Так, первая публикация статьи «Автотрофность человечества» (на французском языке) вышла еще в 1925 году. Надо отметить, что Заболоцкий с большим интересом относился к научному и философскому творчеству Вернадского и внимательно следил за его работами. Достижение *автотрофности (самопитания)* ученый понимал как одну из важнейших задач будущей активной эволюции человечества. Суть ее в достижении такого способа созидания тканей, поддержания жизни, который довольствуется элементарными веществами среды и солнечным светом (в настоящее время доступен только растениям и некоторым бактериям). «Последствия такого явления в механизме биосферы были бы огромны. Это означало бы, что единое целое — жизнь — вновь разделилось бы, появилось бы третье, независимое ее ответвление»<sup>8</sup>. Для Вернадского речь идет не просто о промышленном синтезе пищи; идея автотрофности простирается дальше, имея в виду творчески-трудовое обретение такого принципиально нового способа обмена веществ с окружающей средой, который в пределе не должен иметь конца, созидавая организм, «обладающий потенциальным бессмертием, не уменьшающим, а увеличивающим действительную энергию исходного солнечного луча»<sup>9</sup>.

У Заболоцкого автотрофность, как мы видим, распространяется на весь животный мир. Эта замечательная идея-мечта, с которой поэт столкнется в самом начале 1932 года и в философском творчестве Циолковского, в работе «Растение будущего. Животное космоса. Самозарождение» (Калуга, 1929), встретит образ будущего бессмертного космического существа, прямо ассимилирующего в своем питании солнечные лучи, в «Торжестве земледелия» оборачивается детски-задорной, весело-торжествующей поэзией.

Мир как будто рождается заново. «Младенец-мир» — гласит одна из заключительных глав поэмы. Мир начинает науку новой жизни с самого начала, с буквы А.

Мы старый мир дотла снесем  
И букву А огромным хором  
Впервые враз произнесем.

В более поздних стихах излюбленной формой выражения той же мысли становится у Заболоцкого образ природы-ученицы, которую мудрый и строгий учитель-человек засаживает за учебу. Вот стихотворение, прочитанное Заболоцким на дискуссии о формализме как философски-программное («Литературный Ленинград», 1 апреля 1936 г.):

Природа черная, как кузница,  
Отныне людям будь союзница,  
Тебя мы вылечим в больнице,  
Посадим в школе за букварь,  
Чтоб говорить умели птицы  
И знали волки календарь.  
Чтобы в лесу, саду и школе,  
Уж по своей, не нашей воле  
На нас работала сама.

То же через десять лет:

От моря до моря, от края до края  
Мы учим и пестуем младшего брата.  
(«Читайте, деревья, стихи Гезиода...», 1946)

А в «Торжестве земледелия» в главе «Начало науки» возникает образ «большого животного института», где «Ума растение развивают. / Здесь учат бабочек труду, / Ужу дают урок науки. <...> Здесь волк с железным микроскопом / Звезду вечернюю поет, / Здесь конь с редиской и укропом / Беседы длинные ведет». А в «Школе жуков» (1931) предвосхищается то великолепное будущее, когда растение сумеет превращаться в животное («Мы не забудем — / Час, когда в ножке листа / Обозначился мускул, / В теле картошки / Зачаток мозгов появился / И кукурузы глазок / Открылся на кончике стебля»), и засияет «животных разумное царство».

Именно через произведения Заболоцкого в поэтическое сознание нашего века наиболее отчетливо проникла идея ответственности человека, вершины эволюционных усилий природы, за своих меньших братьев по бытию. И не только в поэтическое сознание, но и в философское. Так, Даниил Андреев, замечательный визионер, поэт и мыслитель, близкий в ряде своих философских посылок русскому космизму, находился под

сильным обаянием поэзии Заболоцкого, его натурфилософских идей, разделяя его понимание эволюционного долга человека перед низшей тварью. «Начиная со ступени человека, — писал Д. Андреев, особо выделив эту мысль, — долг существования по отношению к ниже стоящим возрастает по мере восхождения его по дальнейшим ступеням»<sup>10</sup>. Эра гармонизации Земли, связанная с воцарением Розы Мира, отмечена постепенным изменением отношения к животным, начиная с «первой группы меропрятый», где и запрет мучительного их умерщвления, и резкое ограничение охоты, и воспитание с детства любви к живому миру, ответственности перед ним, до возникновения «нового отдела знания — зоогики, то есть педагогики животных», которая займется во всеоружии знания зоопсихологии и зоофизиологии перевоспитанием хищников, развитием «средств биохимического воздействия на зародыш в направлении таких структурных его изменений, которые необходимы для ускоренного развития органа речи и для превращения передних лап в руки»<sup>11</sup>. У Заболоцкого образы его будущих автотрофных разумных животных (кони, коровы, волки...) рождаются в той же активно-эволюционной перспективе. А вот что вещает у Д. Андреева Проповедник в обществе совершенствования животных («Железная мистерия», 1950–1956):

Трупоядье до сих пор  
Мясною пищей именуемо.  
Мой внук — как варварство, позор  
Его оценит неминуемо!

<...>

Подход к животным станет нов,  
Когда ключом любви и знания  
Перевернется до основ  
Наука зоовоспитания.  
Членораздельнейшую речь  
Развив для них усиьем вдумчивым,  
Цивилизацию беречь  
Поручим зайцам,  
зебрам,  
сумчатым.

«Творческий труд совершенствования зверей, <...> вдохновляемый <...> чувством вины и чувством любви», приводит у Д. Андреева, совсем как у Заболоцкого, к обретению человеком новых равноправных друзей и соратников в работе «над совершенствованием природной и культурной среды и над развитием своего собственного существа»<sup>12</sup>. Воплощается углубленная библейская мечта, столь близкая сердцу автора «Торжества земледелия» и «Безумного волка», о таком состоянии твари, когда не просто возлягут рядом ягненок со львом, а станут участвовать вместе с человеком в общем творчестве мира.

В «Торжестве земледелия» мир не просто перестраивается, а радикально преобразуется, начинается настоящая онтологическая революция, призванная установить «новое небо» и «новую землю».

Мы же новый мир устроим  
С новым солнцем и травой.

Это, конечно, высшая цель, предел дерзаний, и к ней ведет не один этап, что и утверждается в поэме «Безумный волк» (1931), непосредственно примыкающей к «Торжеству земледелия».

Волк в философской поэме Заболоцкого концентрированно-символически воплощает стремление самой природной эволюции ко все большему сознанию и творческому преобразению бытия. Отталкиваясь от своих лесных братьев, для которых круг существования задан одним повелительным «Я жрать хочу, кусать желаю», «Приятно у малиновок откусывать головки / И вниз детенышам бросать», — Волк специальным станком выворачивает себе шею, совершив, как когда-то человек, основополагающий акт самосозидания, рывок от *горизонтальности* земли, животной похоти в *вертикаль* прямохождения, к небу, познанию и труду.

Он демонстрирует весь пройденный человечеством ряд культурного развития: как Адам, «дает деревьям имена», становясь тем самым осмысляющим средоточием тварного мира, постигает законы природы, занимается наукой и искусством. Но его высокое безумие в том, что он дерзает на, казалось бы, невозможное: проникнуть в сам творящий стан природы, повторить когда-то осуществленные ею эволюционные метаморфозы, превратить растение в животное — но на уровне уже более высоком. Кое-что на этом пути ему удалось, кое-что оборвалось на уродливом полусвершении:

Я открыл множество законов.  
Если растение посадить в банку  
И в трубочку железную подуть —  
Животным воздухом наполнится растение,  
Появятся на нем головка, ручки, ножки,  
А листики отсохнут навсегда.  
Благодаря моей душевной силе  
Я из растения воспитал собачку —  
Она теперь, как матушка, поет.  
Из одной березы  
Задумал сделать я верблюда,  
Да воздуха в груди, как видно, не хватило:  
Головка выросла, а туловища нет.  
Загадки страшные природы  
Повсюду в воздухе висят.

Но главное — его манит идеал совершенной красоты и гармонии, символически означенный «волшебной звездой Чигирь». Открыть путь к ней может лишь победа над путами природных законов, над земным притяжением. Однако одним даже самым напряженно-экстатическим усилием воли («Я — царь земли! Я — гладиатор духа! / Я — Гарпагон, подъятый в небеса!») взлететь к свободе и бессмертию нельзя. «Великий Летатель Книзу Головой» в своей попытке подняться в воздух с утеса в момент, когда в лесу бушует страшная буря, погибает, но его подвиг ведет за собой других.

И вот много лет спустя отмечается годовщина его смерти. Волки встали на путь цивилизации, идут по нему твердо и осмотрительно, опираясь на очевидные научные истины, трезвую практику. Волки-инженеры, доктор, судьи, музыканты — все участвуют в строительстве новой жизни, строя «мостик на другой берег земного счастья»:

Горит, как смерч, великая наука.  
Волк ест пирог и пишет интеграл.  
Волк гвозди бьет, и мир дрожит от стука,  
И уж закончен техники квартал.

Но они отвергают как нелепость крайние мечты Безумного Волка:

Подумай сам, возможно ли растенье  
В животное мечтою обратить,  
Возможно ль полететь земли произведенью  
И тем себе бессмертие купить?

На все сомнения Волка-студента отвечает Председатель, выразитель авторской идеи. Во-первых, указывает он, наша победа еще далеко не полная: прекрасный островок научно-технической цивилизации стоит на природной основе, которая осталась непреображенной. Мир по-прежнему живет во зле пожирания и смерти:

Глядите, звери, в этот лес, —  
Медведь в лесу кобылу ест,  
А мы едим большой пирог,  
Забыв дыру своих берлог.

Глядите, звери, в этот дол, —  
Едомый зверем, плачет вол,  
А мы, построив свой квартал,  
Волшебный пишем интеграл.

Во-вторых, достигнутая ими новая ступень развития, их наука и искусство тоже совершенно нелепы на глаз и суждение старого животного мира,



какого-нибудь Медведя, «конского громилы, коровьего Ассурбанипала». Прагматикам нового *культурного* бытия (сознательного, но в разумную меру), не дерзающим преодолевать натурально-онтологические пределы, вытесняюще-пожирающую основу бытия в ее целом, Председатель преподносит такую картину-мечту о будущем:

Я закрываю глаза и вижу стеклянное здание леса.  
Стройные волки, одетые в легкие платья,  
Преданы долгой научной беседе.  
Вот отделился один,  
Поднимает прозрачные лапы,  
Плавнo взлетает на воздух,  
Ложится на спину,  
Ветер его на восток над долинами гонит.  
Волки внизу говорят:  
«Удалился философ,  
Чтоб лопухам преподать  
Геометрию неба».

Кстати, и в поэме «Торжество земледелия» возникает образ будущих летающих людей:

И хоры стройные людей,  
Покинув пастбища эфира,  
Спускаются на стогны мира  
Отведать пищи лебедей.

Новое естество, о котором идет речь в обеих натурфилософских поэмах Заболоцкого, естественно, касается не только коней, коров и волков, но всей твари, и прежде всего самого человека. Именно человек уже сейчас осознает *переходность*, несовершенство своей природы, находящейся еще в пути («Полузвери, полубоги — / Засыпаем на пороге / Новой жизни молодой» — «Меркнут знаки зодиака...», 1929). Развитию и совершенствованию, заключает Председатель, пределы не поставлены, и самые «безумные» мечтатели, если ими движут благородные, высокие, но главное эволюционно-верные стремления, — великие «гладиаторы духа», сражающиеся во имя грядущего.

Века идут, года уходят,  
Но все живущее — не сон:  
Оно живет и превосходит  
Вчерашней истины закон.  
<...>  
Лежи смирно в своей могиле,  
Великий Летатель Книзу Головой.

Мы, волки, несем твоё вечное дело  
Туда, на звезды, вперед!

«Туда, на звезды, вперед!» — звал другой реально существовавший мечтатель, Циолковский, с философскими произведениями которого Заболоцкий познакомился в самом начале 1930-х годов. Его поразила созвучность многих идей Циолковского с собственными заветными мыслями, поэтически высказанными в «Торжестве земледелия», «Безумном волке», «Школе жуков»... Ближе всего ему было активно-эволюционное ядро космической философии Циолковского: убежденность в восходящем развитии мира и самой природы человека, когда его разум, его сущностные силы становятся сознательным орудием такого восхождения. Первым среди ученых Циолковский увидел в космосе не просто некую беспредельную физическую среду, вмещалище материи и энергии, а потенциально пригодное поприще для будущего биологического и социального существования и творчества землян. Для него отрыв сознательных существ от материнского лона своей планеты, выход в космические просторы — эволюционно необходимый и неизбежный момент в развитии цивилизации. Как все мыслители-космисты, Циолковский не считал человека окончательным венцом творения, остро чувствовал его промежуточную, кризисную пока природу. И хотя всю жизнь ученый боролся за техническое средство космической экспансии — свою ракету, в более далекой перспективе он видел усовершенствованные сознательные существа, обходящиеся в основном без искусственных, технических приставок к своим органам. В письме от 18 января 1932 года Заболоцкий, уже получив от Циолковского несколько его философских брошюр и ознакомившись с ними, пишет ему: «Ваши мысли о будущем Земли, человечества, животных и растений глубоко волнуют меня, и они очень мне близки»<sup>13</sup>. В одной из полученных поэтом работ «калужского мечтателя» как раз и разворачивались проекты и конкретные, часто детальнейшим образом выписанные картины грядущего преобразования планеты, где и хозяйственное освоение пустынь, океана, экваториальной, полярной областей, и регуляция стихий, и широкое использование солнечной энергии, и усовершенствование растительных, животных форм и самого человека<sup>14</sup>.

Но при этом в представлениях Циолковского была одна сторона, которая вызвала внутреннее неприятие и сопротивление Заболоцкого. Речь как раз шла о смерти и бессмертии. Дело в том, что в натурфилософском видении Циолковского поэт столкнулся с особым пантеистическим *панпсихизмом*. Циолковский представлял Вселенную единым материальным телом, наполненным жизнью, причем в самых разнообразных и усложняющихся формах, до самых высочайших; по ней бесконечно путешествуют атомы, покинувшие распавшиеся смертные тела, атомы, которые и есть неразрушимые «первобытные граждане», примитивные «я». «Одним словом, неразрушима основа материи, неизвестное ее начало, истинный, неделимый, последний, самый простейший элемент материи. Он бессмер-

тен, вечен и неизменяем. Если его назвать духом, то такой дух действительно существует. Он никогда не умирает, ему свойственна примитивная способность ощущать»<sup>15</sup>. Настоящая блаженная жизнь для этих атомов начинается в мозгу высших, бессмертных существ космоса, притом что громаднейшие промежутки «небытия», нахождения в низшем неорганически-материальном виде как будто и вовсе не существуют, «ряд же жизней сознательных (в мозгу), повторяющихся бесчисленное число раз в зрелых существах вселенной, сливается в одну жизнь — совершенную и бесконечную»<sup>16</sup>. Гарантией достижения бессмертного блаженства для мозговых атомов становится безболезненное уничтожение несовершенных, подверженных страданию форм жизни, в которые эти атомы могли бы попасть. Для этого сознательные высшие существа стремятся «остановить размножение несовершенных», устраивая на их место собственную зрелую породу, чтобы «всякому атому вселенной было бы только хорошо»<sup>17</sup>. Сильное влияние, оказанное на Циолковского Писаревым и в известной мере Чернышевским (теория «разумного эгоизма»), особенно выразительно проявилось в этической стороне его космически-устройительной утопии, в которую также вплелись трансформированные буддийские мотивы переселения душ (на атомном уровне) и отталкивания от низших форм телесного воплощения.

Однако для Заболоцкого не могло быть образцом существо, пусть сверхразумное и сверхмогучее, но лишенное чувства, и прежде всего нравственного чувства как к себе подобным, живым и умершим, так и к окружающей растительной и животной природе. И здесь он намного ближе к Федорову, которым в отношении этой природы никогда не ставилась, как у Циолковского, задача профилактического уничтожения несовершенных, низших форм, а напротив — их преобразования и спасения. «А между тем нравственность не только не ограничивается личностями, обществом, а должна распространяться на всю природу. Задача человека — морализировать все естественное, обратить слепую, невольную силу природы в орудие свободы»<sup>18</sup>.

Особенно трудно было принять Заболоцкому атомный трансформизм, нечувствительность к проблеме личности у Циолковского. Поэт резонно отвечает космическому мыслителю: «Мне неясно, почему моя жизнь возникает после моей смерти. Если атомы, составляющие мое тело, разбредутся по вселенной, вступят в другие, более совершенные организации, то ведь данная-то ассоциация их уже больше не возобновится и, следовательно, я уж не возникну снова. <...> Наконец, и самый атом не есть неделимая частица. <...> Атом при известных условиях разрушается точно так же, как разрушаюсь (умираю) я. <...> Личное бессмертие возможно только в одной организации. Не бессмертны ни человек, ни атом, ни электрон. <...> Вот мне и кажется, что Вы говорите о блаженстве не нас самих, а о блаженстве нашего материала в других, более совершенных организациях будущего. Все дело, очевидно, в том, как понимает и чувствует себя человек. Вы, очевидно, очень ясно и твердо чувствуете себя государством

атомов. Мы же, ваши корреспонденты, не можем отрешиться от взгляда на себя как на нечто единое и неделимое. Ведь одно дело — знать, а другое — чувствовать»<sup>19</sup>.

Вот тут и завязался тот драматический конфликт между чувством и знанием, который прошел через зрелую философскую лирику Заболоцкого, конфликт между «консервативным чувством» неприятия смерти и передовым, как ему казалось на примере Циолковского, знанием, утверждавшим неизбежность разброда «единого и неделимого» целого человеческой личности в бесконечные кочевья по природе и все новые вещественные комбинации мира<sup>20</sup>. Это был трудный и трагический *личнейший* конфликт. О том, как тщетно пытался Заболоцкий примириться с участью стать материалом бесчисленных природных метаморфоз, точно передано в воспоминаниях Николая Чуковского: «Я понял, что вся эта созданная им теория бессмертия посредством метаморфоз всю жизнь для него была заслоном, защитой. Мысль о неизбежной смерти — своей и близких — была для него слишком ужасна. Ему необходима была защита от этой мысли, он не хотел смириться, он был из несмиряющихся. Найти защиту в представлении о бессмертной душе, существующей независимо от смертного тела, он не мог — всякая религиозная метафизическая идея претила его конкретному, предметному, художественному мышлению. Поэтому он с таким упорством, непреклонностью, с такой физической заинтересованностью держался за свою теорию превращений, сулившую бессмертие и ему самому, и всему, что он любил, и сердился, когда в этой теории находили бреши»<sup>21</sup>.

В поэзии Заболоцкого с редкой силой была выражена нестерпимая боль умирания. Эта боль настолько велика, что ею наделяется вся природа:

Река дрожит и, чуя смертный час,  
Уже открыть не может томных глаз,  
И все ее беспомощное тело  
Вдруг страшно вытянулось и оцепенело  
И, еле двигая свинцовую волной,  
Теперь лежит и бьется головой.

(«Начало зимы», 1935)

«Предсмертные черты», агонийные, которые поэт уловил во «взгляде» замерзающей реки, прямо соотносятся с тем, «как смотрят люди в день своей кончины». «Природа в речке нам изобразила / Скользящий мир сознания своего» — сознание страдания в тисках природного смертного закона. Мучительные сцены смерти в природе (вот еще из «Засухи», 1936: «В смертельном обмороке бедная река / Чуть шевелит засохшими устами»), где особенно полно разворачивается свойственное поэту олицетворение природных явлений, конечно, истинное свое значение раскрывают *для* человека, выявляют *его* чувство, интенсивность *его* переживания.

В стихотворении 1946 года «Слепой» поэта пронзает сомнение, не сам ли он такой же слепец, как тот, кого он наблюдает у ворот, и не видит ли он в природе лишь отражение самого себя, своей боли и надежды:

И боюсь я подумать,  
Что где-то у края природы  
Я такой же слепец  
С опрокинутым в небо лицом.  
Лишь во мраке души  
Наблюдаю я внешние воды,  
Собеседую с ними  
Только в горестном сердце моем.

«Нестерпимая тоска разъединения», вносимая смертью в жизнь, рождает в Заболоцком порывы горького душевного протеста:

Вчера, о смерти размышляя,  
Ожесточилась вдруг душа моя.  
Печальный день! Природа вековая  
Из тьмы лесов смотрела на меня.

Моменты особенно обнаженного контакта с миром дают поэту ощущение, переходящее во внутреннее убеждение, что мертвые, великие и малые, все ушедшие поколения — *здесь*, они присутствуют в мире:

И мысли мертвецов прозрачными столбами  
Вокруг меня вставали до небес.  
  
И голос Пушкина был над листвою слышен,  
И птицы Хлебникова пели у воды.  
И встретил камень я. Был камень неподвижен,  
И проступал в нем лик Сквороды.  
  
И все существованья, все народы  
Нетленное хранили бытие,  
И сам я был не детище природы,  
Но мысль ее! Но зыбкий ум ее!

(«Вчера, о смерти размышляя...», 1936)

Традиционно пантеистическая философия вечного круговорота вещей и существ в природе, бесконечного трансформизма мира, в которой Заболоцкий пытался успокоиться от «нестерпимой тоски разъединения», от внутренне неистребимого чувства неприятия смерти, была им наиболее цельно выражена в двух его вещах: в «Метаморфозах», 1937 («Как все меняется! Что было раньше птицей, / Теперь лежит написанной

страницей. <...> / А то, что было мною, то, быть может, / Опять растет и мир растений множит») и в «Завещании» (1947), где поэт выражает свою убежденность, что в будущем мире он еще обнаружит себя «дыханием цветов», а то, возможно, прорастет дубом, пролетит «медленной птицей», вспыхнет «бледной зарницей», прольется летним дождем... В свое время на такие верования, такие «суррогаты бессмертия» страстно отвечал чеховский доктор Андрей Ефимович Рагин из «Палаты № 6»: «О, зачем человек не бессмертен?.. Зачем мозговые центры и извилины, зачем зрение, речь, самочувствие, гений, если всему этому суждено уйти в почву и в конце концов охладеть вместе с земною корой, а потом миллионы лет без смысла и без цели носиться с землей вокруг солнца? Для того, чтобы охладеть и потом носиться, совсем не нужно извлекать из небытия человека с его высоким, почти божеским умом, и потом, словно в насмешку, превращать его в глину. <...> Только трус, у которого больше страха перед смертью, чем достоинства, может утешать себя тем, что тело его будет со временем жить в траве, в камне, в жабе. <...> Видеть свое бессмертие в обмене веществ так же странно, как пророчить блестящую будущность футляру после того, как разбилась и стала негодной дорогая скрипка»<sup>22</sup>.

Надо сказать, что Заболоцкий не раз впускает в свои произведения моменты сомнения, противоречия с самим собой, другие мировоззренческие установки. Так, в поэме «Деревья» Бомбееву с его разоблачением закона пожирания, царящего в природе, с его преобразовательными идеями противостоит Лесничий, страж природного порядка:

И весь порядок жизни мировой  
Есть только беспорядок пред тобой!  
Нет, ошибся ты, Бомбеев,  
Гордой мысли генерал!  
Этот мир не для злодеев,  
Ты его оклеветал.  
В своем ли ты решил уме,  
Что жизнь твоя равна чуме,  
Что ты, глотая свой обед,  
Разбойник есть и людоед?

Интересно, что в сохранившихся рукописных примечаниях к этой поэме Заболоцкий дает две выписки: из «Биосферы» Вернадского о фантастической силе размножения живого и из «Разговора о душевном мире» Сквороды, где тот называет «клеветниками и противниками Божиими» тех, кто хулит «непрестанно владычное в мире правление» («порядок жизни мировой» в устах Лесничего) и покушается «древнейшие законы обновить». Именно на эти почтенные научные факты и философские мнения опирается в своих аргументах против Бомбеева Лесничий:

А ты подумал ли о том,  
 Что в нашем веке золотом  
 Любой комар, откладывая сто яичек в сутки,  
 Пожрет и самого себя, и сад, и незабудки?

На что Бомбеев парирует в духе новой логики преобразования, которая, может быть, мало внятна Лесничему, но лежит в основе более поздней теории Вернадского о ноосфере:

По азбуке читая комариной,  
 Комар исполнится высокою доктриной.

Но если «Деревья» — это еще диалог, где все же очевидно, что автору ближе Бомбеев, то в поэме «Птицы» (1933), правда, не включенной Заболоцким в окончательный канонический свод его произведений, поэт вполне монологически пытается сойти с некоторых прежних принципиальных своих позиций, утешиться взглядом, что в природе «все перемены направлены мудро / только к тому, чтобы старые, дряхлые формы / в новые отлиты были, лучшего вида сосуды». Здесь звучат вполне *нормально*-природные интонации примирения с законом пожирания, резко контрастирующие с *обычным* Заболоцким. Здесь Учитель-натурфилософ зовет птиц на ужин, предлагая воронам только что им анатомированного голубя («То, что вверху ворковало, / пусть вам на пользу послужит»), остальных же птиц потчует крупой и полной миской червей и гусениц:

Видите, как извиваются? Эти, с мохнатою спинкой, —  
 очень вкусны. Эти как будто колбаски  
 нитками в разных местах перетянуты. Длинные рожки  
 Эти вперед выставляют. А те на хвосте и головке  
 прочно стоят, образуя высокую дужку.  
 Славные это созданья! Клюйте их, рвите, крошите!  
 Нам же неси, ученик, жирное мясо коровы.  
 Славно оно уварилось, и суп получился чудесный.

Здесь царит атмосфера радости бытия, несколько форсированной и философически смягченной, спокойного созерцания, приятия смерти, порядка вещей в этом мире: «Скоро-скоро / лягу и я отдохнуть, и над вечной моею постелью / пусть плывут облака, и птицы летят, и планеты / ходят своим чередом. <...> Земля моя, мать моя, лягу — / скоро лягу и я в твои недра. Тогда, как ребенку, / сказочку эту мне Расскажи. Ходит Сон по дворам...»

Правда, такое примиренно-благостное отношение к природному порядку бытия, несвойственное поэту, может объясняться и тем, что в начальном варианте эта поэма носила посвящение «Памяти моего отца», — а он был сельским агрономом и ему, конечно же, была ближе позиция Лесничего из «Деревьев» и героя «Птиц».

Что касается самого поэта, то перспективе спокойно и радостно отправиться в «необозримый мир туманных превращений» все же противилась его душа. Это противоречило и самому духу его убеждения в необходимости сознательного управления эволюцией, в том, что природе «все равно с дороги не свернуть, / Которую сознание начертило» («Засуха»). Ведь тем самым ступшеывалась главная задача — вырвать жало вытеснения и смерти у природы. И как будто стяхнув сладостно-усыпляющий гипноз пантеистического примирения, Заболоцкий восклицает:

Опять ты, природа, меня обманула,  
 Опять провела меня за нос, как сводня!

<...>

В который ты раз мне твердишь, потаскуха,  
 Что здесь, на пороге всеобщего тленья,  
 Не место бессмертным иллюзиям духа,  
 Что жизнь продолжается только мгновенье!  
 Вот так я тебе и поверил!..

И вновь утверждает свои дорогие верования и убеждения:

Мы, люди, — хозяева этого мира,  
 Его мудрецы и его педагоги,  
 Затем и поет Оссианова лира  
 Над чащею леса, у края берлоги.  
 От моря до моря, от края до края  
 Мы учим и пестуем младшего брата...

(«Читайте, деревья, стихи  
 Гезиода...»)

Человек, венец мира, его преобразователь, не может принять тот факт, что «жизнь продолжается только мгновенье». Недаром исследователь творчества Заболоцкого А. Македонов полагает так: «В дальнейшем Заболоцкий приходит к своеобразной концепции материалистического понимания личного бессмертия, зародыши которой имелись уже в мыслях о некой материальности самих “мыслей” в “Торжестве Земледелия”. В этой концепции Заболоцкий принимает представления Циолковского о бессмертии как прогрессивной рекомбинации человека — государства атомов. Но возобновляющееся государство атомов для Заболоцкого есть и реальная возможность сохранения данного “государства” как единого неделимого, как этой личности, умирающей и возрождающейся и совершенствующейся»<sup>23</sup>. Этот пробивающийся у Заболоцкого пафос личного бессмертия питается тем его видением мира, которому он по большому счету никогда не изменял:

Недаром, совершенствуясь от века,  
 Разумная природа в свой черед



Сама себя руками человека  
Из векового праха создает.  
(«Заключение», 1948)

В заключение подчеркнем еще раз: природа, явленная в восходящих формах жизни, вплоть до ее нынешней вершины — человеческого сознания, — основной предмет, занимающий ум и воображение поэта-натурфилософа. Это природное восхождение выстраивалось для него в иерархиях возрастающей ценности. Небытие, куда возвращается индивидуальная жизнь после смерти, где уничтожается организация и форма — область распада и хаоса, — вообще лежит вне ценностного определения. Только жизнь имеет настоящий смысл.

Нет в мире ничего прекрасней бытия,  
Безмолвный мрак могил — томление пустое.  
(«Завещание»)

Причем эта восходящая лестница природных существ свидетельствует о порыве к совершенствованию, пронизывающему саму природу, порыве, который как эволюционный императив осознает и уже творчески подхватывает человек. Такое активно-эволюционное видение Заболоцкий встретил и в философском творчестве Циолковского, и в художественном — Павла Филонова, который в своей программной статье «Идеология аналитического искусства и принцип сделанности», утверждая «изучение человека» «основой своего искусства», писал: «Я стараюсь подметить признаки его интеллектуальной и биологической эволюции и понять решающие факторы, законы и взаимоотношения этой эволюции».

Именно это видение всегда поддерживало поэта и спасло его — в отличие от его обэриутских друзей — от абсурда и отчаяния. И Заболоцкий не избег тюрьмы, лагеря, принудительных работ, ссылки. Но вот в стихотворении «Начало стройки» («Новый мир», 1972, № 12) работа заключенного в тайге на лесозаготовках высекает невероятные чувства и, казалось бы, совсем неуместный, высочайший пафос:

В какое-то короткое мгновенье  
Я наполняюсь тем избытком сил,  
Той благодатной жаждою творенья,  
Что поднимает мертвых из могил...

А как поражает то планетарно-преобразовательное дыхание, которое веет от «Творцов дорог», особенно в его первом варианте, опубликованном в журнале «Новый мир» (1947, № 1)! Притом что это большое стихотворение отразило тяжелейший период жизни поэта в каторжном заключении на Дальнем Востоке.

Есть в совокупном действии людей  
Дыханье мысли вечной и нетленной...  
<...>

Тот, кто познал на опыте своем  
Многообразно-сложный мир природы,  
Кого в горах калечил бурелом,  
Кого болот засасывали воды,  
Чья грудь была потрясена судьбой  
Томящегося праздно мироздания,  
Кто днем и ночью слышал за собой  
Нетерпеливо-мощное дыханье  
Огромных толп народных, — тот не мог  
Забуть о вас, строители дорог.

<...>  
Чтобы в царстве снегов и туманов  
До последних пределов земли  
Мы, подобно шеренге титанов,  
По дороге бессмертия шли!

Нет, не напрасно трудится народ,  
Вооруженный лампой Аладина!  
Настанет час — веществ круговорот  
Признает в нем творца и властелина.

Настанет час, когда в тайник миров  
Прорвутся силы разума и света  
И, бешенство стихий переборов,  
Огромным садом станет вся планета.

Да, чтобы в подобных условиях принудительного труда увидеть в нем «творческое начало» (как отметил это в своих воспоминаниях его сын Никита Заболоцкий), надо было обладать поистине необычайной стойкости видением задач человека по отношению к «томящемуся праздно мирозданию».

## Примечания

- <sup>1</sup> Заболоцкий Н.А. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1972. С. 286, 287.
- <sup>2</sup> Степанов Н. Из воспоминаний о Н. Заболоцком // Воспоминания о Н. Заболоцком. М., 1984. С. 158.
- <sup>3</sup> Karlinsky J. Surrealism in 20<sup>th</sup> century russian poetry: Chirililn, Zabolotsky, Poplavsky // Slavonic review. 1967. № 26. P. 616.
- <sup>4</sup> Урбан А. Образ человека — образ времени. Очерки о советской поэзии. Л., 1979. С. 91.
- <sup>5</sup> Заболоцкий Н. Мысль и слово // Литературная Россия. 1983. № 22. С. 16.
- <sup>6</sup> Заболоцкий Н. Статьи «Правды» открывают нам глаза // Литературный Ленинград. 1936. № 16 (161). 1 апреля.
- <sup>7</sup> Чуковский Н. Встречи с Заболоцким // Нева. 1965. № 9. С. 190.

<sup>8</sup> Вернадский В.И. Автотрофность человечества // Вернадский В.И. Проблемы биогеохимии. Труды биогеохимической лаборатории. Вып. 16. М., 1980. С. 243.

<sup>9</sup> Вернадский В.И. Очерки геохимии. М., 1983. С. 253.

<sup>10</sup> Андреев Д. Роза мира. С. 99. 2 стлб.

<sup>11</sup> Там же. С. 106. 2 стлб.

<sup>12</sup> Там же. С. 107. 1, 2 стлб.

<sup>13</sup> Заболоцкий Н.А. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 238.

<sup>14</sup> См.: Циолковский К.Э. Будущее земли и человечества. Калуга, 1928.

<sup>15</sup> Циолковский К.Э. Очерки о вселенной. М., 1992. С. 209.

<sup>16</sup> Циолковский К.Э. Научная этика. Калуга, 1930. С. 32.

<sup>17</sup> Циолковский К.Э. Любовь к самому себе, или Истинное себялюбие. Калуга, 1928. С. 37.

<sup>18</sup> Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. I. С. 298.

<sup>19</sup> Заболоцкий Н.А. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 236–237.

<sup>20</sup> Вместе с тем и для Циолковского индивидуальное бессмертие было величайшим благом, и он искал пути к нему. А.А. Чижевский вспоминает горькие сетования Константина Эдуардовича на трагический контраст между его внутренними духовными, душевными, интеллектуальными силами и разваливающимся физическим организмом: «Разве это не ужас? Разве это не преступление природы против человека? Я не устал, я хочу жить, а тело отказывается мне повиноваться. Значит, пресловутая медицина еще не наука: она не умеет лечить старость» (Чижевский А.А. На берегу Вселенной: Годы дружбы с Циолковским: Воспоминания. М., 1995. С. 244).

В одной из неопубликованных работ Циолковского среди высших целей человечества находим: «Беспредельность прогресса и надежда на уничтожение смерти». Казалось бы, такой подход, т. е. достижение творческого, «трудового», как сказал бы Федоров, долголетия и бессмертия, несовместим с концепцией заложенной в самой природе вещей, уже данного и, следовательно, более легкого атомарно-панпсихического бессмертия, но Циолковский сумел их тем не менее состыковать в своем видении: бессмертному мозговому атому выгодно попадать именно в совершенные, долгоживущие или бессмертные организмы для большего лично осознаваемого и ощущаемого блаженства.

<sup>21</sup> Чуковский Н. Встречи с Заболоцким. С. 191.

<sup>22</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. VIII. М., 1977. С. 90–91.

<sup>23</sup> Македонов А. Николай Заболоцкий. Жизнь. Творчество. Метаморфозы. Л., 1968. С. 213–214.

## Часть III

# РУССКАЯ ПРОЗА XX ВЕКА В ЗЕРКАЛЕ МЕТАФИЗИКИ

Горький  
Шолохов  
Леонов  
Пришвин  
Платонов  
Набоков  
Газданов  
Поплавский  
Распутин  
Айтматов  
Ким  
и другие

# ЧЕЛОВЕК ИДЕАЛЬНЫЙ И РЕАЛЬНЫЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ГОРЬКОГО (парадоксы миропонимания писателя)

«Универсальные замыслы, стремление к охвату центральных научно-философских проблем, действенный интерес к культуре в самом широком смысле слова» в фигуре Горького, «характерной для культурного перевала от 19-го столетия к 20-му», сопоставимы, по мнению философа А.К. Горского, с тем, что явила «фигура Гёте, замыкающая 18-й век и открывающая дорогу к 19-му»<sup>1</sup>. Об «изумительном, единственном в своем роде по гостеприимству» творческом сознании Горького писал А.В. Луначарский, имея в виду распаханность «дверей и окон его ума, амбразур его сердца» на «все четыре стороны света»<sup>2</sup>, особо развитую способность ненасытно вбирать в себя тысячи лиц, положений, граней окружающей действительности. Густота *населенности* горьковского художественного пространства, насыщенности его реальными случаями и коллизиями, поворотами и коленцами сомневающейся, вопрошающей, озоружившей мысли его персонажей, воистину, ошеломляет. В этом обильном, пестром материале, собранном любопытством и любовью писателя к бесконечно разнообразному миру жизни, ярко развернулась художественная изобразительность Горького. Да, он был прежде всего привержен к объективному, живописно-объемному переселению в свои произведения встреченных людей, услышанных разговоров, исповеданий веры, отказываясь дидактически вмешиваться со своим голосом в те из своих произведений, где жизнь сама справляет свой шумный, путаный, жестокий праздник или тянет серые, удручающие душу будни. Выделить здесь линейное авторское миропонимание невозможно: *философия* живет в особом статусе многоголосия, живого диалога и полилога, вопросительной открытости, незавершенности... У Горького вы не найдете и положительного героя, который был бы в значительной степени рупором его идей. В письме к своему биографу и текстологу И.А. Груздеву от 10 марта 1926 года Алексей Максимович, высказав свое кредо, что «человек должен усложнять, а не упрощать себя», делает такое замечание: «Для меня лично — герой исследующий, ищущий несравнимо ценнее героя уже утверждающегося в вере своей и тем “упростившего” себя»<sup>3</sup>.

Однако в огромном творческом мире Горького есть пространство, где его философско-лирическая интонация звучит со всей самостоятельной, яркой, недвусмысленной силой: это жанры и образы философской поэмы, сказки, притчи, «заметок из дневника», не говоря уже о прямой публицистике и уникальной по объему (десять тысяч писем) и идейной нагруженности переписке. При этом означенные два пласта его творчества — соб-

ственно художественный и философско-публицистический, исповедально-эпистолярный — находятся друг к другу не только в отношении диалога и дополнительности, но противоречия и даже некоторого конфликта (о чем ниже).

«Гостеприимное» сознание Горького вбирало в себя не только людей и жизнь, но и громадные культурные, научные, философские, религиозные обретения прошлого и настоящего. Интеллектуальное *любопытство* гениального автодиакта и вечно учащегося поистине не знало границ. В статьях, переписке, в «Жизни Клима Самгина» речь идет о сотнях имен и книг; кажется, ни одно, даже самое малозначительное и весьма проблематичное по своей духовной и нравственной пользе течение, идея, концепция не прошли мимо внимания писателя. В формировании своей *философии* Горький испытал множество временных и более прочных книжных пристрастий<sup>4</sup>: от Библии (книги Иова прежде всего), восточной мудрости, еретической и сектантской мысли до Артура Шопенгауэра и Фридриха Ницше, Эдуарда Гартмана и Макса Штирнера, Анри Бергсона и Феликса Ле-Дантека, французского биолога и философа, автора радикального безбожного кредо, книги «Атеизм». Но самыми, пожалуй, близкими, вошедшими в глубинное ядро его миропонимания, стали две традиции: физического и философского энергетизма (немецкий химик Вильгельм Оствальд, французский физик и философ Густав Ле Бон) и того русского *другого марксизма*, который был представлен его друзьями и соратниками по периоду богостроительства — А. Луначарским, А. Богдановым, В. Базаровым, философски связанными с эмпириокритицизмом Авенариуса и Маха. Какие-то свои акценты в миропонимание писателя внесли и теософская литература (Эдуард Шюре и др.), и теория психофизической энергии парапсихолога Н.Г. Котика, и антидарвиновская концепция номогенеза, направленной, внутренне закономерной эволюции Л.С. Берга...

В русской философии Горький — пусть со сложными чувствами и оговорками — выделял как особо его задевавшие две фигуры: В.В. Розанова и Н.Ф. Федорова. Первого он чтит скорее как органичного экзистенциально-философского писателя, «за талант и пафос» его, как «самого интересного человека русской современности»<sup>5</sup>. Что касается Федорова, то о его идеях Горький был слышан еще при жизни философа и даже однажды видел его. Федоров не мог не поразить тогда еще молодого Алексея Максимовича. Вспомним его тягу к фантастически-неожиданным характерам русского человека, полного странных противоречий, но влекомого душевным порывом к правде, заряженного талантливыми, хотя чаще всего пропадающими втуне возможностями развития. А в личности и учении Федорова писатель столкнулся с исключительным случаем, когда сердечная мечта, детски сказочное, народное чувство дерзнули на целостное, нацеленное на жизненную реализацию выражение. В письме к Пришвину от 17 октября 1926 года Алексей Максимович писал о Федорове: «Интереснейший старик. Мне у него ценна и близка проповедь “активного” отношения к жизни»<sup>6</sup>. Федоровский призыв ко всеобщему делу

управления природной эволюцией, к победе над стихийными силами вне и внутри человека, над смертью оказался созвучен собственным исканиям Горького, правда в своей, не христианской, как у автора «Философии общего дела», а прометеистской проекции. Что и как от этого менялось, мы увидим далее.

## Прометеизм

Исследователи творчества Горького отмечают особую философскую направленность его взгляда: обнаруживать хаотически-разрушительные силы в природе и человеке, привлекать к ним внимание читателя, неустанно проводя при этом активную вражду ко всякой слепой стихийности. *Активность* и еще раз *активность* — ключевое ценностное качество горьковского *миропонимания*. Сам писатель отличал это понятие как высшее от трех других, казалось бы, ему близких: *мироощущения*, *миросозерцания* и *мировоззрения*. Глядя в этимологический корень этого слова — *понимать* от *иметь* — Горький толковал миропонимание как стремление «изучить и понять мир в целях полного освоения его как своего хозяйства»<sup>7</sup>. И здесь он прямо примыкает к федоровскому расширительно-активному толкованию слова «понимание». Развивая мысль о том, что представление о недоступности небесного пространства является предрассудком, но не изначальным для человечества, философ писал: «Только переворот, порвавший всякие предания, отделивший резкой гранью людей мысли от людей дела, *действия*, может считаться началом этого предрассудка. Когда термины душевного мира имели чувственное значение (когда, напр., “понимать” означало “брать”), тогда такого предрассудка быть еще не могло»<sup>8</sup>.

Вот тут, в *активизме* — пункт схождения, если не буквальной мысли, то общего пафоса философа и писателя. Призыв к активности, действию, зодчеству новой действительности торжествует у Федорова. Недаром основная точка отсчета учения всеобщего дела — должествующее быть, а не данное. «Мир дан не на поглядение, не мирозозерцание — цель человека. Человек всегда считал возможным действие на мир, изменение его согласно своим желаниям»<sup>9</sup>. Отказаться от пассивного созерцания мира, отвлеченной метафизики и перейти к определению ценностей должного порядка вещей, к выработке плана преобразовательной деятельности рода людского — в этом, по Федорову, смысл нового радикального поворота в философии.

Казалось бы, как все это близко чуть ли не к знаменитому одиннадцатому тезису Маркса о Фейербахе: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его»<sup>10</sup>, тезису, излюбленному апологетами «великой монистической идеи социализма» (24, 44), и Базаровым, и Богдановым, и Луначарским, философски близкими Горькому. Но при малейшем углублении выступают радикальные расхождения, и вот пока первое и капитальное: Федоров помещал актив-



ность человека и человечества в рамки активно-христианского задания вернуть мир «в то благолепие нетления, каким он был до падения»<sup>11</sup>, понимал существо, созданное по образу и подобию Божию, как сознательное орудие, через которое должна осуществляться Божья воля на земле. А русские марксисты, и Горький в том числе, свергали христианского Бога как иллюзорное средоточие человеческой мечты о всемогуществе, поставляя на его место «титанически гордого Человека»<sup>12</sup>. Корни и логику человекобожеской составляющей новой идеологии, как она выразилась в пролетарской поэзии и у Маяковского, мы уже подробно рассматривали в предыдущих главах.

Свою приверженность «религии человечества» (24, 19), Горький громко и исповедывал *городу и миру* многожды, особенно близко примыкая к Луначарскому с его проповедью «религиозного атеизма», экзальтированного восчувствия того, что все мы — «атомы растущего бога», будущего сверхиндивидуального бессмертного человеческого коллектива, «передельывающего мир»: «Бог, как Всезнание, Всеблаженство, Всемогущество, Всеобъемлющая, Вечная жизнь — есть действительно все человеческое в высшей потенции. Тогда так и скажем: бог есть человечество в высшей потенции. <...> Будем же обожать потенции человечества, наши потенции и представлять их в венце славы для того, чтобы крепче любить их»<sup>13</sup>.

Об этой энергии новой благодати, исходящей из обожествленной потенции коллективного Человекобога в это же время пишет Горький свою повесть «Исповедь» (1908). Именно здесь сама идея Бога подверглась по своему глубокому, можно сказать, въедливому исследованию. Герой этой вещи всецело сосредоточен на этой задаче, проводит все впечатления от людей и идей, от многих вариантов и поворотов религиозности через свое чуткое сердце и честный, ищущий ум. Писатель внедряет его в разные пласты народной жизни, где действуют и высказывают свое *верую* монахи и странники, бродячие учителя и низовой крестьянский, рабочий люд. Автор неуклонно ведет своего героя к выводу, что человек сам творит себе Бога. Но встает при этом главный вопрос: бессилие ли человека перед лицом природы и мира, перед «хаосом разобщения со всеми», перед собственным смертным уделом приводит его к идее Бога или, напротив, духовная мощь, сила мечты созидает интеграл высших потенций совокупного Человека?

Конечные прозрения Матвея, переходящие в твердое убеждение, связаны со вторым: «дух народа», «неисчислимый мировой народ» в предельном творческом напряжении строит, уточняет свой высший Идеал. В символической финальной сцене народная масса, одушевленная единым порывом, буквально вливает силы в большую расслабленную девушку, и она встает. Это происходит во время крестного хода с чудотворной иконой, но тут, по убеждению автора, действует именно коллективная человеческая воля. Народ повторяет чудо исцеления, словно вняв, наконец, евангельскому повелению: «Истинно, истинно говорю вам: верующий в Меня дела,

которые творю Я, и он сотворит, и больше сих сотворит» (Ин. 14:12). А дела Христа как раз объемлют весь круг власти над слепыми, смертоносными силами: Он повелевает стихиями, исцеляет немощи физические и психические, возвращает к жизни умерших, побеждает смерть. Но то «чудо» овладения стихийно-природным ходом вещей, началом которого образно явлен в финале повести, для человека — верит писатель — возможно только через всеобщее, коллективное участие в нем.

По существу Горький никогда и не отказывался от главной идеи своего богостроительного периода. Кстати, характерно, тут было не *богоискательство* — как это часто автоматически приписывают писателю, — т. е. не попытка найти для себя уже как бы *готового* Бога, точнее для себя Его опознать (нечто пассивное), а именно *строительство* высшего идеала, призванного воплотиться в реальность. И в своей лекции «О знании», произнесенной 30 марта 1920 года в рабоче-крестьянском университете, он вновь развернуто представляет свою концепцию Бога, идущую от Фейербаха, но приводящую к активным выводам в духе марксистской философии коллективизма: «Если взять самую отвлеченную, самую величественную, самую громадную идею, когда-либо созданную людьми, идею бога — самого высшего, самого разумного существа, вездесущего, всевидящего, всезнающего, всеильного, всесотворившего, — эта идея есть не что иное, как отвлечение человеком самого лучшего свойства своей души». При этом Горький подчеркивает, что создание такого образа, такой проективной идеи — «очень большая работа человеческого разума», «которой мы можем гордиться»<sup>14</sup>. Человек создает для себя высший образец могущества, любви, бессмертия, который он призван реализовать сам, обнаруживает способность высокого идеального творчества, залог возможности превращения его в реальное. И в статье «Десять лет» (газета «Известия», 1927, 23 октября), говоря о «строителе современной русской жизни» (24, 281), Горький генетически связывает его все с тем же типом богостроителя: «Когда-то, в эпоху мрачной реакции 1907–1910 годов, я назвал его “богостроителем”, вложив в это слово тот смысл, что человек сам в себе и на земле создает и воплощает способность творить чудеса справедливости, красоты и все прочие чудеса, которыми идеалисты наделяют силу, якобы существующую вне человека» (24, 292).

Много раз перечисляя божественные создания человека, в которые попадал не только Христос, но и сатана как вполне для Горького почтенный и даже великий бунтарь против Неба, писатель обычно возглавлял этот список «величайшим символом веры», Прометеем, «гением человечества» (24, 29). Именно в нем видел он заглавный символический образ новой человекобожеской религии, движимой импульсом метафизического самостояния человека, автономного утверждения себя в бытии, импульсом овладения стихиями мира, подчинения себе природы. Ни в коем случае нельзя федоровское активное христианство, чающее преображения материи, спасения собора всей твари, отмеченное отвержением городской торгово-промышленной цивилизации, опорой на «сельское знание», идеа-

лом «небесно-земледельческой культуры», смешивать с человекобожеским прометеизмом, культом технически-орудийного, индустриального покорения природы. Впрочем, об этом достаточно было сказано в предыдущих главах.

Здесь хотелось бы отметить лишь то, насколько связь прометеизма 1920–1930-х годов со своей западной прародиной, с экспансией западной индустриальной модернизации на традиционное общество земледельческой России обнаружилась у Горького открыто и, можно сказать, наивно. Реализация идеала «максимальной интенсивности дальнейшего общечеловеческого роста»<sup>15</sup> (В. Базаров) виделась на путях «борьбы коллектива с природой»<sup>16</sup> (А. Богданов), индустриального, экономического прогресса, поднятого в марксизме «до высоко идеалистической ценности, я бы сказал, до религиозной ценности»<sup>17</sup> (А. Луначарский).

Именно Горький, и никто так ярко и восторженно, как Горький, не сумел сопрячь в блестящий авангард жизни индустриальный *прогресс*, *труд*, причем исключительно городской, *науку*, *город*, *Запад*, как их естественно-историческое поприще, и возвести все это в ранг таки *религиозной ценности*. Поразительна его полная слепота и глухота к значению села и его дела, к достоинству и особой глубине сознания крестьянина, труд которого связан с восчувствием земли и неба, природных и космических циклов, тонких взаимозависимостей живого, всего того, что только недавно, наломав уже столько губительных дров, осознал город в своей еще столь малоэффективной науке экологии. В книге «О русском крестьянстве» (1922) звучит похвальный гимн и городу, создателю «второй природы», изумительных машин, вещей, произведений искусства («труд горожанина разнообразен, прочен и долговечен»), и Западу, стране рукотворных чудес, воплощению мирового города, где человек стал «действительно владыкой земли», окультурив ее «грандиозными воплощениями организованной воли»<sup>18</sup> и труда. И тут же мрачным, отталкивающим контрастом встает деревня, причем деревня русская с ее «технически примитивным трудом» и ничтожными результатами его, не говоря уже о том, сколь эфемерна и не величественна рядом с городскими творениями сельская продукция — тут же съедается и исчезает, не дав почувствовать себя ее создателю демиургом прочных и прекрасных вещей. Русское континентальное пространство описывается как безгранично плоское, пустое, тоскливое, имеющее «ядовитое свойство опустошать человека, высасывать его желанья»<sup>19</sup>. И живут на нем почти зверообразные, часто до какой-то «дьявольской изощренности» жестокие люди деревни, невежественные, фаталистически-пассивные, враждебные городу, мысли и науке, «равнодушные к страданиям соседей», по существу безрелигиозные...

В удивительном противоречии с относительно недавним чуть ли не обожествлением великого «народушки» хотя бы в той же «Исповеди» или в статье «Разрушение личности», где народ предстает как «единственный и неиссякаемый источник» материальных и духовных ценностей, как «первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт»

(24, 26), в статье «О русском крестьянстве» тот же народ «лениво, нерадиво и бесталанно» отягощает свою землю, противясь самоотверженным попыткам интеллигенции «поднять его на ноги»<sup>20</sup>. Более того, именно на него списывает писатель все безобразные конвульсии революционного времени. Так что единственная надежда на достойное будущее России для Горького в том, что «вымрут полудикие, глупые, тяжелые люди русских сел и деревень — все те, почти страшные люди <...> и место их займет новое племя — грамотных, разумных, бодрых людей»<sup>21</sup>.

Откуда у Горького такая заведомая предвзятость, вопиющая несправедливость по отношению к крестьянству, стантовому хребту России? Да все из того же ургийного прометеизма, корежащего все природное, корневое, традиционное как несовершенное, стихийно-иррациональное. Этот прометеизм исключительно оптимистичен — не видит он теней и противоречий индустриального, технического прогресса, городской науки. Еще в статье «Две души» (1915) восточной душе (преобладающей компоненте русского человека), пассивной, неподвижно-косной, рабской, покорной судьбе, у Горького противостоит человек Запада, рационалист, работник, преобразователь мира. Здесь, на Западе, в этом своем идеальном географически-философском пространстве, находит писатель прометеистический эталон подхода к бытию. «Единственной и подлинной хранительницей Прометеева огня»<sup>22</sup> именовал Горький Европу в письмах к Роллану, кстати, вынужденному не раз смущенно протестовать как против безудержной апологии той цивилизации, которую он хорошо знал изнутри, так и против уничтожения Востока, восточной мудрости и принципов ее жизни. Но знаменитый русский корреспондент французского писателя оставался абсолютно глух к любой коррекции устоявшейся в нем манихейской антитезы *Запада и Востока, города и села*. Он надеется «активную, неутомимую в работе, верующую только в силу разума, исследования, науки»<sup>23</sup> Европу привить к крестьянской, «обломовской» России, привить через социализм, оборачивающийся своеобразным иносказанием для ее индустриальной вестернизации. В письме к Роллану от 29 ноября 1924 года Горький обнаруживает как свою историческую проницательность — за всеми революционными декорациями проступает более глобальный процесс наступления технократической, секуляризованной цивилизации Запада на крестьянские традиционные общества — так и свою сугубо прозападную при этом позицию: «Для меня содержание истории грядущих лет неизбежно принимает характер борьбы крестьянских стран против стран с преобладающим городским населением, борьбы Китая, Индии, России против Европы»<sup>24</sup>.

Прочерчивая при этом взмывающую ввысь параболу предельных дерзаний городской преобразовательной цивилизации, городского человека, Горький вносит в нее то собственное видение высшей цели, которое выработалось у него во многом под прометеистски переосмысленным влиянием энергетической философии. «Дух его (городского человека. — С. С.), как проклятый Агасфер, идет в безграничие будущего, куда-то к сердцу

космоса или в вечную пустоту вселенной, которую он — может быть — заполнит эманацией своей психофизической энергии, создав — со временем — нечто недоступное представлениям разума сего дня»<sup>25</sup>.

*Энергия, психофизическая энергия, психическая энергия, духовная энергия* — важнейшие оценочные понятия для Горького, в них концентрируется для него смысл жизни, истории, человека. Писатель основывается на положениях энергетического подхода к бытию, развитого немецким химиком и философом Вильгельмом Оствальдом и принятого русскими мистиками Базаровым и Богдановым. Философский монизм их заключался в том, что единственной «самой общей субстанцией» в мире, обладающей возможностью разнообразных превращений и метаморфоз, считали они энергию, заменяя материю «понятием комплекса известных энергий»<sup>26</sup>. При этом психические и социальные явления, духовная деятельность помещалась ими, говоря словами Оствальда, «в рамки энергетики». «Энергия, связанная с сознанием, есть наивысший и самый редкий вид энергии из всех нам известных»<sup>27</sup>. Принципиальным становится «отрицание пропасти между физическим и психическим»<sup>28</sup>: в подчинении единому понятию энергии снимался резкий дуализм материи и духа, при постоянном, однако, выделении особой ценности энергии центральной нервной системы, обуславливающей сознание и все неисчислимые его культурные порождения.

Оствальд выдвинул даже особый «энергетический императив», обращенный ко всем разновидностям исторического, культурного, личностного действия человека: «не растрчивай энергию, используй ее»<sup>29</sup>. Горький к этому императиву фактически постоянно добавлял: «работай на ее возрастание!» Главный философский упрек, который он бросает уже свергнутой царской бюрократии, вполне энергетического свойства: он бичует ее за «длительное угашение духа», стремление «задержать количественное и качественное развитие мыслящего вещества», «исказить рост интеллектуальных сил страны»<sup>30</sup>. И протест против Первой мировой войны у Горького также повернут таким необычным углом: он оплакивает единственное — расточение и истребление самого для него энергетически высшего: мыслительного вещества, «творческого мозга» (24, 175), «драгоценнейшего мозга культурных наций Европы»<sup>31</sup>.

А что входило основной обличительной составляющей в первую его яростную реакцию отторжения произошедшей в России революции, выразившуюся в «Несвоевременных мыслях»? По большому философскому счету, прежде всего то, что она явилась процессом энергорасточающим, рассеивающим и уничтожающим «производительные энергии России», те бесценные сгустки человеческой мозговой энергии, что опредметились в культуре и науке. Писатель переживает момент настоящего нравственного шока, какого-то почти личного оскорбления: он, «буревестник революции», внутренне за нее ответственный, резко дистанцируется от происходящего — не того чаяли и не то готовили! Не вышло по теории, «социальный идеализм», предполагаемое высокое, чуть ли не общечеловеческое культурное досто-

инство пролетарского класса-мессии полетели в тартарары, развернулся «отвратительный опыт», кровавый и беспощадный, большевистских вождей, «хладнокровных фокусников» и «химиков», над «живым материалом» народа и страны, вылезли непонятные иррациональности природы человека, которые Горький с поразительным легкомыслием, впрочем, спасительным для себя, своей веры, списывает прежде всего за счет жестокой и косной крестьянской, восточной русской стихии. И опять же суть явления измеряется на энергетических весах.

Главный критерий в оценке революции: способна ли она увеличить количество драгоценной духовной энергии, «тотчас развить в стране напряженное культурное строительство», — если нет, то она «бесплодна, не имеет смысла»<sup>32</sup>. А интенсифицировать духовную энергетику человек и человечество могут, лишь сместив ненависть, счеты, борьбу с себе подобных на враждебную, стихийную природу. Но такие задачи ставит себе, по Горькому, лишь «вечный революционер», воплощение «революционного Прометеева начала», а не тот тип «революционера на время», честолюбивого, обиженного, мстительного, «холодного фанатика и аскета», жестокого экспериментатора, который восторжествовал в русской революции. Да, в этот период Горький отталкивается от любых форм насилия над человеком, он чувствует жестокое унижение для любой самой истинной идеи, если ее вбивают «кулаком в сердце и голову», протестует против превращения людей в подопытный лишь материал... Но послушаем, чем являются люди для «вечного революционера»: они для него — «неисчерпаемая живая, нервная сила, вечно творящая новые ощущения, мысли, идеи, вещи, формы быта. Он хотел бы оживить, одухотворить весь мозг мира, сколько его имеется в черепах всех людей земли...»<sup>33</sup>. Где здесь личность? — не временный ли она лишь субъект продуцирования высшей ценности — «нервной силы», психической энергии, стремящейся слиться в некий коллективный «мозг мира».

В свое время для Горького важным уточняющим штрихом его энергетизма стали теория и опыты московского парапсихолога Наума Котика. И тот утверждал, что «мысль есть одна из многих форм единой мировой энергии»<sup>34</sup>, что возникает мысль в результате перехода энергии физической в психическую, точнее психофизическую, способную непосредственно эманировать от одного человека к другому. Эта психофизическая энергия представлялась им в виде неких N-лучей, возникающих в мозгу в момент мышления, «которым принадлежит свойство возбуждать мозговые центры другого лица и вызывать в нем соответствующие представления»<sup>35</sup>. Первую реакцию Горького на опыты Котика по передаче мыслей мы находим в его письмах к К.П. Пятницкому. Так, около 15 мая 1908 года писатель вторично делится своими соображениями в связи с публикацией парапсихолога: «Меня одолевают, может быть, наивные и смешные мысли, но — я все более увлекаюсь ими. Мне кажется, например, что мысль — вид энергии, или, вернее, один из видов эманации материи. Что мысль и воля — едино суть»<sup>36</sup>.



У Горького есть любопытная вещь — «Рассказ об одном романе» (1924), в котором для своих целей он оригинально проигрывает теорию Котика. Здесь героине является некий одетый совсем не по сезону «в белом костюме, в шляпе панама, с тростью в руке» и какой-то плоский, не отбрасывающий тень мужчина и объясняет ей, что он есть не что иное как материализовавшаяся «психофизическая эманация» создания ее знакомого писателя Фомина, уже давно тщетно пытающегося завершить о нем, Павле Волкове, роман. Эту женщину он тоже принимает за героиню того же романа, с которой его отношения так еще и не выяснены загадочным автором. Вот его разъяснение странного феномена: «Вы предстать себе не можете, до чего много в мире воображаемом таких, как я, вы — и подобные нам, — незаконченных, недорожденных, уродливых существ» (16, 123–124). У женщины в конце концов является «желание уничтожить Павла Волкова, что, кстати, и происходит в финале рассказа: Фомин со стыдом перечитывает свою рукопись, уничтожает ее, а с ней и виртуальный мир таких никчемных, недоделанных психофизических полупризраков. В такой несколько шуточной, фантастической форме высказывается мысль об ответственности писателя за создаваемый образ — притом что явно бросается (по аналогии) камешек еще и в высший божественный огород, что столь часто, по мысли Горького, выпускает гулять в мир такие же неудачные, незавершенные, «недорощенные» творения.

Однако вернемся к тем удивительным выводам, которые делала мысль Горького, касаясь предельных целей бытия человечества. Для этого надо вспомнить еще одного ученого, идеи которого входили в философскую орбиту писателя: речь идет о французском физике и философе Густаве Ле Боне с его книгой «Возникновение и исчезновение материи». Основываясь на ошеломивших мир явлениях радиоактивности, он видит в них яркую манифестацию того, что так называемая материя, представляя собой лишь «устойчивую форму внутриатомной энергии», может диссоциировать, дематериализоваться в неустойчивую, в радиоактивное излучение, в электроны, положительные и отрицательные ионы и т. д., чтобы в конце концов превратиться в «таинственный эфир, первый *substratum* вещей»<sup>37</sup>. Похоже, что на Горького особое впечатление произвела констатация Ле Бона: «Наука прошлого была основана на вечности материи, наука же будущего положит своим основанием дезинтеграцию материи»<sup>38</sup>. Из переосмысленного гибрида нехитрой метафизической концепции Ле Бона и представления Наума Котика о психической энергии, вырабатываемой мыслящим мозгом, Горький строит свою гипотезу «блистательного» финала пророческого устремления человечества, достаточно подробно изложенную им в беседе с Александром Блоком на скамье в Летнем саду в конце марта — начале апреля 1919 года («Заметки из дневника. Воспоминания», 1923). Это был русский, *достоевский* разговор о последних «детских вопросах» — «самых глубоких и страшных». Блок упорно допытывается у Горького, что тот думает «о бессмертии, о возможности бессмертия», и вот Алексей Максимович наконец рассказыва-

ет, как ему «больше нравится представлять человека аппаратом, перегоняющим “мертвую материю” в “психическую энергию”», вплоть до превращения всего мира «в чистую психику», «чистую мысль», воплощающую «в себе все мышление человечества от первых проблесков до момента последнего взрыва мысли» (15, 331). Блок никак не может понять такого видения, и тогда Горький пытается как бы научно его раскрыть: совсем по Ле Бону, он рисует картину мира как «непрерывный процесс диссоциации материи», распада ее в различные формы энергии — от «явлений света до радиоактивности», дополняя эту картину ярким фрагментом, уже по Котику, возникновения мысли, психической энергии из «диссоциации атомов мозга», из мозговой материи. Но далее начинается самое интересное: вступает уже собственно горьковская ценностная фантазия. «Я решаю себе думать, что когда-то вся “материя”, поглощенная человеком, претворится мозгом в единую энергию — психическую. Она в себе самой найдет гармонию и замрет в самосозерцании — в созерцании скрытых в ней, безгранично разнообразных творческих возможностей» (15, 331–332).

Странное бессмертие, отдаленно чем-то напоминающее восточную нирвану, бессмертие единой психической, духовной энергии, бесследно растворившей в себе все людские поколения, все уникальные, конкретные личности, все живое и неживое, все воплощенное в материальную форму. Недаром Блок усмехается, точно определив: «Мрачная фантазия, <...> жутко!» (15, 332). Тут какой-то обратный предел христианству (и активному христианству Федорова) с его высоким религиозным материализмом: реабилитацией тела, как обязательной составной части воскрешенного, преображенного существа, т. е. спасением целостного духовно-душевно-телесного, личностного состава человека. Тому же Федорову был чужд дурно-спиритуалистический уклон в еретических толках христианства, когда тело признается лишь темницей духа, торжествует платоническая вера в бессмертие лишь души при забвении основного обетования — воскрешения во плоти. Всякую же духовную аннигиляцию вещественности мира Федоров справедливо считал анти-христианским, буддийским искусом.

Горький же, напротив, тяготел к различным еретическим уклонам в христианстве, находя в них нечто для себя близкое и оставаясь абсолютно нечувствителен к метафизическим глубинам православия. Мы находим в его творчестве множество типов сектантов, выражающих те или иные склонения народной религиозности, духовного поиска. Среди них особое место занимает яркая фигура сильной, умной женщины Марины Зотовой, обрисованной с явным писательским любованием в третьей части «Жизни Клима Самгина». Множество еретических идей, имеющих древнюю генеалогию, намешано в верования руководимого ею хлыстовского корабля, но главное в них — все то же гностическое отталкивание от плоти, «грязной и пакостной», подверженной «болезням, смерти и тлению» (15, 234), и от души, тоже вверженной в страстный плотский соблазн, и экзальтация лишь «бесстрастного» духа. Здесь, в хлыстовской мифологии, Дух — единственный истинный, высший Бог, от него порождены и Отец, и Сын, более



того, становятся те бунтарями против Духа и началом злой материализации мира. И то радение о Духе, которое наблюдает из укрытия Самгин, обрисованное выпукло и живописно, подвижно во всех своих жутковато-причудливых ритуалах одним алканием: «Испелелится плоть — узы дьявола — и освободит дух наш из плена оболщений его» (21, 366). И Мари-на, кормица хлыстовского корабля, и ее «сестры и братья по духу», те из них, по крайней мере, кто высказывается в романе, выражают то в более изощренной, то в простой, но единой гностически-хлыстовской стилистике все ту же устремленность к дематериализации мира (энергетизации у Горького), на путях полного и безраздельного торжества чистого и безличного духовного начала.

Однако, наряду с таким духовно-энергетическим, деперсонализированным видением венца творчески-самоустроительного дерзания человечества, приходящим в неразрешимый внутренний конфликт с самим помещением человека в центр бытия, у Горького прослеживается и более личностная линия будущего развития мира, связанная с мечтой об индивидуальном бессмертии.

## Человек, мещанин, озорник

Основное разделение, которое Горький проводил между людьми, определялось у него критерием *активности*. В самом общем виде это разделение знаменуется двумя противоположными типами отношения к жизни, выражаемыми Человеком и мещанином. Кстати, само определение «мещанство», «мещанин» в особом расширительно-этическом значении («мещанство, как известный строй души»<sup>39</sup>) получило распространение еще в начале века именно через произведения Горького. Его нередко обвиняли в том, что он имеет в виду не столько определенную сословную группу, сколько целый мировоззренческий комплекс, носителями которого могут быть представители самых различных групп населения. Мещанин осуществляет себя в кругу неизменного животного-природного выбора, где все существование организуется потребностями сытости, покоя, наслаждения, равнения на «золотую посредственность», которые только неистовее подхлестываются сознанием неизбежного конца. Никто, как Горький, не был так неистощим в своих темпераментных определениях и проклятиях мещанству: «им (мещанам. — С. С.) враждебно все, что активно, что проникнуто духом творчества» (24, 37), «мещанство — проклятие мира; оно пожирает личность изнутри, как червь опустошает плод» (24, 78). Тип мещанина с его «сытой, законно-зверьячьей жизнью» (15, 26) был разработан Горьким с большим проникновением в различных жанрах — от сказочно-притчевого, обобщенно ставящего проблему, реалистически-достоверного, требующего погружения в характеры и обстоятельства действительной жизни, до прямой публицистики.

Противостоящий мещанину Человек с большой буквы в полном объеме своих качеств и задач — скорее *образ идеала*, как чувствовал сам пи-

сатель смысл этого образа, патетически явленного в его философской поэме «Человек» (1904) с ее воодушевляющим лозунгом: «Вперед! и выше! все — вперед и выше!». И самое высокое *вперед* связано у Горького с дерзанием Человека победить смерть, зловещий интеграл его бессилия перед разрушительными силами мира. Движет им в этом предельном задании «Мысль — подруга Человека»: «Она в борьбу вступает и со смертью: ей, из животного создавшей Человека, ей, сотворившей множество богов, системы философские, науки — ключи к загадкам мира, — свободной и бессмертной Мысли, — противна и враждебна эта сила, бесплодная и часто глупо злая».

Кстати, первоначально эта поэма и должна была называться «О Человеке и мещанине», и обобщенный образ последнего как антитеза первому возникал в ее конце. Однако затем Горький убрал эту серую тень Человека, оставив лишь восторженный гимн Шествующему «все вперед и выше». Поэму встретили градом насмешек, писателя в ней увидели на идейных цыпочках, отчаянно экзальтирующим себя в нищепанского сверхчеловека. А вот хорошо лично знавший Горького Леонид Андреев так писал ему о том, что его поразило в поэме: «“Человек” при всей своей возвышенности передает только обычное состояние твоей души»<sup>40</sup>.

Этот идеальный Человек — в отвлечении от часто недостойной его, грязной, жизненной конкретики — так и оставался главной философской верой писателя. С нее он не сходил, ею старался изо всех сил крепиться — по крайней мере в прямом высказывании, в публицистике, в переписке — до конца, вновь и вновь утверждая свое представление о сути Человека, смысле его явления в мир: «Человек — светило, зажженное во тьме хаоса, может быть против воли “природы”, случайное творение в безумии ее творчества, но это творение развило и все более развивает в себе способность не только пользоваться силами природы, но одержимо стремлением постигнуть — или, вернее — придать свой смысл бессмысленной игре этих сил»<sup>41</sup>. Во второй половине 1920 — начале 1930-х годов эта его вера сошлась с объявленной задачей созидания нового социалистического человека. В многочисленных статьях и выступлениях (фактически по любому случаю) Горький любил свернуть разговор к вопросу о человеке, об особой его природе, принципиальном его отличии от прочих природных тварей, о роли сознания в мире как новой движущей силы эволюции, о творческом, преобразовательном импульсе его, о природе в ее стихийной, разрушительной ипостаси как главном враге человека, о второй природе, творимой его руками и умом... Это был первый и главный урок активного, можно сказать, ноосферного миропонимания, который он считал себя обязанным преподать всем: учащейся молодежи, рабочим, молодым писателям, членам советов...

Неистощим он был и в разоблачении того мещанского духа, который противится как бы самой онтологической, эволюционной цели человека: быть сознательным, активным орудием преобразования мира и себя, восхождения на все более высокую ступень власти над стихией, над материей.

Изобличение Горьким мещанства как социального явления исследовалось неоднократно. Но почти вне поля зрения оставались философские грани его оценки этого явления. А между тем они совершенно очевидны и для писателя необычайно важны. В «Городке Окурове» (1909) и «Жизни Матвея Кожемякина» (1910) — цельная мещанская философия, представленная изнутри провинциального быта, живых типов, и вместе с тем пронизательная философия мещанства. Нехитрая метафизика окурковцев, над которой надстраивается их разобщенность, зоологическая борьба всех против всех, идиотизм животной-природной жизни, скука и отупение, проходит в стихотворных расхожих лейтмотивах, которые уныло поют об одном:

Вотще и втуне наши пени,  
Придет смерть с косой своей  
И в ярый холод смертной сени  
Повергнет радость наших дней!

Глубокий разрез особого промежуточного типа, склоняющегося к мещанину интеллигента дан Горьким в «Жизни Клима Самгина». В данном случае нам интересны только некоторые из сторон этого итогового горьковского произведения. В нем мы сталкиваемся с настоящей «феноменологией духа» интеллигентного сословия, тех ученых, критика слабостей которых в «Философии общего дела» Федорова была в значительной мере близка Горькому. Остановимся чуть подробнее на этой стороне федоровской мысли. В ходе развития первобытная, родственная общность людей разделилась на две сферы: одну — рефлексивно-теоретическую, ту, что представляют ученые, и другую — механически-трудоую, практическую, в которой действуют неученые. Для Федорова отрыв мысли от дела, разделение на ученых и неученых — самое глубокое из всех разделений, царящих в мире. В чистом, предельном вычленении основной порок ученых обнаруживается как пассивно-созерцательное, теоретически-познавательное отношение к миру. Крайним следствием такого отношения становится превращение мира в представление, в фикцию.

«Жизнь Клима Самгина» создавалась в основном в 1920-е годы, годы возросшего интереса к идеям Федорова, контактов с его последователями, переписки с философом и экономистом Н.А. Сетницким, который регулярно посылал ему литературу, исследовавшую различные стороны учения общего дела<sup>42</sup>.

Федоровское обличение главного порока ученых оказалось весьма созвучным мыслям Горького. Как художник-аналитик он блестяще представил в своем романе искусственность ученого сословия, оторванного от народной массы, гордое, умственное превозношение над ней, отделение мысли от дела, в результате чего мысль начинает метаться в множестве теоретических, умозрительных представлений вплоть до того, что сам мир расплывается в мираж. При этом у писателя шло значительное обогащение этого анализа новыми, конкретно социальными чертами.

Горький тщательно прослеживает развитие героя от самого его рождения. Основная складка сделанности, искусственности, неистинности закладывается в нем с детства: уже тогда начинают его готовить в интеллигенты, и он сам вскоре понимает, в какой роли ему предстоит стать мастером. Стараясь угодить своим воспитателям, маленький Клим учится запоминать умные взрослые словечки и фразы, умело пускать их в ход для неожиданного эффекта, для самопревозношения. Утвердить свое «я», выставиться пооригинальнее — постоянная его забота; успехи других, их ум, особенно публично обнаруженный, нестерпимы складывающемуся эгоцентрику, — каждый раз он чувствует при этом, что его будто обкрадывают. Впрочем, и сам он отталкивает от себя сверстников недетским самоконтролем, постоянным умничаньем. Так в психике героя закладывается отчуждение от других — его не любят, потому что он умнее всех! — гордая дистанция повышенной самооценки, «желание научать, критиковать», характеризующие такой тип.

Изощряется кажимость, маска, периферия личности («выдумывать себя»), сюда отливают все силы ума и воли, а внутри растет пустота. Образ внутренней пустоты, «зеркальности» Самгина проходит через все повествование. Заполняется эта полость «набором фраз», системой заученного, чужого отражения мира и его оценки. Это одно из главных прозрений героя: человек — лишь более-менее оригинальный «набор фраз», прозрение, обнаруживающее всю вторичность, ненастоящность всей его среды. Самгин — сам умелый коллекционер такого набора и умеет им блеснуть, заимствует же его у всех особо ярких и совершенно казалось бы несовместимых людей. Это не значит, что в этом наборе нет верных и глубоких мыслей, но в силу своей заемности и механического соседства, не объединенного единой органической идеей, они становятся похожи на бутылочные фрукты: красиво, похоже, но к еде непригодно. Кстати, рядом с «умничаньем» — стремление упрощать явление, человека, сводить его к элементарным физиологическим и прочим потребностям, инстинктам, механизмам...

В романе живут и спорят между собой различные течения, группки ученой интеллигенции, но одно объединяет их всех: культивирование в себе сознания высшей расы, «ума», руководящей силы для неученых, для народа, который надо «спасать» как дитя неразумное, «спящее», но могучее и прекрасное, носителя всяческих — издали — идеализированных качеств. Как его спасать, какими средствами и путями — важнейшая забота бесконечных разговоров, именно разговоров. Весь роман — собственно монтаж неисчислимых разговоров, почти всегда повышено интеллектуальных, теоретических, умного «словотечения» его персонажей. А какой калейдоскоп книг, статей, модных теорий, старых и тут же создаваемых концепций о мире и человеке, умных, броских афоризмов по тысяче поводов! Голова идет кругом и у героя, и у читателя. На страницы своего романа Горький выпускает вихрь теоретически мечущейся «ученой» России, целый «хоровод излишне и утомительно умных». Идеи потеряли

свою серьезность, в них блуждают и с ними блудят, часто идет узко профессиональная «игра в бисер». При этом, действительно, нет ни одной идеи, в которой это сословие, оторвавшееся от практического действия, опытной проверки, было бы уверено.

Федоров призывал ученых вспомнить об истинном назначении своего временного выделения из массы народа («временной командировки»), которое заключается в развитии способностей проективного мышления для внесения целей, смысла и направления в практическую деятельность человечества. Горький бросает еще в статье «Разрушение личности» упрек индивидуалистической интеллигенции в том, что она отказалась «от своей великой творческой задачи — организации коллективного опыта в форму идей, гипотез, теорий» (24, 34). Платит она за это ощущением своей конечной никчемности, а сама реальность ускользает от нее как мираж под недоуменный вопрос: «Да был ли мальчик-то, может, мальчик-то и не было?».

В романе Горький несколько раз прямо вспоминает Федорова в связи с другой своей темой — о роли женщины в буржуазном, мещанском обществе. Несколько раз цитируется фраза «о не тяжелом, но губительном владычестве женщины» из статьи Федорова «Выставка 1889 года». Из всего наследия Федорова Горький особо выделял эту статью, ценил выразительно представленный в ней образ общества «полового и естественного подбора», в котором роль науки низводится до уровня служанки индустриализма и милитаризма.

В «Жизни Клима Самгина» мысли Федорова о женщине проходят одним из лейтмотивов романа: женщина разжигает половые страсти, вокруг нее вращается массовое искусство, а целая индустрия нарядов и украшений служит ей. Такой вульгарной женщиной-вамп, идолом общества полового подбора, превращающей человека «в лошадь», здесь выступает Алина, опереточная актриса и дорогая кокетка. В последней части романа Самгин едет в Париж, где парады дорогих экипажей, нарядных женщин, витрины магазинов, жизнь улицы — все обнаруживает себя как царство женщины. В голове Самгина всплывают в очередной раз мысли из чужого для него мировоззрения, обрывки которого как все яркое и сильное он включил в свою «систему фраз»: «Да, здесь власть женщины выражена определеннее, наглядней. Это утверждается и литературой».

Вспомнив давно прочитанную статью философа Н. Федорова о Парижской выставке 89 года, он добавил: «И промышленностью» (22, 101).

В письме от 24 ноября 1923 года Роллан спрашивал Горького: «Обогатили ли Вы вереницу литературных типов новым, единственным в своем роде существом — уникалом, способным сохраниться в веках?»<sup>43</sup>. Сам Горький на этот капитальный вопрос для всякого большого, тем более выходящего в классики писателя, так и не ответил Роллану. Оставалось думать об этом исследователям его творчества. Похоже на то, что таким типом не может быть ни излюбленный им Человек, больше декларированный как идеал в художественно малоудачной поэме, в речах шулера Са-

тина в «На дне» (хорош, однако, проповедник!), в публицистике и переписке, ни, пожалуй, и мещанин, также в чистом виде конструкция более философская, чем художественно воплощенная. Конечно, в его творчестве предстает разнообразная галерея человеческих типов: это и босяк, и купец, и интеллигент, и зритель, и чудаки, и утешитель, и мать... Но какой из них только *свой*, уникальный, такой тип, который писателю не так часто удастся создать, назвать который значит назвать самого писателя? Может показаться — все же нет, как, кстати, нет такого, скажем, у Пушкина или Толстого, художников по-преимуществу объективных, захватывающих целое бытия. И вместе — все же выделяют из пестроты явленных им фигур пропадающей в тине повседневности, мечущейся, блуждающей и вместе пробивающейся к уму и мысли, взыскующей высшего смысла низовой России два типа и характера. Один — это прежде всего автобиографический герой трилогии, самообучающийся, носитель пытливого, путешествующего сквозь жизнь, людей, книги сознания, мучающийся мукой понять людей и мир, растущий и преодолевающий обстоятельства и самого себя герой, по внутреннему пафосу близкий к идеалу Человека. Из гуши народной жизни, сквозь все жизненные тернии — к высотам дерзающей мысли и творчества — такова линия рисунка этого образа. Назвать его одним словом затруднительно, зато второй тип получил у А. Воронского точное обозначение: *озорник!* Рассматривая произведения Горького 1922–1926 годов, Воронский отмечает, что пишет он «теперь больше всего об озорниках», и это «не случайно и целиком соответствует основному художественному настроению писателя этих лет». Более того, критик увидел в этих произведениях, явленных часто в жанрах очерка, заметки, воспоминания, страниц из дневника, «завершенность, додуманность “озорного” мироощущения», выражение «сокровенных мотивов <...> творческой тридцатилетней работы»<sup>44</sup> Горького.

Чтобы подойти к сути этого образа, вспомним еще раз основную философскую оппозицию Горького: *природа — человек*. Против хаосогенной, слепой стихии, против несущего гибель природного порядка бытия Горький поставляет только человека, стремящегося «взнуздать, подчинить себе» эту стихию. Сколько оптимистической апологетики Человека, его миссии в природе несется с публицистических страниц горьковских писаний! А вот в художественном творчестве резко и неудобно вылезает уже обратная сторона человека, и бросает она смущающую и несколько ироническую тень на великолепный, гордый идеал Человека. Сколь ненадежен здесь сам человек, колеблем всеми ветрами, тосклив, чуть ли не абсурден, никчемен или «неосмысленно» буен, распялен между низменными инстинктами и проблесками разума! В «Заметках читателя» (1927) Горький призывает человека *удивляться самому себе*, видя в этом чуть ли не основное свойство, какое он должен в себе пестовать. Уважать человека, любить его — прекрасное понукание в поле обессиливающей волю девальвации идеи человека, свидетелем которой был уже Горький. Но удивляться себе как венцу бытия, «во всей полноте своих творческих сил»

(24, 270), пожалуй, более чем преждевременно... И чувство неловкости и несогласия с Горьким в этом чрезмерно захлебывающемся призыве, кстати, выразил Пришвин в своем дневнике. Но интересно, что в художественном пространстве своего творчества тот же Горький перед лицом человека *удивляется* совсем другому: путанности его натуры, ее вывертам и безднам, ее бессмысленным причудам и пустому расточению сил... (Отметим тут же еще одно противоречие Горького-публициста, убежденного рационалиста и западника, и Горького-художника с его тягой к стихийному, иррациональному, запутанному, озорному — как раз в русском характере.)

Именно в художественном пространстве идет мощная коррекция прекраснотворческой веры в самоопорного, прометеистского Человека, что «звучит гордо». Нижегородский миллионер, ворочающий огромными капиталами и множеством людей, старообрядец Бугров, натура сильная, колоритная, умная, с «почти религиозным отношением к труду» (черта драгоценная для автора) и вместе — весь в томлении и скуке приближающейся смерти, задумывающийся о страшном и вечном, так говорит о предмете тоже «почти религиозного» поклонения Горького: «А, ведь, человек — страшен! Ой, страшен человек! Иной раз — опамятаешься от суеты дней и вдруг — сотрясется душа, бессловесно подумаешь — о, господи!» (15, 221).

В рассказе «Голубая жизнь» (1924) молодой мещанин Константин Миронов, живущий сиротой, уходит весь в «мечту о певучей, голубой жизни», которая грезится его воображению, напичканному *романтическим* беспорядочным чтением, в виде далекого Парижа, «города веселых людей и необыкновенных приключений» (16, 228). Именно в его тихое, пассивно-мечтательное существование — вот, правда, к ужасу добропорядочных соседей свой дом в голубой цвет перекрасил! — и вторгается настоящий «озорник» (так его все в поселке и зовут), столяр Каллистрат, начавший с того, что стал выводить дегтем по свежевыкрашенному голубому фасаду надпись «Дом сумасшедшего». В ответ же на неожиданную незлобивую реакцию так прилипает к молодому человеку, что превращает своей неусыпно докучливой, озорной опекой жизнь его в настоящий ад.

Озорует же — хулиганит Каллистрат, как дышит, всюду, где придется, и над теми, кто попадает под руку. Что им движет в его нелепых выдумках и проказах, он объясняет сам: главное — *скука, скука* (единственный бог, которому он служит вместе с чертом), и очень уж хочется всех удивить, «озадачить», преподнести некий нонсенс, абсурдик, пусть «спотыкаются на ходу»... В день похорон матери он устроил свое юродивое представление, вполне предвосхитив постмодернистские перформансы: «вынес на улицу горшок сметаны и, макая в нее масляную кисть, стал мазать забор своего сада» (16, 230), отвечая любопытствующим, спокойно и серьезно, что, мол, краски не нашлось. Чего больше в его озорстве, в диких, шокирующих действиях: полубессознательного протеста против бессмысленности жизни и смерти или непрерывного буйно-дурашливого отвлечения-

развлечения от скуки такой бессмысленности? «Ерунду <...> тоже понимать надо», — как будущий теоретик абсурда втолковывает сей народный практик чепухи своему несчастному подопечному. «Я люблю шум, кавардак люблю, мне любезна всякая кутерьма и чтобы люди ходили вверх ногами» (16, 265). И все это в избытке и неотступности вносит он в жизнь нежного, мечтательного сироты, доведя того до мании преследования и полного сумасшествия. Удивительно точно передает писатель логику его маниакальной идеи. В помраченном сознании Миронова фигура Столяра вырастает в мифологический масштаб, принимая облик того, кто вместо Бога правит заведенной круговертью земной жизни: «Вы знаете — я первый понял Столяра, он — дьявол пустяков, кутерьмы, дьявол кавардака» (16, 278–279). Временное сумасшествие — критическая точка конфликта Миронова с миром; излеченный, он сломался и погас, не просто примирился со «спокойной, жвачной жизнью», а вышел в тип «большого жоха», расчетливого владельца переплетной мастерской, этакое олицетворение пошлого здравого смысла, которого «уже никто и ничто не сведет с ума» (16, 282).

Но главные герои рассказов Горького 1922–1925 годов, а также — многочисленных этюдов, зарисовок, портретов, очерков, созданных на основе дневниковых записей и воспоминаний о встречах с реальными людьми (книга «Заметки из дневника. Воспоминания», 1923), — вовсе не остепенившиеся мещане или «новые люди», нацеленные на изменение жизни. В типе озорника, упорно разрабатываемого в это время, есть явная нигилистическая подкладка: некая глубинная оскорбленность абсурдом смертного или социального бытия, выходящая в сознательное, *эстетическое* культивирование причудливых выкидонов, пестрой чепухи, шутовства, бессмыслицы. Искус вообще послать эту жизнь ко всем чертям прослеживается в том особом влечении к огню, к зрелищу ослепительного уничтожения всей материальной наличности, которое так магически притягивает людей у Горького. Никто, пожалуй, так удивительно, с такой невероятной роскошью красок, как он, не обрисовал стихию торжествующего огня, не вывел таких любопытных фигур огнепоклонников и поджигателей (см. очерк «Пожары» из «Заметок из дневника. Воспоминаний»).

В этой россыпи вещей *малого жанра* писатель как будто взялся прощупать человека на его пределы, пределы его иррационального своеволия, его извращенного бунта против самих смертно-природных *условий человеческого существования*, его преступных импульсов, всего того, что требовалось для испытания на прочность самой идеи Человека. В этюде «Люди наедине сами с собой» писатель описывает всякие подсмотренные им нелепые, «безумные» жесты и занятия людей, выявляющие какие-то гложащие их метафизическую скуку и абсурд. Горький въедливо исследует психологию провокатора, раздвоенного, «запутанного человека», странную тягу «кому-нибудь какую-нибудь пакость сделать — самому близкому» (рассказ «Карамора»). Он выводит фигуру палача, а также



типы убийц, причем убийц не бытовых или идейных, революционных, а своего рода метафизических маньяков, заставляющих в какой-то мере вспомнить — по своей мотивации — некоторых героев Достоевского. Тихий, аккуратный, одинокий учитель чистописания открывается, по оставшимся после его смерти записям, методичным охотником-убийцей за случайными людьми («Учитель чистописания»). А ломовой извозчик Меркулов обнажает внутренний импульс таких осуществленных страшных наваждений; однажды почти нечаянно убив человека, он пронзает шокирующим, оскорбительным открытием: как, оказывается, «непрочен» человек, любого можно раз — и уничтожить, как муху, а значит и его самую любую может вмиг жизни лишить — и вползает в него жуткий страх за свою жизнь и жгуче подмывает на другом еще раз испытать «из любопытства» свое открытие, что он, кстати, дважды и не удерживается совершить («Испытатели»). «Очень соблазняет эта взаимная беззащитность» (15, 249) — исповедуется автору другой герой этого же очерка банщик Степан Прохоров, испытавший на себе ту же смертоубийственную идею-фикс.

Бывший доктор, Аркадий Рюминский, бросивший налаженную жизнь и ушедший в бродяги, уже как истинный душевный прозектор тонко и остро вскрывает самую глубокую причину нигилизма в человеческой природе: «С первого же курса, препарирова трупы, я задумался о ничтожестве человека, почувствовал чью-то злую иронию надо мною, и у меня стала развиваться брезгливость к людям и отвращение к себе, человеку, который обязан быть трупом» (15, 181). И тот же Рюминский делает из *трупной* неизбежности такие «нравственно»-практические для себя выводы: «Мораль — проста: если я осужден на смерть, я имею право жить как хочу» (15, 183). И он, не «отверженный», а «отвергнувший», «раскланялся» с культурой и людским общежитием, выломился из мещанского автоматизма жизни, ушел в свободное бродяжничество с разомкнутым, непредсказуемым будущим. Характерен интерес Горького к таким обочинным, странным людям, добровольным бродягам, протестантам и озорникам; о них собирал он еще в девятисотых годах газетные сообщения, заметки, рассказы, но они у него пропали при аресте 1905 года. И другой близкий тип «оригинального бродяги», бывшего дворянина, некоего Башки, выведен рядом с Рюминским в очерке «Чужие люди». Особый интерес представляет его классификация чертей, этакая живописно-поэтическая мифологизация тех бесовски-ложных внушений, которые так неодолимо проникают в смертных людей. Тут у него и «черти лиловые», распространители скуки; и «черти голландские» — «черти неосмысленного буйства»; и «драповые», «друзья пьяниц»; и «черти клетчатые», пресекающие «пути человека, куда бы он ни шел»; и «черти колокольного звона», влекущие к распутству; и самые страшные «черти лунных ночей», внушающие человеку «неотвязную мысль о его вечном одиночестве» и посмертной пустоте. Да, сильны эти черти над человеком, говорит Горький своими произведениями, и удастся ли ему уйти из-под серой, тягостной их власти?

## Смерть. Бессмертие

То, что для Горького *смертность* человека, томящая его *скука*, ощущение *бессмысленности* бытия, *нигилизм*, возникающий на почве внутреннего холодного отчаяния в спасении от смерти, стянуты в один узел, безусловно. Марина Зотова так прямо и сопрягает: «Скука и есть смерть» (21, 188). Кстати, недаром Горький заметил в Толстом его внутреннюю неотступную заикленность на смерти (очерк «Лев Толстой») — то, что в себе носим, то только и можем так пронизательно увидеть в другом.

В одной из своих вещей, названной «Из воспоминаний» (1917) Горький описывает, как в жалком декоре, «в тесной, грязенькой кухне» умирал его шестидесятилетний знакомый, человек мужественный и достойный. Зрелище «подлой игры смерти», неуклонного уничтожения человека прямо на глазах, вызывает у автора чувство «острой обиды»: «Я вижу, что, может быть, через несколько минут этот человек замолчит, погаснет, но — как трудно поверить в это! Потом я думаю, что когда-нибудь люди победят смерть. У меня нет иных оснований верить в победу над смертью, у меня только одно основание — вот, умирает человек, и это так просто, так ненужно» (14, 219). А вот в каких близких, только более острых чувствах исповедуется Горький Роллану в письме от 26 мая 1934 г.: «Смерть сына для меня — удар действительно тяжелый, идиотски оскорбительный. Перед глазами неотступно стоит зрелище его агонии, кажется, что я видел это вчера и уже не забуду до конца моих дней эту возмутительную пытку человека механическим садизмом природы»<sup>45</sup>.

Отношение к смерти становится тем явным показателем, который отделяет Человека от мещанина или нигилистического озорника. «Проповедь смерти полезна ему (мещанину. — С. С.): она вызывает в душе его спокойный нигилизм и — только <...> а клиенты его, певцы смерти, господы Смертяшкины, действительно и неизлечимо отравляются страхом ее...» (24, 70). В «Русских сказках» (1912–1917) писатель развил этот образ в блистательную пародию. Поэт Евстигней Закивакин драпирует себя в глубоко «идейный» псевдоним Смертяшкина. Такая позиция обязывает; могильные тона, тоскливая безнадежность и извращенное сладострастие всеобщей погибели, пошлейше разменное с десятых рук, напояет все его жизненное и сентиментальное поведение, его «поэзы»:

Со всех точек зрения  
Мы только жертва тления.

Что же противопоставила горьковская мысль мещанской трепетной апологии смерти? В цикле рассказов «По Руси» (1912–1917) есть два произведения, названия которых говорят сами за себя: «Кладбище» и «Покойник». В рассказе «Кладбище» выведен один из народных самодумов, искателей и чудаков с какой-то своей заветной идеей или планом переустройства жизни. На этот раз действие разыгрывается буквально на

кладбище, а встретившийся автору немолодой уже человек, отставной поручик Савва Хорват, излагает свои взгляды на умерших и значение места их последнего упокоения. «Кладбище, я говорю, должно знаменовать не силу смерти, а победу жизни, торжество разума и труда» (11, 101) — провозглашает он мысль, так, кажется, и сошедшую со страниц «Философии общего дела».

Горьковский герой набрасывает такой необычный план переориентации социального уклада, который близок некоторым проектам «общего дела». Так, Федоров призывает «ввести в историю каждый городок и село, как бы незначительны они ни были»<sup>46</sup>. Развивать изучение местной истории — считал мыслитель — необходимо так, чтобы буквально каждый житель нашел свое место в этом движении, смог проникнуться знанием, какое участие его отцы и деды, его родные места принимали в общей истории страны и мира. Именно такое знание, делающее историю близкой и святой для каждого, Федоров называл «отечествоведением». А теперь послушаем Савву Хорвата: «Представьте, что каждый город, село, каждое скопление людей ведет запись делам своим, так сказать — “Книгу живота”, — не сухой перечень результатов работы, а живой рассказ о прижизненных деяниях каждого человека, — рассуждает доморощенный философ и продолжает чуть ли не в духе федоровского нравственного императива. — Я должен знать, за что положили свою жизнь <...> люди, я живу их трудом и умом, на их костях» (11, 98). В утвердившейся логике культуры прославляются и духовно увековечиваются только выдающиеся, а остальные идут в безличную и безразличную труху бытия, сливаясь в анонимной массе разве что современников великих, жителей такой-то эпохи, века и страны. Федоров (как и герой Горького) берет сторону последних, становится их голосом и ходатаем. Выстроить историю как синодик, поминальный список всех умерших, обрастающий конкретными чертами бывших личностей, для Федорова — предварительный этап их реального восстановления.

Конечно, герой «Кладбища» не дотягивает до размаха и цельности идей «общего дела» («Проекта у меня, разумеется, нет, это просто — так... мечта!» — 11, 102). Савва Хорват мечтает, чтобы могильный памятник отражал уникальные черты и способности усопших, пусть самые простые и бытовые. Зачем? Он лишь общо, но знаменательно возглашает: «Не забывайте ушедших!» (11, 101). А лирический герой «Покойника» вершиной своего проникновенного раздумья у одра умершего предлагает читателю следующее: «Уважительно и ласково думается обо всех людях земли: все призваны таинственной силой, в них живущей, победить смерть, вечно и неодолимо претворяя мертвое в живое, все идут смертными путями к бессмертию, поглощает людей сень смертная и — не может поглотить» (11, 224).

В статье «Разрушение личности» Горький прямо, от своего собственного «я» выдвигал то истинно-народное, уходящее корнями в первобытно-общинный коллектив отношение к смерти, о котором неоднократно писал

и Федоров. В таком коллективе — размышляет писатель — создавалась особая психическая среда, чутко переживавшая незаменимость каждой человеческой единицы, неотделимой от единого целого рода. Исчезновение любого человека, происходившее от вторжения стихийных сил природы, болезни, смерти, приводило к убыли физической и духовной энергии коллектива, рождало горе и печаль, стремление «противопоставить силе смерти всю силу сопротивления коллектива и естественное желание борьбы с нею, мести ей». Эти всеобщие чувства и переживания «слагались во единое, бессознательное, но необходимое и напряженное желание — заместить убыль, воскresить отошедшего, оставить его в своей среде» (24, 28).

Такой воскресительный и жизнеутверждающий импульс был потерян в ходе разложения первобытной общности, когда, как отмечал Горький в докладе на Первом съезде советских писателей (во многом повторявшем схему развития, представленную еще в «Разрушении личности»), «голова оторвалась от рук, мысль — от земли, <...> труд от мышления» (27, 305), пошло развитие классового строя, отщепление от целого отдельной личности и постепенное ее оскудение. Однако в своих попытках индивидуалистического самоутверждения личность неизбежно терпела неудачу, порождая «космический пессимизм», «мировую скорбь». Только народ — утверждает писатель — в фольклоре, в своих сказках и легендах создавал «фантастические гипотезы» преодоления природных, роковых границ и пределов, о которые разбивалось счастье индивидуума. Лишенные права мыслить в труде («идеологическое мышление оторвалось от технологического», по Горькому, отрыв ученых от неученых, теории от практики, по Федорову) трудящиеся массы создали свои особые *идеи*, представления коллективной мечты, воплотив их в фольклорные образы господства над стихиями, овладения воздушным пространством, метаморфозы вещества, живой и мертвой воды... В народно-фольклорных образах: от Геркулеса, Прометея, Микулы Селяниновича, Святогора до Василисы Премудрой, Ивана-дурака и, «наконец, — Петрушки, побеждающего доктора, попа, полицейского, чорта и даже смерть», — во всех этих образах, говорил Горький в докладе «Советская литература», «гармонически сочетались рации и интуиция, мысль и чувство» (27, 305). Здесь же он подчеркивал, что «фольклору совершенно чужд пессимизм. <...> коллективу как бы свойственны сознание его бессмертия и уверенность в его победе над всеми враждебными ему силами» (27, 305). В статье «О формализме» (1936), еще раз вернувшись к своей излюбленной идее о ценности народного фольклорного мышления, Горький призывает философию заняться фольклорными идеями, увидеть в них своеобразный *проект*, требующий своего осуществления в творчестве самой жизни сознательно-трудовым усилием всех.

Горький сам писал и сказки, и легенды, широко используя выработанную народом поэтику мечты, образного иносказания. Вспомним его раннюю сказку «Девушка и смерть» (1892), ставшую после известного отзыва о ней Сталина во время одной из авторских читок («Эта штука посылней,

чем «Фауст» Гёте») по критическому к ней вниманию чуть ли не актуальнейшим литературным явлением 1930-х годов<sup>47</sup>. «Тема смерти, так же как и тема любви, — писал Горький в статье «О “Библиотеке поэта”» (1931) — «вечная тема». У нас на эту тему писать стихи не принято, я не знаю — почему?» (26, 184). Алексей Максимович этой темы не обходил и решал ее неожиданно и смело. С этой точки зрения философская сказка молодого Горького интересна не столько образом девушки, утверждающей знакомую и неоднократно развизавшуюся мысль о бестрепетности любви перед лицом смерти. (Впрочем за таким бесстрашием часто стоит ловушка природы, разжигающей любовное опьянение, служащее *её* целям продолжения рода, до полной анестезии чувства личного самосохранения.) Нет принципиальной новизны и в финале сказки, где «Любовь и Смерть, как сестры, ходят неразлучно до сего дня» — диалектическая связанность любви и смерти по-разному просвечивалась искусством не раз. По-настоящему смел и самобытен здесь образ Смерти, скучающей своим ремеслом, презирающей людей, безропотно идущих на «тухлое мясо», над кем неизменно без разбора звучит одно: «Со святыми упокой». Сняты ей и «нехорошие сны» о своем родителе Каине и его правнуке Иуде: карабаются те из смрадного болота, взывают к Господу о прощении своих грехов. Ответ им дан такой, который вовсе не считает Смерть вечной и неизбежной силой бытия, предполагает необходимость ее уничтожения, а вместе и единственную возможность искупления зла в самых его истоках.

— Знай, — доколе Смерть живое губит,  
Каину с Иудой нет прощенья.  
Пусть их тот простит, чья сила может  
Побороть навеки силу Смерти.

Смерть, воистину, здесь лишь мера человеческой слабости, разобщенности и эгоизма. Но не девушке с ее самоуслаждающейся замкнутостью от мира жизни и людей: «Обнимет милый, / Ни земли, ни неба больше нет <...> / И ни бога, ни людей не надо!» — победить смерть.

Так кто же может быть этим победителем? Вспомним одну из последних сцен четвертой части «Жизни Клима Самгина», происходящую уже накануне Октябрьской революции. Хозяин салона, писатель Леонид Андреев проповедует вселенский пессимизм, тщетность попыток разломать «железную клетку неразрешимых тайн жизни, жизни, из которой один есть выход — в смерть». «Это, знаете, какая-то рыба философия, ей-богу», — отвечает ему случайно здесь присутствующий молодой рабочий и продолжает: «Космические вопросы эти мы будем решать после того, как разрешим социальные. И будут решать их не единицы, уstraшенные сознанием одиночества своего, беззащитности своей, а миллионы умов, освобожденных от забот о добыче куска хлеба» (22, 502). Только созидание единого коллектива человечества, направившего свою совокупную психофизическую энергию на покорение разрушительных, стихийных сил

природного мира, может привести к реальной победе над распадом и смертью, осуществлению той мечты доброго всемогущества человека, которую народ спрятал в свои сказки, поверья и легенды, — эту веру Горький будет с постоянным упорством повторять до конца.

Ему очень хотелось верить, что революция, несмотря на ее столь разочаровывающий дебют, все же сумеет открыть эти дали. 30 марта 1920 года писатель выступает в рабоче-крестьянском университете с лекцией «О знании». И прежде всего стремится осенить молодые души своей верой, дать ее как высший ориентир. Он начинает с философского основоположения: природа создает человека как орган своего самосознания, самопознания и конечного преобразования, подчеркивая мысль, что все «на поверхности земли — это наши труды, труды наших предков. Это все кость, плоть и кровь живых людей». И наконец, самое главное: вливает убежденность в силу человеческого разума и знания, творческого начала в человеке, который «со временем будет настолько острым и мощным, что очень вероятно (и об этом многие думают и теперь) даже физического бессмертия добьется человек...».

Вновь и вновь он разворачивает такое видение высшей цели, которое должно укрепить присутствующих тут юношей и девушек в бытии, в их практическом действии, не дать им впасть в метафизический пессимизм, в бессмысленное озорство, во все те выверты, которыми так изобиловали его собственные герои, люди «старой» России: «Может быть, он (человек. — С. С.) и межпланетные пространства победит, победит и смерть, и все болезни свои, и все внутренние недостатки, и тогда, весьма вероятно, будет рай на земле. Это все очень далеко, все фантастично — я прекрасно понимаю, но именно это должно быть идеалом, именно это целью, к которой должны стремиться люди»<sup>48</sup>. И любопытно, что Горький ни слова не говорит здесь о прельщавшей его время от времени идее безличного, чисто духовного бессмертия в виде самосозерцающей психической энергии, в которую в результате титанических усилий человечества перегоняется вся материя мира. Вряд ли кого в качестве высшей цели могла увлечь эта, по точному слову Блока, «мрачная фантазия»!

Еще в «Исповеди» среди попыток эксплуатации идеи Бога на потребу человеческой корысти и малодушию, которые последовательно отмечает ее герой как явное *не то*, Горький особо выделял случай тех, кто укрывается в религию, объятый паническим страхом смерти, бежит от жизни, сея вокруг «темные семена смятения», «гнилой яд тления своего». Так отталкивающе-ложно рисуется христианская надежда на победу на «последним врагом — смертью», на преображенное «воскрешение мертвых и жизнь будущего века». Идея бессмертия, столь распространенная в 1920-е годы и в пролетарской поэзии, и в философской публицистике, была преимущественно напоена пафосом человекобожеского прометеизма, противопоставляла себя христианскому пониманию. Любопытна полемика 1922–1923 годов, которая развернулась в журнале «Под знаменем марксизма» между первым советским историком-марксистом М.Н. Покровским



и одним из ведущих атеистов того времени И.И. Скворцовым–Степановым. В ней Покровский по-новому подошел к изучению психологических корней религии: «В основе религиозной психологии лежит страх смерти <...> И пока мы реально не преодолели смерть, до тех пор костлявая рука мертвеца будет лежать на нашем плече. <...> говорить об “умственном” преодолении смерти могут только не марксисты, а в лучшем случае феербахианцы»<sup>49</sup>. Здесь Горький и Покровский — полные союзники.

Именно в 1920-е годы начался и медико-биологический поиск в области продления жизни, омоложения и как максимум — достижения бессмертия. Одним из его направлений были опыты по переливанию крови, которые производил институт, созданный и руководимый Богдановым. В этом же ряду — и любимое детище Горького, созданный по его инициативе и многотрудными хлопотами в начале 1930-х годов в Ленинграде, с филиалами в Москве, Казани, Сухуми, Мурманске и на Шпицбергене Всесоюзный институт экспериментальной медицины (ВИЭМ), призванный, по мысли писателя, к «полной реорганизации медицины», к «работе над тем, как сделать организм человека более жизнестойким, жизнеспособным», к тому, «как и чем бороться против преждевременного одряхления людей и продления срока их жизни»<sup>50</sup>. Этот характерный для эпохи поиск путей регенерации человека и его бессмертия нашел отклик и в литературе, в пьесах начала 1930-х годов: К. Тренева «Опыт» и Б. Лавренина «Мы будем жить», а еще раньше — в гротескной форме в «Собачьем сердце» М. Булгакова.

Знаменательно, что Горький, знакомый с мыслью Федорова, никогда не говорит о центральном пункте его учения, имманентном воскрешении прежде живших поколений и не включает его в высшую цель бессмертия. Пожалуй, лишь раз в картину Страстной Субботы, выходящей в пасхальное ликование (финальная «сказка об Италии»), врывается неожиданный личный выплеск надежды на восстание из мертвых: «И снова вспоминается хорошая песня: — “Христос воскрес...” И все мы воскреснем из мертвых, смертью смерть поправ» (10, 162). Для Федорова, глубокого христианского персоналиста и мыслителя родового долга, просто бессмертие без воскрешения невозможно ни нравственно, ни физически. То, что лишь какие-то грядущие счастливые олимпийцы смогут обрести бессмертную природу, притом что предшествующие поколения жертвенно «унавозят будущую гармонию», — казалось мыслителю по меньшей мере безнравственным, не говоря уже о том, что такое сужение цели обрекает дело борьбы со смертью на участь очередной утопии. Кто захочет переориентировать привычный смертный уклад жизни, идти на гигантские усилия в работе на такую цель, если у него нет или мало шансов дожить до ее реализации для себя лично?! К тому же только возможность восстановить к жизни человека, погибшего, скажем, от внешних, случайных причин (даже на стадии, предположим, достигнутого практического бессмертия) может стать настоящей прочной гарантией победы над смертью. Уничтожить же ее окончательно можно будет лишь тогда, когда че-

ловек, научившись воссоздавать себя из самых простых элементов, добившись полного управления духом материи, станет *причиной самого себя*. Но чтобы стать причиной самого себя, надо реально познать, т. е. восстановить всю цепь своих непосредственных телесно-природных причин, т. е. предков.

Идея воскрешения, оригинальная метафизическая мета христианства, и только христианства, отметалась Горьким вместе с ним. И главное: идея личности, неразложимого и незаменимого единства духа, души и тела, высшей ценности в бытии для христианского и активно-христианского сознания, не была по-настоящему внятна Горькому, выученику философии коллективизма и энергетического монизма. Отсюда его метания между идеалом бессмертия человека, т. е. *личного*, и бессмертия духовно-энергетической субстанции, т. е. *безличного*, отсюда и непонимание глубин воскресительной логики, отсюда и возможность таких диких выкладок, в которых сквозит онтологический *гайтмановский* нигилизм, вырастающий из самоопорного человекобожия: «он (вопрос «быть или не быть». — С. С.) может быть решен так или иначе лишь тогда, когда вся масса белых, желтых и черных людей познает все блага жизни, испытает все наслаждения духа и тела, рассмотрит всю гигантскую работу человечества за века его бытия, поймет всю силу любви, страданий и подвигов прошлого, оценит все великие заветы своих предков, равномерно разделит между всеми и каждым весь неизмеримый опыт их. Может быть, тогда люди единогласно постановят взорвать земной шар — это их право» (24, 10).

В публицистике 1930-х годов Горький продолжает развивать идеи, высказанные в лекции «О знании». Одной из центральных тем его выступлений в печати становится защита идеи регуляции природы, и конкретно — как борьбы с засухой, управления метеорическим процессом («О борьбе с природой», 1931, «Засуха будет уничтожена», 1931, «О “праве на погоду”», 1932 и др.), и шире — как радикальном преобразовании стихийного хода вещей, природы самого человека. В статье «О темах» (1933), выстроив последовательные ступени овладения природными силами в ходе истории человечества, писатель определяет следующий этап так: «Власть человека над природой. Плановый организованный труд социалистического общества. Победа над стихиями, над болезнью и смертью» (27, 106). Как бы то ни было, утверждалось нечто совсем не на актуальную тему усиления классовой борьбы по мере углубления социалистического строительства (хотя не смоешь и позорных строк «Если враг не сдается...», и идеализации режима и вождей, чем обычно и кончает религия человекобожия). На удивительное для эпохи творческое вникание в свое видение высшей цели Горький ориентирует и литературу: «воспитание не классового, а всемирного Человечества, творца “второй природы”, создаваемой энергией его воли, разума, воображения» («О “Библиотеке поэта”» — 26, 182).

Такова идеальная вера Горького, имеющая корни в философии коллективизма его соратников 1910-х годов — Богданова, Базарова, Луначарского, в которую он внес свои важные акценты, связанные как раз с



целью борьбы со смертью и достижения бессмертия человека. Именно этой верой Горький пытался крепиться с первых лет революции (несмотря на жестокое тогда разочарование большевистской политикой) и до конца жизни. Она была источником внутренней надежды, и, может быть, главной причиной его компромиссов с властью, сознательного закрывания глаз на то, что вызывало его праведный гнев в 1918 году, и на еще более страшные вещи, его лжи «во спасение».

## Примечания

- <sup>1</sup> Горький А.К. Преодоление Фауста // Московский архив А.К. Горького и Н.А. Сетницкого.
- <sup>2</sup> Луначарский А.В. О Горьком (В эти дни) // Луначарский А.В. Статьи о советской литературе. М., 1958. С. 307.
- <sup>3</sup> Архив А.М. Горького. Т. 11. Переписка А.М. Горького с И.А. Груздевым. М., 1966. С. 41, 42.
- <sup>4</sup> О комплексе философских влияний на Горького см.: Агурский М. Великий еретик (Горький как религиозный мыслитель) // Вопросы философии. 1991. № 8. С. 54–74.
- <sup>5</sup> Из письма к Н.В. Розанову от 29 июня 1919. Цит. по: Письма А.М. Горького к В.В. Розанову и его пометы на книгах Розанова. (Вступит. заметка, подгот. текста и примеч. Л.Н. Иокаф) // Контекст-78. М., 1979. С. 323.
- <sup>6</sup> Горький и советские писатели. Незданная переписка // Литературное наследство. Т. 70. М., 1963. С. 335.
- <sup>7</sup> Горький М. О пьесах // Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 26. М., 1953. Далее ссылки на это издание даются в скобках после цитаты. Первая цифра обозначает том, вторая — страницу.
- <sup>8</sup> Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. I. С. 254.
- <sup>9</sup> Там же. С. 295.
- <sup>10</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Избр. соч. Т. 2. М., 1985. С. 4.
- <sup>11</sup> Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. I. С. 495.
- <sup>12</sup> Письма А.М. Горького к В.В. Розанову и его пометы на книгах Розанова. С. 301.
- <sup>13</sup> Луначарский А. Атеизм // Очерки по философии марксизма. СПб., 1908. С. 159.
- <sup>14</sup> Архив А.М. Горького. Т. 12. Художественные произведения. Статьи. Заметки. М., 1969. С. 112.
- <sup>15</sup> Базаров В.А. Материал коллективного опыта и организующие его формы // Очерки философии коллективизма. СПб., 1909. С. 217.
- <sup>16</sup> Там же. С. 138.
- <sup>17</sup> Луначарский А. Атеизм. С. 140.
- <sup>18</sup> Горький М. О русском крестьянстве. Берлин. 1922. С. 7.
- <sup>19</sup> Там же. С. 8.
- <sup>20</sup> Там же. С. 42.
- <sup>21</sup> Там же. С. 43–44.
- <sup>22</sup> Архив А.М. Горького. Т. 15. М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916–1936). М., 1995. С. 103.
- <sup>23</sup> Горький М. Две души // Горький М. Статьи 1905–1916. Пг., 1918. С. 187.
- <sup>24</sup> Архив А.М. Горького. Т. 15. М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916–1936). С. 112.
- <sup>25</sup> Горький М. О русском крестьянстве. С. 11.
- <sup>26</sup> Оствальд В. Философия природы. СПб., 1903. С. 106, 176.
- <sup>27</sup> Там же. С. 283–284.
- <sup>28</sup> Базаров В.А. Материал коллективного опыта и организующие его формы. С. 145.
- <sup>29</sup> Оствальд В. Энергетический императив. СПб., 1913. С. 137.
- <sup>30</sup> Горький М. Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре. М., 1990. С. 81.
- <sup>31</sup> Там же. С. 95.

- <sup>32</sup> Там же. С. 92.
- <sup>33</sup> Там же. С. 110.
- <sup>34</sup> Котик Н.Г. Непосредственная передача мыслей (экспериментальное исследование). М., 1908. С. 14.
- <sup>35</sup> Котик Н.Г. Эманация психофизической энергии. Экспериментальное исследование явлений медиумизма, ясновидения и мысленного внушения в связи с вопросом радиоактивности мозга. М., 1907. С. 3.
- <sup>36</sup> Архив А.М. Горького. Т. 4. Письма к К.П. Пятницкому. М., 1954. С. 251.
- <sup>37</sup> Ле Бон Г. Возникновение и исчезновение материи. Харьков. 1909. С. 46.
- <sup>38</sup> Там же. С. 11.
- <sup>39</sup> Горький М. Статьи 1905–1916. С. 1.
- <sup>40</sup> Горький и Леонид Андреев. Незданная переписка // Литературное наследство. Т. 72. М., 1965. С. 208.
- <sup>41</sup> Письмо к И.А. Груздеву от 10 марта 1926 г. // Архив А.М. Горького. Т. 9. М., 1966. С. 41.
- <sup>42</sup> См. подробнее: Сухих С.И. Горький и Н.Ф. Федоров // Русская литература. 1980. № 1. С. 160–168; Hagemester M. Nicolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung. München, 1989. S. 392–403; М. Горький и мир философских идей Н.Ф. Федорова (переписка с А.К. Горским и Н.А. Сетницким) // М. Горький и его корреспонденты. М., 2005. С. 501–563.
- <sup>43</sup> Архив А.М. Горького. Т. 15. М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916–1936). С. 79.
- <sup>44</sup> Воронский А. Литературные портреты. О Горьком // Воронский А. Избранные статьи о литературе. М., 1982. С. 34, 35.
- <sup>45</sup> Архив А.М. Горького. Т. 15. М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916–1936). С. 284.
- <sup>46</sup> Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. I. С. 271.
- <sup>47</sup> Интересно, что и А.К. Горский в статье «Преодоление Фауста» на подробном, философски расширенном анализе этой сказки обнаруживает дефектность различных явных и скрытых попыток фаустовской культуры оправдать и даже обоготворить смерть.
- <sup>48</sup> Архив А.М. Горького. Т. 12. Художественные произведения. Статьи. Заметки. С. 114.
- <sup>49</sup> Покровский М.Н. История религии на холостом ходу (нечто вроде резюме) // Под знаменем марксизма. 1923. № 2–3. С. 210.
- <sup>50</sup> Горький М. (О Науке) // Архив А.М. Горького. Повести, воспоминания, публицистика, статьи о литературе. М., 1951. С. 197, 198.

## ФИЛОСОФСКО-МЕТАФИЗИЧЕСКИЕ ГРАНИ «ТИХОГО ДОНА»

Шолоховский «Тихий Дон» стоит в избранном ряду мировых литературных вершин, где каждое великое создание — фокус целой эпохи, народа, типа личности, социальных, экзистенциальных, метафизических проблем рода людского вообще.

В случае с таким мощно самобытным, *органическим* произведением, как «Тихий Дон», на мой взгляд, особенно естественно (и плодотворно) выходить к писательскому *видению мира* через самые характерные, *оформляющие* черты его стиля, его поэтики.

### Физико-психический параллелизм

Текст «Тихого Дона» поражает прежде всего особым восчувствием *физической* стороны мира, жизни природы и жизни человеческого тела, въедливо восписанных в массе поразительно точных черт и деталей. *Внутреннее*, душевное при этом чаще всего восстает из *внешнего* и физического. Всё — плотяно, материализовано: переживание, чувство, импульс, мысль читаются в чертах лица, в телесном облике, в непосредственной реакции — без прямого душевного обнажения. В своем методе (если хотите, физико-психическом параллелизме), лишенном даже микроскопических доз душезрительной риторики, Шолохов точен и упорен — ситуации часто житейски-банальны (любовь, связь, измена, ревность...) и, казалось, так легко пуститься в протоптанную *психологию*. Все гениальное мастерство писателя в том, какие неожиданные, острые *внешние* мизансцены *ставит* он при этом. Степан Астахов узнает о неверности жены на военных сборах, но что за конкретный момент избирает для этого Шолохов? Сидит больной Степан в одной исподней рубашке, глядит на пиявок, набухающих «черной кровью» на его груди, тут ему земляк-сослуживец и доносит новости с родного хутора. «Степан, бледнея, рвал с груди пиявки, давил их ногою», его подрагивающие «белые — как мел — губы... расплзались в нелепую улыбку, ежились, собираясь в синеватый комок...»<sup>1</sup>. Только «спасибо за вести» и сказал, «разглядывая сосредоточенно и строго черное пятно на фуражке», а «на сапог ему карабкалась полураздавленная издыхающая пиявка» (I, 64). А вот как выражается уже позднее буря чувств того же Степана, когда, вернувшись в полночь домой, он обнаруживает исчезновение Аксиньи, ее вещей и все понимает. Безотчетно схватив висевшую на стене шапку и «сжав эфес до черных отеков в пальцах» (I, 151), он на лету разрубает забытую женой старенькую кофточку, а затем многожды бросает ее клочья к потолку, кромсая на все более мелкие кусочки, чтобы в конце концов оказаться на кухне и долго

в ступоре гладить «дрожащими железными пальцами невымытую крышку стола» (I, 152).

В бесконечно являемых в романе соответствиях внешнего внутреннему, в параллелизме физического и психического Шолохов всегда безошибочен, можно сказать, клинически точен, работая на остром градусе образного впечатления, оставаясь в таком подходе верен народному, нерелектированному типу переживания, выражения себя и своего сознательного и полубессознательного отношения к людям и миру.

Любой персонаж, даже лишь мелькнувший и тут же исчезнувший (а всего их в романе, по подсчетам С.Н. Семанова, восемьсот семьдесят человек<sup>2</sup>), является, как правило, в своем индивидуальном портрете, точно схватываемом, иногда одним росчерком, его тип, темперамент, душевный склад. Те из героев, с кем мы проходим весь роман или кто задерживается в нем достаточно надолго, обычно наделяются некоей постоянной физической чертой, почти определителем, *сигналом* этого человека (тут несомненны толстовские уроки!). Это и коршунический нос Григория, его диковатые черные глаза, «белизна волчьих зубов», «черная, в дремучем волосе грудь», перекатывающиеся желваки — признак готовности «на любой безрассудный поступок»; и «огнисто-черные глаза» Аксиньи, «бесстыдно-жадные, пухловатые» ее губы; и «вьющаяся, легкая походка» Дарьи; и «желтые, кошачьи зрачки» зеленых глаз Митьки Коршунова; и нарциссическая, барски-изнеженная привычка Листницкого растирать «розовой мягкой подушечкой ладони пухлую грудь»; и выдающаяся нижняя челюсть и вечно смеющиеся глаза Чубатого...

Часто автор отдает свою зоркость героям, особенно Григорию Мелехову, когда в одном его мгновенно вбирающем взгляде на человека происходит интуитивно-целостное его узрение (через физический облик, лицо прежде всего), даже прозрение вещей, выходящих за самого этого человека, но связанных с ним. Чего стоит серия физических портретов коммунистов, этих людей «кремневой породы» (I, 327), при всей их как бы самодостаточной эскизности или живописности, на деле настоящих портретов-идей, в которых так и сквозит авторская оценка. Несколько остро схваченных деталей внешности — и поднимается глубинная суть человека, а за ней и формирующей его установки.

Иосиф Штокман, с внедрения которого в до того монолитный уклад хутора тот и пошел первой трещиной, уже в первом своем появлении отмечен обликом весьма себе на уме «ловца человеков»: «остреньким взглядом узко сведенных глаз», так и бегающих по собеседнику, «кривыми вопросами», таящими «какие-то скрытые мысли». Позднее появится и «кривая улыбка», и смех одними глазами (так же «вечно смеялись» глаза мизантропа и убийцы Чубатого). И позднее идейно-революционное свращение Григория в московской глазной больнице «умным и злым украинцем» Гаранжой недаром окрашено в тона ядовитые, напоено злобой и желчью. Впрочем, только из столь темпераментно-красноречивого народного горла, с языка, зажженного «ругательным забористым перцем»,

острыми рифмованными прибаутками, мог так легко проглотить Григорий «терпкий пагубный яд гаранжевского учения», «желчь его» (I, 302), разьевшие «все его прежние понятия о царе, родине, о его казачьем воинском долге» (I, 300). Вспомним и немигающие «глаза-картечины» Подтелкова: «приземляли встречный взгляд, вlepялись в одно место с тяжелым мертвячим упорством» (I, 452) — забивают пули своих элементарно-неотражимых идей и ради них как будто готовы всю жизнь заморить. Вспомним и «черноволосые, как у коршуна когтистые, руки» (I, 533) Бунчука, «насталенный взгляд», детали его облика, когда он выполняет палаческую, расстрельную работу: «кровянистые глаза» с «голодным и тоскующим блеском», искрящаяся слюна «на оскаленных плотных зубах» (I, 532) и доминантное чувство ненависти, *горючее* в моторе его беспощадного революционного действия: «Он чуть не задохнулся от хлынувшей в него ядовитой, как газ, ненависти» (I, 424).

Художественность «Тихого Дона» отмечена адекватностью авторской поэтики изображаемому им пласту жизни, проявляясь в образной системе определений, сравнений, метафор, уподоблений, черпаемых Шолоховым исключительно из реалий окружающего героев мира, из природы, казачьего опыта, бытового, трудового, социального. Это и в описании человека и природы: «черствые краюхи ладоней», «цепкий, как повитель, ум», «серая мякотная овчина неба», «пшеничная россыпь звезд»... То же и в передаче внутренних состояний: «Пусто и одичало, как на забытом, затравевшем лебедою и бурьяном гумне, стало на душе у Аксиньи», «Григорий остро воспринимал каждый звук, на колки чувств туго навинчивались нервы», для Григория жизнь без Аксиньи «как порошний карман, вывернутый наизнанку»...

Ошеломляющая свежесть шолоховского письма во многом определялась этой чертой его поэтики: «порожные сумки ее блеклых щек смяла улыбка», «холодом и ознобом ошиновало спину», «шкварился в ушах трельчатый звон»... Народное слово (в том числе диалектное, даже не всегда до конца понимаемое по смыслу) у Шолохова естественно и богато в своем звучащем поэтическом внушении и выгодно отличается от заученно-замученной его реанимации из словарей для вполне вроде бы нужной и благородной задачи — расширить язык за счет утраченного и забытого. Там — целостная органика и первородство, здесь — чужеродная, нарочитая инкрустация в свой текст, скрипящая, как песок, на зубах читателя.

За *оплотненностью* всего в мире Шолохова стоит народная установка на неотторжимость души и духа от тела и материи, их съединенность, общую судьбу в человеке. И потому нет и не может быть в этом мире автономного чистого духа с его известными нам по другого рода литературе интеллектуальными, рефлексивными процедурами, головными сюжетами, усложненной, обесцвеченной, абстрагированной лексикой. Духовное, конечно, есть в «Тихом Доне», но не разжать его тесную обнимку с материальным — напоено его тонкими излучениями, его соком, звуками, формами.

Это же соответствие поэтики народному отношению к бытию — и в глагольной доминанте романа: человек, окружающее, природа здесь в непрерывном движении и действии. Казалось бы, глагольный динамизм шолоховского повествования естественно отнести к бурной эпохе войны, революции, взвихренной жизни, да и к достаточно распространенному общему динамическому литературному стилю 1920-х годов, отражающему это время. Но интересно, что бросающаяся в глаза глагольность рассказа задается с самого начала «Тихого Дона», еще в самом мирном, устоявшемся, ничем не вздыбленном существовании.

«Человек по существу деятель; дикарь воображает себя и мир именно такими, каковыми они и должны быть, т. е. себя — активным, а мир — живым»<sup>3</sup> — именно такое, по Н.Ф. Федорову, народное отношение к себе и миру, сохраняющее в себе древнюю исконность должного миропонимания, — в крови, в клетках, в мускулах, в душевных реакциях героев «Тихого Дона». Шолоховские глаголы лепят мир людей, не созерцающих или отвлеченно размышляющих, а действующих постоянно — от физической работы и военного дела до немедленного воплощения в реальный жест порывов и чувств. Приводить примеры — переписывать весь роман. Отметим лишь, что и природный мир у писателя непрерывно *работает*, действует — тут не застывшая картинка, а динамическая, в текущем, а то и бурном взаимодействии сил, энергий, стихий, существ. «Мяла деревья и травы осень, жгли их утренники, холодела земля, чернели, удлиняясь, осенние ночи» (I, 355).

При этом в романе — огромное количество свежих, каких-то детско-народных, звукоподражательных глаголов, менее всего отвлеченно-рациональных, буквально передающих динамичную реальность: «кле — кле — кле — кле — взли — и — и! — заохотили с нарастающей силой снаряды, как буравами, высверливая воздух» (I, 338), «первая цвинькнула где-то высоко пуля» (I, 217), «взикали пули», «Цьююуу... — цедила горячий свист пуля» (I, 344), «здесь-то секанули австрийские пулеметы, размеренно захкакали залпы» (I, 294)... А какие в романе отглагольные существительные, таящие в себе еще тепленькой звуковую мощь действия: «высвисткнутов, татаканье веяльных барабанов»... Недаром такая же глагольная доминанта присуща и фольклорным текстам: сказкам, былинам, песням, где действует народная установка, зафиксированная Федоровым: человек — *активен*, а мир — *живой*. Шолохов естественно работает ресурсами благородно архаичных стадий художественного сознания: сам тип его в изображении мира и человека более цельный и синтезирующий, не отделяющий слова от дела, чувства и мысли — от их выявленного, телесного выражения.

Вместе с тем в стиле «Тихого Дона» поражает как раз сочетание первичных народных пластов языка, мощно расширивших лексический диапазон русской литературы, с живописной изысканностью зрелой, утонченной культуры. Вот, к примеру, поэтический образ ледохода на Дону, сочетающий малявинскую живописную силу с композиционной смелостью

Петрова-Водкина: «Будто внизу за хутором идет принаряженная, мощная, ростом с тополь, баба, шелестя невиданно большим подолом» (I, 163). А сколько тончайших картин, прекрасных в себе миггов и состояний окружающего мира, которые могут вовсе не заметить ослепленные страстью, любовью или злобой, уязвленные страданием, припертые в безвыходное положение персонажи! Вот из драматической сцены в подсолнухах, закончившейся разрывом Григория с Аксиньей: «На минуту затуманилось солнце, заслоненное курчавой спиной облака, и на степь, на хутор, на Аксиньину понурую голову, на розовую чашечку цветка повителя упала, клубясь и уплывая, дымчатая тень» (I, 80).

Можно сказать, что Шолохов — гениальный живописец и портретист (в прямом смысле слова), реализовавший свой талант в смежном искусстве, переведший линии и краски, свет и тени, пятна и размыты в удивительно им соответствующие, свежие слова. Его живописная палитра очень разнообразна: густая бытовая масляная живопись в коллективных сценах, изысканно-поэтическая тонкопись в картинах природы, богатство смешанных цветов, полутонов, переливов: «ледяная сизо-зелень Дона», «болтался в синеватой белеси неба солнечный желток», «рафинадно-синяя подковка зубов», «черно-жилая рука», «седая борода отливала сизью», «Казалось ей, что по дедовым рукам течет не веселая алая кровь, а буро-синяя суглинистая земля» (I, 89). Шолохов — и академически-блестящий живописный портретист, и выразительный словесный график, умеющий скупыми, черно-белыми росчерками дать картину и образ: «В синеватой белеси неба четко вырезались, как нарисованные тушью, силуэты всадников. Шли по четыре в ряд. Колыхались пики, похожие на оголенные подсолнечные будылья» (I, 212).

Писателю присуще особое микроразрешение, виртуозная фиксация таких мельчайших внешних черт и деталей, какая возможна только для долгого, прилежного, гениально-зоркого наблюдателя. *Так и такое* мог увидеть, казалось бы, разве что древний китайский художник, который годами, чуть ли не всю жизнь смотрел, скажем, на цветок или бабочек, пруд и лилии, прежде чем брался нанести их изображения тушью на шелк. Шолохов и его герои замечают на песчаной поверхности железнодорожных путей после утреннего дождя «густой засев чуть подсохших крохотных ямочек — будто оспа изрыбила ее» (I, 424), схватывают глазом, как «кривой, запыленный в зарослях подсолнухов луч просвечивал прозрачную капельку, сушил оставленный ею на коже влажный след» (I, 79)...

Апофеозом такого зрения становится сцена свадьбы Григория с Натальей: его сочетают против воли с нелюбимой, воистину пока чужой женщиной, и гульба рисуется *остраненным* глазом, как если бы на это скопище «чавкающих, хлюпающих, жрущих людей» (I, 95), на этот разгул плотяности глядел человек другого сознания, другой среды. Идет несколько гротесковый монтаж укрупненных микродеталей, когда мелькает то трубочкой вылезавший из щербатого рта «слизистый багровый язык», то «пасть с желтыми нагими деснами», то падающая «на расшитые скатерти

пьяная слюна», то «мутные во хмелю, похабные взгляды и улыбки», «взопревшие от пляса бабьи животы», тряска «полных задов»...

Эпизоды боя в «Тихом Доне» — это своего рода впечатляющее монтажное кино (чувствуется влияние современных Шолохову больших его мастеров): здесь взгляд героя, как бы невольного режиссера и оператора сцены, выхватывает и выразительно стыкует и общую панораму, и массу крупных планов вплоть до розовых десен Прохорова коня с ощеренными плитами зубов... Шолохов — виртуоз значащей детали: хорунжий Павел Кудинов сидит за столом в штабе и с самым «серьезным и задумчивым видом» (II, 542) обрывает лапки у изумрудно-зеленой мухи, да еще к уху подносит по мере обрывания: жужжит ли еще и как — абсурдное занятие, выдающее внутренний тупик командующего вешенским восстанием, уже на его трагическом излете.

Пафос, каким движется реалистическое искусство: восстание, воскрешение ушедшего — типов, отношений, миггов жизни, фиксация настоящего, поселение в художественную вечность того, что течет и утекает в «хаоса бездну», реализует себя у Шолохова в гениальной художественной пластике, остро схваченной мозаике живой жизни. Передавая окружающий природный или человеческий мир, писатель — напряженной концентрацией внимания — выхватывает тот или иной его фрагмент, ту или иную, часто моментальную, комбинацию вещей, воплощая свое впечатление и видение в изобретательном, точном, живописно-изысканном слове.

За таким приемом его искусства встает какая-то почти религиозная истовость в служении единственно безусловной для него достоверности: *миру* в неисчерпаемых его явлениях, в случайных конфигурациях предметов, в игре света и тени, пятен и бликов, в пролетающих мгновениях существования, квантах живой жизни, стоп-кадрах преходящего бытия. Казалось бы, трудно найти более полярных художников XX века, чем Шолохов и Набоков, а при всем том поражает присущая обоим установка на феноменальность, *внешность* мира, на ее изощренное, зрительное запечатление в художественном пространстве; и не обнажает ли это некое глубинное — за пределами социальной укорененности, идеологий, взглядов и убеждений — метафизическое их родство, связанное с признанием единственной реальности *этого* мира, с отвержением религиозно-символистского двоемирия, с экзальтацией энергии памяти и внимания?

Отметим, однако, что почти исключительная у Набокова зрительная фиксация мира у Шолохова значительно расширяется за счет всех человеческих рецепторов: и слуха (два, наряду со зрением, теоретических органа чувств, по классификации Гегеля), и тех чувственных показаний, которые дают в прямом контакте с предметом самые живоотно-непосредственные органы чувств: вкус, осязание, но особенно — *обоняние*. Мир в шолоховском романе прежде всего бесконечно *пахуч*, но и... *вонюч* — вся шкала обонятельных ощущений здесь в самой тонкой и разнообразной проработке, от цветочных благоуханий до трупного смердения, от чистых запахов до самых сложных и причудливых букетов.



Вряд ли у какого другого русского или зарубежного писателя запах играет такую же преобладающую роль, как у Шолохова, вводя в действие любую вещь: человека, коллектив людей, дом, степь, лес, поле, реку, природное существо, являясь как бы их интимным выдохом в мир, их особой пахучей аурой. Не только все живое и неживое в романе заявляет себя в первом знакомстве и новом свидании особым запахом или уникальной их комбинацией, но и память о нем лежит прежде всего в тех же ноздрях. От «случайной подружки» Григория, дочери казака-пасечника, остался в его памяти запах ее тела: «сложный запах чеборцового меда, пота и тепла» (II, 19). Аксинья после разлуки с Григорием «жадно вдыхала исходивший от него смешанный запах терпкого мужского пота и табака, такой знакомый родной запах, свойственный лишь одному ему. Только по запаху она с завязанными глазами могла бы отличить своего Григория из тысячи мужчин...» (II, 569). Свой запах и у конницы («наносило конским потом и кислотным душком ременной амуниции» — II, 269). Красноармейцы входят на постой к Мелеховым — «И сразу весь курень наполнился ядовито-пахучим спиртовым духом солдатчины, неделимым запахом людского пота, табака, дешевого мыла, ружейного масла, — запахом дальних путин» (II, 88). Запах может разделять и людей, здесь — традиционных православных казаков и безбожных красных пришельцев, почти как зверей разных пород: как же! даже за стол садятся «не крестьясь» («старик наблюдал за ними со страхом и скрытым отвращением» — II, 89). Недаром на вопрос Христони: «Нет ли у вас чертей? Не ночуют?» — Ильинична отвечает: «Какие были-то — весь курень провоняли духом своим мужичьим» (II, 93).

В современном городском мире естественный запах не то что исчез, а как бы дискредитирован. С одной стороны, тех тонких ароматов цветов, поля, ветра, леса, разлитых по тому же «Тихому Дону», конечно же, городское человечество не может знать так, как живущие на земле. С другой — цивилизация с ее установкой на камуфлирование изнанки человеческого природного бытия старается на корню уничтожить все острые, натуральные запахи жизни, заменяя их по возможности искусственными парфюмерными отдушками. Секретирующее свои запахи тело (с такими малоприятными вещами, как запах пота, нечистой кожи и утробы, а то и больной, разлагающейся плоти) стало предметом особой гигиенической, дезодорирующей заботы.

Народный казачий быт — прост, близок к природе, к ее тварям, к домашним животным (телята и козлята зимой живут рядом, в самой избе, справляя часто тут же свои нужды, что не раз в выразительных, а то и юмористических деталях отмечается в романе) — сам порог чувствительности к тому, что считается невозможным для городского, интеллигентного носа, здесь значительно ниже. В любви больше натурального, животного и в восприятии запахов тела дорогого человека, причем в сокровенно-интимных местах: «Наталья <...> украдкой поднесла к лицу пропыленную гимнастерку и с жадностью вдохнула такой родной солоноватый запах

пота...» — II, 348 (подмышки — очень народный акцент: «когда поворачивает Григорий голову, носом втыкаясь Аксинье в подмышку, — хмелем невыбродившим бьет острый сладковатый бабий пот» — I, 64–65).

В «Тихом Доне» различаются как бы три типа запахов, этого самого нерелефированного, чувственного ощущения от мира, действующего на самое непосредственное переживание окружающего, пожалуй, даже на подсознание человека. Это — во-первых, естественные здоровые телесные запахи, по отношению к которым нет безразличности, более того, как мы видим, любящие с жадностью, по-животному втягивают их в себя и хранят в памяти. По контрастной рифме — городская, испорченная Лиза Мохова все придиралась к запаху ног любовника, требуя на них специальной присыпки. Во-вторых — прекрасная пахучесть мира, разлитая в момент цветения природы, торжества в ней жизни: знак некоего божественного аромата в творении. И любимая прекрасная женщина пахнет чистыми природными вещами: «На губах Григория остался волнующий запах ее губ, пахнувших то ли зимним ветром, то ли далеким неуловимым запахом степного, вспрыснутого майским дождем сена» (I, 146). И в-третьих, изнанка смертного греховного мира тоже дает себя наиболее разительно почувствовать в жутком запахе гниения больного тела, разложения, распада, в зловонии и смердении: это «свонявший запах грязного рта» насильников Франи, «дурной, гнилостный запах» ран, «густосладкий трупный запах», отталкивающий «чижельный дух», «прогорклый запах войны, уничтожения»...

Сама избирательность в обонятельных ощущениях человека удивительно значима, можно даже сказать, загадочно *нравственна*: прекрасное благоухает для наших ноздрей, а недолжное — смердит. Благоухают цветы, прекрасный ребенок, прекрасная, чистая душа и ее дела, все то, на чем в мире сем еще лежит отблеск божественного творения. Смердят злоба и грехи, дьявольские дела, смердят трупы, жертвы болезни, смерти, убийства, самых глубоких первородных грехов (а разве это так для животных, разрывающих эти трупы на пищу или для земляных червей, завершающих их природную утилизацию?). Недаром и осенние запахи в природе: увядания, смерти трав не имеют ни в реальности, ни в романе Шолохова того ужасного, безобразного оттенка, какой связан с человеческим трупом и разложением (в последнем случае есть человеческая ответственность и вина, какой нет в бессознательной, прежде всего в растительной природе). Напротив, в «Тихом Доне» осенние картины лишь мягко-элегически напоминают об общем законе старения, смерти, смены особей в круговороте родовой общей жизни, рождая, однако, в самом человеке тоску, печаль о таком порядке вещей: «неизъяснимо грустный запах излучают умерщвленные заморозками травы» (I, 342). Этот запах растительного предсмертия и послесмертия, столь частый в романе, ощущается как своего рода последнее послание природного существа в мир, последнее напоминание о себе, прежде чем оно рассыпется прахом и смешается с землей, тогда как вонь трупа — напоминание как бы грозное,

укоряющее, останавливающее: как попущено, что в *такое* превращается еще совсем недавно чувствующий, мысливший, действовавший человек?!

## Композиция

Охватить такой гигантский эпический материал (мирное время, мировая война, революция, перипетии восстаний, гражданской войны), огромное количество персонажей, закрученных в исторический вихрь, вписать в него судьбы главных героев, мастерски сложить полифонию различных сюжетных линий, выразить свое мировидение — и все это в органичном, пластически вылепленном повествовании, — возможно было только при мощной и точной композиционной воле писателя, при безошибочном художественном инстинкте в ваияни целого, его частей и деталей.

Уже в первых двух частях «Тихого Дона» задается особая мерность композиционного решения огромного художественного предприятия: рассказ движется небольшими главками (от 1 до 6 страниц объема), каждая из которых — законченный эпизод, сценка, картина, этюд — сгущает поток жизни в избранные моменты и коллизии, созидающие в целом разнообразное, живое полотно существования хутора Татарского, семей Мелеховых, Астаховых, Моховых, Коршуновых, помещиков Листницких... Экскурсы в предысторию, камерные сцены выразительно чередуются с массовыми, хоровыми, где в динамическом контрапункте выплескиваются народные голоса и мнения в самом широком и живописном диапазоне или рисуются своего рода этюды коллективной жизни, то мирной, то пошатнувшейся, осиротелой, военной, а то и вовсе порушенной на корню гражданским противоборством и остервенением.

Каждая из четырех книг романа вместила некий законченный квант личной жизни героев и судьбы донского казачества в переломное, роковое для него время. Композиционный принцип развития действия небольшими главками сохраняется на всем протяжении повествования, приобретая лишь более широкое дыхание, пространственный размах, иное содержательное наполнение: чередование историко-панорамных, военных сцен с эпизодами, прямо касающимися основных героев романа. Идет течение обыденной общей жизни (как в первых частях) или хроникально-историческое повествование и в них накаляются точки эмоционального сгущения, вспыхивают особенно заряженные места текста, производящие наибольшее впечатление на читателя. Это, как правило, сцены любви, межличностных отношений в семье, в малом социуме хутора или военного отряда, вообще весь ареал *эроса* в широком смысле слова: страсть, нежность, ревность, страдание, дружба, солидарность, переплетение человеческих характеров и судеб; это и эпизоды индивидуального и массового насилия, издевательств над человеком и людьми, жестокости и убийства — сфера *смерти*, трупная изнанка жизни. Таковы полюса романа — *эрос* и *смерть*: их противостояние, а временами и схождение — сюжет особый и важней-

ший; в нем чаще всего и выявляется глубинная авторская мысль о человеке вообще.

Перед поворотными моментами романного действия, собирающими в обнажающий фокус развитие страстей и событий, Шолохов любит время от времени помещать своего рода образные эпиграфы: это может быть природное предупреждение, происшествие с символическим подтекстом... Так, перед самым возвращением в отчий дом опозоренной, «как колесом перееханной» Натальи встает жутковатая предвещающая сцена: племенной бугай распарывает шею кобылице-матке, лучшей в стаде Мирона Григорьевича. Пораженное мощным ударом рога, «обнаженное коленчатое горло в судорогах дыхания» (I, 152) красавицы-кобылицы — буквальное пророчество скорого самоубийственного жеста Натальи, направившей кося на собственное горло. В романе масса таких образных рифм из окружного мира, усугубляющих эмоциональную звучность людских сцен. Перед сценой коллективного изнасилования смазливой польской горничной Франи, представшей глазам Григория, он зачем-то выхватывает такую картинку: «пестрая, с подрезанным хвостом курица» (I, 205) гуляет по двору, безмятежно копает навоз, квохчет, ища место, куда положить яйцо, и не помышляет, что повар уже решил на завтра приготовить из нее суп. И кокетливая Франя, до того как превратиться в выброшенный из конюшни дрожащий «серый сверток», тоже все бегала взад-вперед из дома в кухню, обмасленная «в потоках похоти» целой сотни здоровенных казаков, шуршала юбками, подрагивала бедрами и всем улыбалась.

Казачья песня, сопровождающая повествование «Тихого Дона», концентрирует в себе извечный народный опыт любви и ухаживания, войны, разлуки с домом, потери близких, неутешного горя, являясь как бы фольклорным поэтическим инвариантом того, что реально чувствуют и переживают герои романа. Параллелизм запечатленного в песне и разверзающегося в действительности, в душах казаков драматически, а то и трагически сгущается ко второй половине «Тихого Дона», когда так пронзительно звучат жалобные старинные казачьи баллады.

Если народный тип ума, народный логос, так сказать, выражает себя у Шолохова в слове реактивном, как упругий мячик (тут же отскакивает с уст), метком, острым, живородном, а также в пословице, поговорке, застывших слитках вековой мудрости, то народная душа (психея) глубже и сокровеннее всего залегает в песне. И тут всплывает любопытный контраст: в коллективных сценах, где сплетаются целые динамичные грозды, хоры народных голосов (важнейший композиционный элемент шолоховской эпопеи), царит, как правило, тон дразнящий, грубовато-подшучивающий, часто беспощадный к ближнему (все друг друга поддевают, подковыривают, изошренно обзываются-ругаются), а в песне, напротив, все удивительно согласуются, соединяются «в глубоком, чуточком молчании» (II, 491), в одном чувстве и переживании, как бы вливаются в надличностный, родовой, психейный поток, соединяющий живых и ушедших. Рушатся и сословные перегородки, исчезают на время групповые, образователь-

ные различия: и офицер, и простой казак — тут едины. В пространстве песни, и когда ее поют, и когда слушают, располагаются лучшие, в смысле душевно-духовного взлета героев, моменты романа, моменты катарсиса, подключения себя к вечной цепи поколений, к народному бессмертию.

При полном отсутствии в «Тихом Доне» авторской риторики в нем все же пробивается прямая раздумчиво-философическая интонация, народно-лирическая плачевая стихия. Возникают они и крепнут по мере разверзания коллективной беды, усугубления казачьей катастрофы. Конкретной картинне сосущей «черной немочи», что поселилась в курене Мелеховых при известии о гибели Григория, предшествует обобщенно-поэтический, скорбный выплеск чувств, включающий эту картину в череду общего народного горя. Эмоциональное отношение к войне, к судьбе народного множества на ней выливается в целые законченные лирические этюды, в которых Шолохов позволяет себе столь редкую для «Тихого Дона» обнаженную патетику: «Рви, родимая, на себе ворот последней рубахи! Рви жидкие от нерадостной, тяжелой жизни волосы, кусай свои в кровь искусанные губы, ломай изуродованные работой руки и бейся на земле у порога пустого куреня!» (I, 446). Открытое выражение горя, неприятие утрат — в романе женское по преимуществу (недаром вспоминается «плач Ярославны», народные заплачки): оно встает в явный контраст и к тому страшному бесстрастию, с каким на войне их мужчины привыкают относиться к своим и чужим все умножающимся трупам, и к равнодушию природы, беспamięтно принимающей в бездонное, неразличимое свое лоно мечущихся, безумных, истребляющих друг друга «сознательных» ее тварей.

Философическая интонация, вплетающаяся в текст романа по мере его развертывания, пробивается и в таком вот пейзаже-притче, что доносит до нас мысль автора о двух противоположных импульсах человеческой природы: о *зове дали* («За волнистой хребтиной горы скрывалась разветвленная дорога, — тщетно она манила людей шагать туда, за изумрудную, неясную, как сон, нитку горизонта, в неизведанные пространства») и о *тяге земной юдоли*, превозмогающей пока всё («люди, прикованные к жилью, к будням своим, изнывали в работе, рвали на молотье жилы, и дорога — безлюдный тоскующий след — текла, перерезая горизонт, в невидь» — I, 280). Эта же интонация выходит и в размышление, скажем, о прихотливости, изменчивости потока жизни, особенно когда ее неспешный, обыденный ход выбрасывает из привычного русла, и тогда не угадаешь, покарает ли она тебя или неожиданно обрадует («...разбивается жизнь на множество рукавов. Трудно определить, по какому устремит она свой вероломный и лукавый ход» — I, 281), и в патетический вечный вопрос, будящий раздумье: «Кто найдет смерти наперед? Кто разгадает конец человеческого пути?..» (II, 77).

Вспомним, каким великолепным примиряющим философско-лирическим пассажем завершается первый том «Тихого Дона», где только что корежились жуткие сцены расстрела подтелковского отряда, повешения его предводителей и, наконец, убийства в степи казаками Валета. Здесь

возникает и искра вышней, горней правды (это поставленная у изголовья степной могилы Валета часовня со «скорбным ликом Божьей Матери» и надписью на карнизе «В годину смуты и разврата / Не осудите, братья, брата» — *горюнит* она глаза прохожим «извечно унылым видом», *будит* «в сердцах невнятную тоску» — I, 589), и картина всепобеждающего природного хода вещей: разрослось на холмике цветочное разнотравье, бьются здесь за самку стрепета и высиживает на той же могиле она яйца, залог вечности жизни...

Известно, что недоброжелатели великого писателя, кто искал каких-то внутренних зацепок — в самом тексте «Тихого Дона» — для подтверждения версии как минимум двух создателей романа (настоящего автора и второстепенного соавтора, каким лишь и признавался сам Шолохов<sup>4</sup>), указывали на перебивку планов высоко художественного, пластичного текста, связанного с главными героями, и мемуарных заимствований, хроникальной сухости, некоторой публицистичности пластов, дававших обзор положения и динамики противоборствующих сил, военных фронтов. Не нравились приведенные в романе исторические документы (куски из статьи Ленина, из постановлений казачьего съезда, из приказа Троцкого и т. д.) как нехудожественные, чужеродные роману, «конъюнктурные» инкрустации. Более того, в укор ставилась несведенность начал и концов судьбы многих персонажей, — появляются, мелькают и бесследно исчезают, немотивированная странность появления на страницах «Тихого Дона» отрывков из дневника, найденного после боя в кармане убитого офицера.

Удивительно, насколько пристрастно «разоблачители» Шолохова не видят и в сочетании разных стилистических стихий (пластически-образной и хроникально-публицистической, включающей документальные вставки), и в видимой случайности появления каких-то персонажей или внезапном обрыве интереса к, казалось бы, важному протагонисту тех черт романной поэтики XX века, что они сами с пониманием отметили бы у других авторов (скажем, у Дос Пассоса или Гайто Газданова). «Тихий Дон», гениально-дерзновенное свершение реализма XX столетия, никак и не мог явить уютного мира классической романной вселенной XIX века, где судьбы персонажей, сюжетные линии прослежены до заданного упора, до эпилога включительно. Не забудем, что жизнь на деле сама по себе — прерывиста и отрывиста, случайна и превратна, и это особенно почувствовало художественное сознание века войн и революций, эпохи кризиса, переворота, распада связей и нравственного одичания, когда клочковатость, разорванность, жестокая абсурдность бытия доходили до вопиющей степени (впрочем, давая возможность увидеть эти качества, пусть в смягченном виде, и в нормальном, устоявшемся земном существовании). Вот входит некий человек на день, час, миг в круг интереса, связанный с основными героями и событиями, фиксируется лишь краешком глаза и отплывает навсегда в ночь незнания, неинтереса, небытия... да, исчез из повествования и Евгений Листницкий (кстати, во вполне оправданный момент,

когда его судьба после женитьбы полностью отцепилась от судьбы Аксиньи и Григория), а дальше что? — заметался как рядовая массовая щепка в мутном потоке катастрофического времени, и читателю вполне достаточно в косвенном, как бы случайном упоминании узнать лишь о его конце.

И уж полным эстетическим нечувствием отмечены упреки в неорганичности для целого романа дневника некоего Тимофея. Напротив, этот документ интеллигентского сознания прекрасно работает как фон, перебивка планов, своеобразная фигура сравнения, рельефно выделяющая главное — народный тип чувства и переживания. Какой контраст: простой, природно-прямой подход к любви и женщине и вымороченная искусственность (ср.: «Зачнется покос — ишо попросишь» — говорит Григорий Аксинье, а Тимофей в изъяснении своих чувств к Лизе и тех же желаний начинает «очень выпренно и издалека»); народная укорененность, цельность характера основных казацких героев и беспочвенность, рефлексивная раздвоенность городского интеллигента — личность того же Тимофея как бы хлябает, с собой не совпадает, вертится в половых страстях и душевной опустошенности, и на войну-то идет он оттого, что «некуда деть себя» (I, 250).

Через этот дневник Шолохов чрезвычайно экономно и ярко вводит и контуры городской судьбы, изломанного характера Лизы Моховой, «медики второго курса», «испорченной девушки» с нервными припадками и «культом самопочитания», прежде всего своего совершенного тела («арцыбашевщиной от нее пахивает» — I, 245, — как выражается объект ее мстительной половой тирании Тимофей). И опять же — похоже, что избыывает она и то унижение, что нанес ей когда-то в донских камышах Митька Коршунов, но что-то ничего подобного не видим мы в Аксинье, несмотря на, казалось бы, еще более тяжелую травму: изнасилование собственным отцом — другая тут психика и чувствительность... Правда, развившаяся крайняя жестокость, веселый садизм того же Митьки — конечно же и из той дрожи ненависти и бессилия, когда выгонял его из дома и спускал на него собак отец Лизы. Так тонко и ненавязчиво вьет Шолохов сплетение причин и следствий, на поверхности и невидимых, а в судьбоносной глубине стянутых в узел человеческих взаимовлияний, близких и дальних, прямых и опосредованных, опознанных и неопознанных.

Кстати, Григорий, нашедший эту записную книжку в кармане шаровар убитого Тимофея, сам читать ее не стал, отдал штабным писарям, а те лишь «посмеялись над чужой коротенькой жизнью и ее земными страстями» (I, 255). Так и не узнал Григорий, что было там про знакомую его хуторянку — опять примета поэтики случайных сцеплений и обрывов, особенно отвечающей хаотически понесшейся реальности.

Неуклонным на протяжении всего романа остается и тот внутренний композиционный принцип всех его глав, который заключается в ритмичном чередовании-сочетании двух больших пластов повествования: человеческого мира и жизни природы, стоящих друг к другу в различных отноше-

ниях: то тонкого соответствия, образной аналогии, метафорического углубления, то контраста и оппозиции.

## Человек и природа

Действие «Тихого Дона» неизменно вдвинуто в ту или иную природную рамку: в людском мире свое течение жизни, то привычное, устоявшееся, то бурно разворошенное, своя круговерть радости, горя, страстей, ужасов, преступлений, возмездий, ослепленности, абсурда...; в природном — свой ход, смена сезонных и суточных состояний, растения, животные, краски, звуки, запахи, прихотливые композиции неисчислимых мигнов, разверзающееся в недоступной выси таинственное бытие небесных светил и стихий... Да, эти два потока жизни, людской и природной, параллельны, но их какая-то соотношенность для человека, для наблюдателя здесь несомненна. В романе отчетливы права фольклорной традиции соответствия природы внутреннему состоянию человека, когда она на своем языке как бы являет образ этого состояния. Иногда это прямо выражается автором или героями. Накануне ухода из дома, ночью в степи, куда Григорий уехал на осеннюю пахоту с женой, он объясняет Наталье, что чужая она ему, постылая: «...нету на сердце ничего... Пусто. Вот как зараз в степе...» А там, подключается автор, «тоскливо, мертвенно пахли отжившие травы», «с черно голубой вышней пустоши, серебряными колокольцами кликали за собой припозднившиеся журавли», а к утру уже «на два вершка лежал снег» (I, 126).

Развернутая, в мощных конкретных деталях, картина природы часто предстает аналогом того, что происходит с людьми или отдельной человеческой душой. Так «стремительно разматывающаяся пружина отступления» (II, 69) уподобляется исподволь подкравшемуся «весеннему раскрепощению земли» во всем бурном крещендо его ошеломляющих проявлений. Весна, устремляется потоком Дон в низовья — и таким же потоком пробивается и уже безоглядно разливается не уходящая из сердца Григория любовь к Аксинье.

Вот еще некоторые тонкие аналогии в романе: Аксинья и кленовый куст, оплетенный паутиной, — его она, вся во власти мучительного чувства к Григорию, встретила в лесу во время супружеского свидания со Степаном в повстанческом лагере (II, 304); Аксинья и грустный, пленительный запах тронутого увяданием ландыша (II, 307); Дарья, уже ядовито, погребельно надкушенная, с новым открывшимся зрением на мир, и цветок повители, этого мимолетного дитя земли.

Природный мир в восприятии человека часто как бы настраивается по нему — своего рода художественно претворенный Шолоховым (и, конечно, не им одним) «антропный принцип» (космологически-философская идея, утвердившаяся со второй половины XX века), впрочем, суть которой — соотношенность, корреляция между миром, Вселенной, макрокосмом, и человеком, микрокосмом, — всегда была открыта мифологическо-



му и фольклорному мышлению. Живописно-мрачные картины войны, конницы, топчущей «вызревшие хлеба», солдатских сапог, взмешивающих августовскую грязь, ржавеющих в земле снарядных осколков, тоскующих, как вампиры, «по человеческой крови», «раздувшихся, обезображенных разложением, зловонных трупов быков и лошадей» (II, 328) и самих людей, зловещих перемен, происходящих на человеческих лицах и в душах («каждый по-своему вынашивал в себе и растил железные семена, посеянные войной» — I, 239), накладываются в романе на соответственный, какой-то израненный, кровавый, жутковатый лик мира: «В садах жирно желтел лист, от черенка наливался предсмертным багрянцем и издали похоже было, что деревья — в рваных ранах и кровотоках рудой древесной кровью» (I, 239). В ситуации кошмара и безумия взаимного убийства, разрушения, потерь близких людей и природа воспринимается *так*, глаз *так* фокусируется, в *такой* эмоциональной доминанте, в *таких* уподоблениях: хищных, ущербных, кровавых. Людское горе, разливающееся по сиротеющим станицам, откликается в окружающем пейзаже: «По-вдовьему усмехалось обескровленное солнце» (I, 274), «А над намокшей кровью Беларусью скорбно слезились звезды» (I, 375). Обнажается изнанка, трагическая подоснова бытия, нагнетается мелодия смертной жизни: «...розовели травы, все яркоцветные, наливные в предосеннем, кричащем от скорой смерти цветку» (I, 273), «Отсыревшая хрушкая глина на плотине тяжело пахла мертвечиной, сырью» (I, 241), лес и тот торчит «седой щетиной на черном черепе невысокого холма» (II, 342)...

Но наряду с принципом соответствия, по которому строится взаимоотношение человека и природы (уходящим в фольклорное видение мира), в «Тихом Доне» широко представлен и обратный прием: *контраста*, который чаще всего несет в себе более философское, оценочное звучание. Уже с начала романа возникает контрастный контрапункт закипающих человеческих страстей, на развитие и избытие которых уйдет вся эпопея, и великого равнодушия природы к неистовствующим в ней человечкам, ее закрытой в себе, в своих законах и тайнах жизни. Размеренная, прекрасная в своей гармонии и ритме, в инстинктивной целесообразности взаимоотношений ее тварей, не знающих человеческих бесчинств и самоистребительных безумств, природа в романе часто как бы устыжает мир людей. «Сонлив и мирен был тусклый октябрьский день; благостным покоем, тишиной веяло от забрызганного скупым солнцем пейзажа. А неподалеку от дороги в бестолковой злобе топтались люди, готовые кровью своей травить сырую от дождей, обсемененную, тучную землю» (I, 441). Контрастный монтаж может достигать у Шолохова предельного градуса: вот рисуется лютая жизнь уже обреченных участников восстания, эксцессы отчаянного бешенства, «первобытной дикости» — и тут же сияющая «невиданными красками» картина весны, кипящая, ликующая, великолепная в своей самодостаточной замкнутости от людской дичи. Люди уперты в обиды, непонимание, взаимные мучения — Наталья холодна с мужем, не легла с ним, дошли до нее слухи об его разгульной жизни, они «чужие друг

другу больше, чем когда бы то ни было», а снаружи вновь такая весенняя благодать: первый гром, живительные ароматы, «бодрящая сырость» Дона, «струистое марево» дальней зяби, упоенно-заливистая песня жаворонка, тоненький посвист сусликов — «А над всем этим миром, дышавшим великим плодородием и избытием жизнотворящих сил, — высокое и гордое солнце» (II, 206).

В «Тихом Доне» именно высь: солнце, небо, звезды в своем таинственно-величественном бытии особенно контрастны к людским страстям и суеде, человеческой кровавой драме. *Небо* — вот, пожалуй, для шолоховских героев высшая трансцендентная реальность, и узрение ее (происходящее обычно в крайней ситуации, в пароксизме боли, тоски, угрозы смерти) придает совсем другой масштаб происходящему, точнее, пусть на мгновение, уменьшает его до мелкого и неважного. Но бывает, что великолепно-отрешенная красота неба и не замечается героями, ввергнутыми без остатка в земные страсти, тупики времени и судьбы, но и тогда она неизменно предстает в романе, играя свою контрастную, расширяющую видение читателя роль. Так это происходит в сцене, когда едет Григорий со товарищи на очередную, до полного отпада, пьянку-гулянку, нырнуть в казачью, русскую *зону свободы* — забыться от трезвой лютой действительности. А какой при этом вверху и вокруг разворачивается чудный, изощренно-живописный, эстетически-изысканный пейзаж! «В небе, налитая синим, косо стояла золотая чаша молодого месяца, дрожали звезды, зачарованная ткалась тишина, и далекий собачий лай да хрусткий чок конских копыт, не нарушая, только подчеркивали ее» (II, 185).

*Небо* в «Тихом Доне» — из нескольких особо избранных природных персонажей; добавьте еще *Дон*, конкретный и точный в бесконечно меняющихся ликах и состояниях и вместе неразрывно связанный с судьбой героев и казачества вообще; *лес*, «исполненный чудесного и многоголового звучания», симфоний запахов, живущий «могущественной первобытной жизнью» (II, 507), и, наконец, *степь*. Пожалуй, именно степь, ее поэзия глубже всего берет за сердце автора и его персонажей, истинных степняков, сформированных составом ее стихий, образом тоскливой бесконечности, возвышенным, древним ее обликом (курганы, вороны, «тишина, мудрое величие», приводящее человека к «покорной умиротворенности» — II, 22), могучим кипением растительной и животной жизни, который являет она в момент своего цветения и плодоношения. Степи посвящены целые этюды в романе; даже заряженный энергиями ненависти и борьбы Мишка Кошевой именно здесь, живя среди степи и покоряясь ее мощным внушениям, поворачивается лучшими, извечно казачьими чертами: страстной любовью к лошадям, умением созерцать и глубинно чувствовать природу, ее тварей, принимать их неотразимую естественность, часто выгодно отличающую их от людей, способностью проникаться извечно установленным ритмом степной жизни, ее тишиной и миром («Там злорада, а тут мир» — II, 23).

Эта антитеза *мир* — *злота* проходит через весь «Тихий Дон»: *тут* — «величаво распростертое <...> небо», куда «долго глядел» Григорий, лежа на траве сада у пруда, рядом с двумя могилами, своей дочки и деда Сашки, *тут* — радостное, кипучее биение природной жизни; а *там* — автор не удерживается от горькой иронии — «утверждая в природе человеческое величие, где-то далеко-далеко по суходолу настойчиво, злобно и глухо стучал пулемет» (II, 332). Когда на войне герои оборачиваются памятью к своему прошлому, то высшим, *жизнезаряженным*, как бы эмблематическим моментом отпущенного им существования встает обычно сцена, в которой они видят себя на природе, чаще всего в степи, пронзенными красотой и благостью окружающего мира, наиболее естественно включенными в природный праздник бытия. Вот и умирающей Ильиничне в отчетливом видении является «опаленная солнцем августовская степь, золотистая пшеничная стерня, задернутое сизой мглой жгучее синее небо», пасущиеся быки, «трескучий звон кузнечиков», «приторно горький запах полыни», и она сама, «молодая, рослая, красивая», с «тугими, налитыми молоком грудями» (кормит «крохотного смуглого Гришатку» — II, 527) всем существом, бессознательно чувствует особо интимную причастность к миру, его ласку покалыванием стерни о голые икры, горячим ветром на спине... (Позднее в распутинском «Последнем сроке» мы столкнемся с подобным видением-воспоминанием умирающей старухи Анны.) Вспомним также, как Аксиныя, самая природная, самая эротически заряженная из персонажей романа, удостоивается наиболее родственного проникновения в природу, открытой любовной ласки ее стихий: «Босые ноги приятно холодила влажная земля, а оголенные полные икры и шею ищущими горячими губами целовал суховей» (II, 306). И тогда-то «мир открылся Аксинье в его сокровенном звучании»: в шелесте листьев, шуршании крохотных тварей, в жужжании шмелей и диких пчел, пении птиц, в многообразии запахов, жадно ею вдыхаемых. И засыпает она в лесу вся в слезах от воспоминаний о своей «молодости, <...> долгой и бедной радостями жизни», пробужденных в ней запахом увядающего ландыша, под кустом доцветающего шиповника, усыпанная его розовыми «призавявшими лепестками» (II, 307), — что еще можно добавить к этому образу поздней Аксиныи, сотканному из таких тонких природных соответствий.

Вместе с тем Шолохову внятно и то, что человек, живя в природном порядке бытия, испытывая высшие моменты в контакте с природой, все же в чем-то принципиально от нее отличается. И это что-то особенно концентрируется в отношении к смерти. Свою мысль писатель, как всегда, подает образно и конкретно, в монтажном движении той или иной сцены. В Татарское привозят три трупа, убитых Аникушку, Христоню и парнишку с дальнего конца хутора. С ужасом и отвращением Дуняша рассказывает Ильиничне: «...глянула я, родная мамунюшка, а у Аникушки головы почти нету, какая-то каша вместо головы. Ой, и страшно же! И воняет от него за версту...» (II, 459). И тут же идет картина «тихой, ласковой осени», и в природе — пора увядания и смерти: опадают листья, предсмертным

багрянцем горят кусты шиповника, «горький, всепобеждающий запах сопревшей дубовой коры заполнял лес» (II, 459). Умирают растения, стоит «терпкий запах увядшей листвы» (II, 460), но разве это тот невыносимо тяжелый трупный запах, который постоянно фиксируется в романе? Это явно одна из философских загвоздок, стоящих перед сердцем и умом писателя (и о ней мы поговорим позднее). Пока лишь отметим, что разрешить ее он не мог, но многократно ставил, всматривался в эту загадку, думал над ней... А в этом эпизоде перед нами обнажается душа Пантелея Прокофьевича: «За один год смерть сразила столько родных и знакомых, что при одной мысли о них на душе его становилось тяжело и весь мир тускнел и словно одевался какой-то черной пеленой» (II, 460). Он не идет на похороны станичников, уезжает за Дон, но и там настаивает его напоминание о конце — погребальный звон: «А что проку от этого звона? Только разбередят людям сердца да заставят лишний раз вспомнить о смерти. А об ней осенью и без того все напоминает: и падающий лист, и с криком пролетающие в голубом небе станицы гусей, и мертвенно полегшая трава...» (II, 461). Притча о смерти — в самой природе, но сколь далека она в своей мягкой элегичности от жестокой, отталкивающей трупной реальности в человеческом мире, от сознания неповторимости личности, от безутешного горя и несмирности любящего сердца. «Лишь трава растет на земле, безучастно приемля солнце и непогоду, питаюсь земными животворящими соками, покорно клонясь под гибельным дыханием бурь. А потом, кинув по ветру семя, столь же безучастно умирает, шелестом отживших былин своих приветствуя лучшее смерть осеннее солнце...» (II, 194). Человек не может существовать, как другие природные твари, осуществляя лишь одно предназначение — оставить семя, потомство, покорно-бессознательно смиряясь с неизбежным концом. Запомним это: «лишь трава», не человек...

## Война и мир

Эти два состояния жизни человеческого сообщества, возведенные Львом Толстым в заглавную формулу его великого романа, на который ориентировал себя автор «Тихого Дона», по сути являются у Шолохова двумя главными пластами народного бытия, двумя точками мировоззренческого отсчета. Влияние Толстого на Шолохова, особенно во взгляде на войну, отмечалось не раз, но все же у автора «Тихого Дона» — свое, углубленное понимание мирного и военного статуса жизни, идущее от большей близости к натурально-природному типу существования, корневому восчувствию бытия вообще.

Мировая война, революция, гражданская война у Шолохова во многом лишь сгущают до жуткого, отталкивающего концентрата то, что существует в мирном состоянии в самой природе человека и вещей этого мира: импульсы разделения, вытеснения, страстной самости, издевательства над человеком, злобы и убийства... *Мир* скручивается своим жгутом противо-

речий и борьбы — раскалившись, вылезут они в гражданском противостоянии, дойдут до гомерического «кроворазлития», неистового взаимоистребления, полного разрушения прежнего уклада жизни. *Мир и война* — состояния относительного, видимого здоровья (с загнанной внутрь хроникой) и острой болезни одного организма. Диагноз обеих фаз недуга по большому счету один: определяется он той центральной мировоззренческой оппозицией, которую Федоров определял как *родственность — неродственность*, притом что родственность есть и самое натурально глубинное и неотменимое отношение между людьми, детьми одного отца, небесного и земного, и вместе самое искажающееся, вплоть до своей противоположности, даже в теплом и сокровенном своем ядре — семье и общине.

Конечно, такое искажение достигает вопиющей степени именно в состоянии войны, особенно гражданской. Но зерна неродственности, уходящей, как указывал тот же Федоров, в самый корень падшего, смертного бытия, всходят зловещими плодами еще до войны и революции. Вспомним, как в распадении предрассудков и темных страстей была погублена бабка Григория, а дед его «развалил до пояса» того, кто пришел на его двор во главе хуторской, общинной расправы. Или как отец Аксиньи, посягнувший на нее, был зверски забит сыном и женой, как калечили и убивали друг друга в драке на мельнице казаки и тавричане, как «обдуманно и страшно» истязал Степан свою жену, как «сильничал» Лизу Мохову Митька Коршунов, а позднее бесстыдно приставал к сестре... А Наталья, тихая, самоотверженная, чистая женщина, оказывается способной на сугубый грех (по христианским понятиям) — на себя руки наложить, да еще в пасхальную ночь, а позднее — пусть и в жгучей обиде на мужа за его неверность — убить собственный плод, их возможное будущее дитя: какое-то тонкое изуверство чистеньких и тихоньких! «Выхолостил мою жизнь, как боровка...» (I, 174), — выдавливает из себя Степан Григорию: вольно-неволью в своих страстях один становится поперек дороги другому, губит его. Груз такой вины центральных любимых героев романа — причем в сугубо мирных, любовных коллизиях и борьбе — тех же Григория и Аксиньи огромен.

В самое мирное время, как видим, густо идет натуральная изнанка жизни и человеческих отношений: семейные преступления, тайные ночные измывательства, ненависть к чужакам, злоба и убийства... Более того, народный, низовой герой значительно ближе к этой изнанке, чем, скажем, дворянские персонажи того же Толстого; сам быт и уклад существования намного жестче, естественнее, открытее: живут среди и рядом с животными, с природой, не знают городской гигиены, сами режут скотину, лихо дерутся, привычно избивают жен, задиристо-безжалостны друг к другу в слове... Их закалка, физическая и психическая, несравнима с чувствительностью цивилизованного, *отполированного*, изнеженного бытовым комфортом городского, имущего человека: и это от грязи, блох, вшей до эксцессов человеческих страстей. По порогу выносливости, душевной сопротивляемости травмам, по неприложимости к многим из народных персонажей Шолохова нормативной нравственной линейки они столь же

гибкие и пластичные, спасающие и убивающие, верные и «предательские», как сама жизнь. Моральна ли природа, порождающая и погубляющая, заботливая и равнодушная, то привечающая, то отворачивающаяся от недавнего любимца?

Вот и не ломается юная Аксинья от изнасилования ее отцом и — не забудем — его убийства близкими (что, может быть, еще страшнее), и даже ни разу, никак об этом не вспоминает — черта, отмеченная еще П.В. Палиевским<sup>7</sup>. А уж через какие душевные опустошения прошел Григорий! Леонов мучительно, безвыходно, на целый роман, заклинил Митьку Векшина из «Вора» на его убийстве офицера, а герой «Тихого Дона», пройдя через близкий внутренний слом (после убийства им безоружного, обуянного ужасом неминуемого конца австрийца), а затем через каскад еще более страшных вещей, через отупляющее и озверяющее привыкание к ним, через потери самых близких и дорогих людей, каждый раз отживает, находит в себе силы еще жить и чувствовать, забывать и возрождаться. На героях Шолохова — до последнего рокового смертного захвата — заживает и зарастает, почти как в самой природе, конечно не без уродливых шрамов, грубой коры, тяжелых наростов...

Так есть ли принципиальная разница между мирным и военным состоянием жизни? С одной стороны, вроде бы нет — только резкое усиление градуса и степени борьбы и зверства, с другой — все же есть: количество переходит в качество. Одно дело — стихийное столкновение вечных инстинктов, интересов, страстей, одно дело — межчеловеческие, индивидуальные или коллективные, драматические, трагические конфликты: они входят в какую-то общую *экономия* природно-смертного бытия, с его светлыми и темными сторонами. Одно дело — Григорий, зверски избивающий своего обидчика, соперника Листницкого, готовый в припадке бешеного гнева убить Чубатого или унижающего его генерала (если бы и убил, то в состоянии аффекта, как покушающаяся на себя и ребенка во чреве Наталья), или даже Митька, насилующий скучающую барышню, падкую на пряные, опасные развлечения... Совсем другое дело — когда ненависть, злоба, а за ними убийство омассовляется, механизмуется, предельно упрощается, становится привычным и холодным. Другое — бессудные расстрелы и рубки пленных, садистские подвиги того же Митьки, убивающего старух и детей, превращение крайнего страстного эксцесса (чем чаще всего является убийство в мирной жизни) в спокойное, сатанизированное ремесло, объект которого — тьфу, ничего не стоит, дешевле сапог и тужурки, — и пошла известная, столь расцветшая в эти годы и в полном виде представленная в романе страшная синонимика: в расход пустить, в распыл, навести решку, свести со счета, шлепнуть, кокнуть, к ногтю прижать, искрошить в дым...

Как недолжное, безумное действие предстает взаимное убийство людей в бою уже в начальных сценах на фронте Первой мировой. Первый шок от первого боя, вглядывание в первые трупы, душевная хворь, «нудная нутряная боль» Григория, переживающего убийство им австрийца, а потом пошло-поехало: трупы громоздятся штабелями, человек входит в мрачную,



опустошающую привычку убивать, душевно *обугливается, стербенеет и особачивается*, а то и познает извращенную страсть рубить и крошить «враждебную» человечину — с пылу, с жару, в пароксизме одержания демоном убийства. Шолохов постоянно подчеркивает, как физически меняются при этом люди, какой корежащий отпечаток на их лица, тело и душу накладывает война.

Именно в братоубийственном гражданском противостоянии, железно и беспощадно подпертом идеологией, с одной стороны, а с другой — инстинктом физического выживания и защиты своего дома и благосостояния, особенно ярко, можно сказать, вопиюще обнажается вся самоубийственность и взаимоистребимость принципа «зуб за зуб», неумоимо питаемого растравленной мстительной страстью — до последнего врага и обидчика! Шолохов не устает наглядно демонстрировать, как, разжигаясь все больше и больше, усугубляется страстная вверженность в ненависть, зло, убийство, как бьет она бумерангом ее носителей. Цепь взаимных смертных обид, издевательств, жестоких отплат и новых нескончаемых счетов стягивает ткань военного пласта романа, особенно пронзительно впиваясь в таких местах, как расстрел и рубка Подтелковым и его людьми пленных Чернецова и сорока его офицеров, а затем казни уже самого Подтелкова и его отряда, убийство Петра Мелехова Мишкой Кошевым при участии Ивана Алексеевича, а затем самосудное истязание прогоняемых сквозь казачьи станицы коммунистов Сердобского полка — до кровавого месива и «нутряного животного рева», наконец, избиение их всех в Татарском, где особо отличилась жена Петра Дарья, застрелившая Ивана Алексеевича... А вот Мишка Кошевой, распаленный известием об убийстве Штокмана, Ивана Алексеевича, словами приказа Троцкого о беспощадном разорении мятежных станиц, истреблении участников восстания, устраивает рукотворный апокалипсис, акт сжигания старого мира — купеческих и поповских домов со всем их хозяйством, застреливает деда Гришака на крыльце дома Коршуновых (в свое время батрачил у них и сам Мишка, и его отец), а через несколько месяцев уже Митька Коршунов зверски вырезает остатнюю семью революционного мстителя: его мать и малолетних брата и сестру.

Разверзается страшная череда действий — противодействий, ведущая ко все большему усилению вольтажа взаимной ненависти и смертоубийственного неистовства. Прерывает эту дурную взаимоистребительную бесконечность разве что реакция ребенка («Маманя! Не бей его! Ой, не бей!.. Мне жалко! Боюсь! На нем кровь!» — II, 243) в сцене измывательств над пленными, заставляющая опаматоваться мать и некоторых женщин. Да Григорий Мелехов, несмотря на его невольную причастность к этой черте, непосредственным внутренним инстинктом пытается каждый раз (но, увы, чаще всего безуспешно) в моменты пароксизмов взаимного озлобления не дать развязать зловеший галоп выдирания друг у друга, по ветхозаветному закону, *глаза за глаза, зуба за зуб, жизни за жизнь*, да еще и *с избытком*, с перехлестом. Более того, именно через своего главного героя писатель подводит читателя к чувству и мысли (на деле глубоко христианским) о

необходимости прервать дурную бесконечность возмездия и борьбы, идущую крещендо, сойти с принципа «зуб за зуб», остановиться, простить, забыть, начать с начала. И хотя люди и жизнь никак не дают Григорию соскочить с крутящегося огненного колеса ненависти и смертоубийства, он все равно к этому приходит в финале эпопеи: возвращается домой, выбросив оружие, на столь проблематичную милость победителя...

И мать Григория, Ильинична, смирившись перед волей дочери, перед силой обстоятельств, перешагивает через естественное отталкивание от убийцы ее старшего сына, принимает в дом столь ненавистного ей, заряженного чуждой «правдой» человека, и даже начинает чувствовать «непрощенную жалость» к нему, когда его выматывает, гнет и мучит малярия. Вот она великая, искупительная жалость материнского сердца к заблудшим детям этого жестокого мира! А перед смертью отдает она Дуняше для Мишки самое дорогое — рубаху Григория, пусть носит, а то его сопрела уже от пота! Это с ее стороны высший жест прощения и примирения! И Наталья, в смертельной обиде на мужа — до невозможности нести в себе и выносить его ребенка — мстящая ему и себе вырезанием живого зародыша, перед смертью прощает Григория, умирая примиренной. И неистовая воительница за Григория Аксинья берет к себе детей Натальи, согревая их любовью. И может быть, именно тут лежит какой-то высший тест качеству человека: его, во всяком случае, радикально не проходит главный представитель новой власти в романе — Мишка Кошевой, непримиримый, неостановимый в своей классовой подозрительности и мести.

Подчеркивая внутреннее противоречие, конфликт в казаке между мирным землепашцем и воином (а сочетание этих двух занятий, двух человеческих типов конститутивно в нем, являет его *резон быть*), Шолохов выдвигает на первый план именно земледельца, наделяя своих героев неудержимым тяготением к этому столь естественному и любимому ими занятию и соответствующему образу жизни. Именно на войне они особенно ностальгически оборачиваются к мирному труду на земле, представляя в воспоминании и предвосхищении то, что им более всего дорого: пахоту в степи, косьбу, сбор урожая, уход за лошадьми, хозяйственную утварь и инструмент... Для самого Шолохова времени создания «Тихого Дона» война, как уже отмечалось, совсем по-толстовски — безумие, бессмыслица, зло, за исключением, пожалуй, того ограждения страны от турок, горцев, что и составило с самого начала смысл образования и существования казачества как такового и что нашло себе отражение в старинных песнях, так часто и проникновенно звучащих в романе.

## Народ и личность

Основные персонажи шолоховской эпопеи — народные, «неученые» герои, уж никак не оторвавшиеся и *не вышедшие* из натуральной казачьей среды своего рождения, формирования, жизни, сыны и дочери Тихого



Дона. В романе предстает яркая жизнь коллективного народного тела, особая наивная открытость, прямота, детскость, моментами бесстыдство в проявлении словом, жестом и делом своих порывов, чувств, желаний, отношений, обнаруживает себя грубовато-афористичный, поговорочный ум. Внешний тип отношений, во многом обратный городскому, светскому: там — лоск, лицемерие, показная вежливость, хотя за спиной и за глаза и уничижение, и сплетни, и интриги, и козни; тут в глаза перебраниваются, общучивают друг друга, срамят (и такой словесный стиль господствует везде — на площади, в поле, на военных сборах, в отряде, в семье, предполагая некое артистическое тщание, состязание в острословии, заботу о виртуозности взаимного поддразнивания), а за видимой словесной беспощадностью чаще всего стоит симпатия, теплое товарищеское чувство, любовь...

Народные реакции — непосредственные, грубоватые, предельные: если гуляют и пляшут, то до упаду, если дерутся — до крови и калечеств, если смеются — то «смачно и густо» ржут до колик, до выворачивания нутра...

Смеховая стихия у Шолохова — то, без чего немислимо существование коллектива, и звучит она в «Тихом Доне» в голосах народного хора, в устах отдельных острословов. Писатель замечательно рисует общественную природу смеха: высекается он чаще всего в естественной микросреде близких людей (от двух и более), связанных общностью рождения, воспитания, истории, предания, дела или безделья, горя или радости... А как мощно явлена Шолоховым физиология смеха, его заразительность, его неудержимое нарастание от первых сдержанных всхлипов до громовых раскатов дружного хохота, до «охо-ха-ха-ха!.. Ох, сме-е-ертынь-ка!..» (I, 131). Есть среди казаков избранные фигуры носителей смеховой стихии, мастеров байки, забавы, шутейства, особые народные таланты виртуозно «гореть в небывальщине», врать артистически залиvisto на потеху всем: таков тут Авдеич Брех (Брех, естественно, прозвище), этакий прото-дед Щукарь, с его уморительными историями из атаманской службы при государе, таков «весельчак и похабник» сотни Егорка Жарков, таков и ординарец Григория Прохор Зыков, его «Санчо Панса», своего рода трикстер при серьезном трагическом герое. В хоре народной молвы, разговоров, разомкнутых в непредсказуемое, тревожное будущее, неразрешимые вопросы и загвоздки неизменно «замазываются шуткой» (I, 195) — в слишком глубокие бездны самосохранительно не заглядывают, тут же *конопатя* промелькнувшее темное их жерло балагурством, смехом. «Шутка у нас гостует чаще, чем горе, а не дай Бог делалось бы все всерьез — при такой жизни давно бы завеситься можно» (II, 596), — размышляет про себя Григорий, развеселившись вместе со всеми сценой на хуторской площади, где разгневанная, боевая вдова разоблачала уговоры, переходящие в угрозы, со стороны Фомина: мужиков ему подавай в банду, на борьбу за «правое дело», ее вот грозит выпороть за «агитацию», а не хочешь... и, мгновенно задрав юбку, уткнула под нос «Анике-воину» свою мощную задницу. На том, при общем смехе, вся вербовка и прикончилась.

Постоянная шутка на устах казаков — особенно в тяжкие, раздирающие душу моменты — защита от излишне драматического серьеза, выход из заклиненности на этих моментах, какое-то, пусть на время, избытие неизбывного, смех над собой и человеками вообще в их страстном распалении, страданиях и бедах. Это своего рода терапия от обессиливающего, закрывающего саму возможность жить дальше переживания трагизма бытия, терапия смехом, терапия коллективная и народная. В *цивилизованном*, атомизированном обществе так не смеются, так не хохочут-гогочут, надрывая животы и выворачивая внутренности, — но ведь и смягчается, избывается такое прямое обнаженное касание к изнанке жизни, ее жесткости, боли, измывательству, какого обычно не знает *оттолированный*, *огражденный* городом культурный индивид.

Как писал Анри Бергсон в книге «Смех»: «...комическое для полноты своего действия требует как бы кратковременной анестезии сердца»<sup>6</sup>. А как такая «анестезия» необходима тому, у кого сердце кровоточит, пронзено утратой и горем! Вот Григорий ехал домой с фронта, неожиданно получив телеграмму о смерти жены, и, «чтобы не оставаться в степи одному со своим горем, с неотступными мыслями о Наталье», взял с собой Прохора Зыкова и сам поначалу «говорил <...> без умолку, вспоминал всякие потешные истории, происходившие с их однополчанами, смеялся...» (II, 415).

Смеяться над человеком, над собой, над явлением и вещью можно, лишь войдя в спокойное, если хотите, *природное* равнодушие к объекту осмеяния, став хотя бы на время «безучастным зрителем», для кого «многие драмы превратятся в комедии»<sup>7</sup>. Такую смеховую позицию во все более рушащемся, сгущающем зловещие краски мире держит в романе Прохор Зыков — недаром выдвигается он к концу эпопеи, становясь главным носителем неистребимой стихии народного юмора, зубоскальства, изощренных ругательств. И тогда трагедия разгрома казачества выворачивается в его устах в курьезную историю о том, как он решил разжиться «каким-нибудь завалыщенским трипперишком», чтобы иметь законное право удалиться во спасение из этих гиблых «героических» мест и деяний. Он держит голос и права просто жизни, готовой идти на любые, пусть и циничные, компромиссы с кем и чем угодно, с любой идеологией и любым укладом, лишь бы сохранить и продлить себя (а там, глядишь, заживет, выправится, переменится!). И тут глубинная, скрытая основа народной приспособляемости, выживаемости, неуничтожимости, первый образец которой — в самой природе. И недаром к концу романа, не считая все убывающих из этой жизни родных, пожалуй, никого нет ближе Григорию, чем его беспринципный, неунывающий, всегда с веселой байкой на устах ординарец.

Интересно, что христианство, относясь сугубо серьезно к человеку, подвигая его не на простое сохранение и продолжение природно-смертной жизни, а на ее радикальное преображение и всецелое спасение, сердечно входя внутрь боли, страдания, стыда, — *не смеется* («Горе вам, смеющие-

ся ныне!» — Лк. 6:25), настаивая на покаянии, плаче по поводу ввергнуто-сти каждого в грех неродственности, вытеснения, убийства: «Блаженны плачущие!» (Мф. 5:4). Но это — абсолютный счет, а народ и личность живут в сфере относительности земно-природной; здесь и смех, и вино — утешающие друзья, помогающие пережить и «малые апокалипсисы» истории, и горе-злосчастие человеческой судьбы.

Вспомним «бесперывные гульбища» Григория в шестой части книги, когда «пьяным кружалом» пускал он свою жизнь, испытывая «радостную освобожденность, отрыв от действительности и раздумий» (II, 184). Да и сам писатель в жерновах своего времени достаточно спасался, хоть на время, хоть на миг, и смехом, все более разливавшимся в его произведениях, да и вином («От такой жизни, товарищ Сталин, запьешь!»<sup>8</sup> — ответ генсеку на его вопрос, не много ли Шолохов пьет, как то ему докладывают).

Недаром так расширяется сфера комического в «Поднятой целине», когда беспощадно по отношению к крестьянству, казачеству вновь очерилась эпоха, руководящий ее партийный, карательный слой, часто до сатанического абсурда (достаточно прочесть январское 1931, апрельские 1933 и февральское 1938 года письма Шолохова Сталину, куда пошла вся страшная правда времени — «Решил, что лучше написать Вам, нежели на таком материале создавать последнюю книгу “Поднятой целины”»<sup>9</sup>). Тот же дед Щукарь, роль которого непропорционально возрастает к этой последней книге романа, откровенно развлекает-отвлекает от реально нависавших ужасов, как бы полностью народно-самозащитно игнорируя в своих эпических байках о козле и о массе разных с ним «пришествий» весь сгущенно драматический, а для кого и трагический оборот жизни. Не забудем, что смех не только отвлекает, но и отгоняет страх и ужас и жизненно необходим тем, над кем гибель нависает особенно всерьез.

Вернемся, однако, к «Тихому Дону». О точности, живой объемности представления тут народной жизни писалось уже немало. Хотелось бы лишь подчеркнуть четкую и твердую позицию автора по отношению к центральным, дорогим ему героям: они предстают как настоящие личности и по силе переживания, тонкости чувств, страстной самости или мудрой уступчивости, по душевному достоинству, по пониманию психологии другого, по сложности внутренней жизни не уступают литературным героям ученого, культивированного сознания, а то и превосходят их. Какой диапазон чувств являет та же Наталья! Тут душевная кротость и свет, жертвенность, отдача себя детям и вместе — патетически-трагедийные высоты почти античных страстей, когда она, обращаясь к тучам, молниям, вихрю, выкрикивает страшные заклинания гибели на своего мужа: «Господи, накажи его, проклятого! Срази его насмерть! Чтобы больше не жил он, не мучил меня!..» (II, 406).

А как неожиданно сложно раскрывается перед добровольной смертью яркая, разбитая, жадная до простых удовольствий жизни Дарья! И объясняет она себя вполне в духе отчаянного экзистенциального героя, разве что в своей народной стилистике: «Мне он, Бог, зараз ни к чему. Он мне и

так всю жизнь мешал. <...> Того нельзя было делать, этого нельзя, все грехами да Страшным судом пужали... Страшнее того суда, какой над собой сделаю, не придумаешь. Надоело, Наташка, мне все! Люди все поопостытели... Мне легко будет с собой расквитаться. У меня — ни сзади, ни спереди никого нет» (II, 387). Переживает она и свое экзистенциальное пробуждение («Пока под сердце не кольнет — ходим и округ себя ничего не видим» — II, 388), выход в незаинтересованное, эстетическое созерцание прощально-прекрасного лика мира («Поживу, порадуюсь на белый свет, попрощаюсь с ним» — II, 388) — до того было все заслонено чувственными плотскими дразнениями, охотой за наслаждениями, жила «вроде слепой», по ее нынешней оценке. Но остается в ней и злое чувство зависти к тому, кто сейчас ей ближе всех, к Наталье, и желание уколоть ее, отравить ей душу — почему одна она должна «так жестоко страдать»? «Они думают, что мы из другого теста деланные, что неученый человек какой из простых, вроде скотины» (II, 358), — негодует Григорий на офицеров и генералов, и роман — среди прочего — о том, что *тесто* тут, воистину, одно. Разумеется, народные герои так много не говорят, не предаются постоянной рефлексии, не объясняют себя, не обращаются к культурной традиции, историческим, литературным прецедентам и образцам, отличаясь непосредственностью переживания и реакции, пониманием вещей, полученным от самой жизни, впритык, натурально-обнаженно облегающей их, от глубинного чувствования в природу, ее законы и тварей.

В мирное, устоявшееся время казачий коллектив крепится своей традицией, укладом особого военно-земледельческого сословия, типом общинной демократии, своим кодексом чести, бытовым православным исповедничеством, освящающим годовой круг, центральные моменты жизни человека, каждодневное ее течение (в избу не войдут, за стол не сядут, не перекрестившись на иконы...). Мы видим, как в ситуации разлома этих основ, омассовления истории народный коллектив (тут уже в шинелях, к тому же разложенный войной) легко переходит в толпу, что происходит в новой форме организации массы — на митинге, где своя психология толпы, погашения личности в ней, заражение валом общей эмоции, умело разжигаемой вожаками толпы, идейными ораторами. Мы видим, как беснование самосуда охватывает хутора, по которым специально прогоняют красных пленных как раз в расчете на такую реакцию разгневанной толпы стариков, подростков, баб.

Христианская вера не была для того же Григория чем-то сознательно-догматически понятным или лично экзистенциально прочувствованным. И когда рушатся прежние устои, когда в горниле испытания человека на предел и запредел он неслыханно падает в жестокость и зло, в абсурд взаимного нескончаемого истребления, в скотское отупение и садистскую изощренность, то вместе с верой в человека из души Мелехова уходит и вера в Бога (как такое мог Он попустить!). Вспомним признание самого Григория в разговоре с Капариним в последней части романа: «С пятнадцатого года, как нагляделся на войну, так и надумал, что Бога нету. Ни-

какого! Ежели бы был — не имел бы права допускать людей до такого беспорядка. Мы — фронтовики — отменили Бога, оставили его одним старикам да бабам. Пускай они потешаются» (II, 611). И тем не менее тот же Капарин, последовательно — бывший офицер, эсер, командир вешенского красного батальона, член банды Фомина, декларирующий новые свои убеждения мистического монархизма (апеллирует к Божьему персту, приглашая Григория прочесть «молот, серп» наоборот: «престолом»), подбивает Мелехова предательски убить оставшихся троих товарищей по банде, сдать советской власти, с тем чтобы позднее при случае выступить против нее. А Григорий еле сдерживается, чтобы не «ударить этого человека» — что может он чувствовать кроме возмущения, «омерзения и жалости»? «От вас, от ученых людей, всего можно ждать... А все про какой-то перст толковал, про царя, про Бога... До чего же ты склизкий человек...» (II, 613) — но и его, обезоружив и обезвредив, не выдает другим, с кем тот хотел так коварно расправиться.

Такие своего рода *тесты* на глубинный нравственный инстинкт героя, на его реакцию в острых критических положениях сопровождают весь путь Григория Мелехова в романе. Он единственный пытается предотвратить коллективное изнасилование Франи, сам раненый, тащит на себе офицера к своим, выносит из боя, спасая от гибели, своего соперника и врага Степана... Жестокость по отношению к пленным, к мирному населению, мародерство высекают в нем моментальную решительную реакцию: он пытается предотвратить бессудную расправу Подтелкова над пленным Чернецовым и сорока офицерами, мчится остановить самосуд над колонной сердобцев, самовольно выпускает из тюрьмы иногородних баб и стариков, резко сталкивается с отцом и Дарьей, приехавшими за военной добычей...

Конечно, Григорий сам вовлечен в кровавую, расчеловечивающую круговерть войны и братоубийства, но он мучительно душевно терзается этим. И никакая нарощая кора привычки к убийству и зрелищу жестокости не может заглушить в нем «щемящей внутренней тошноты и глухого раздражения» (II, 546) от одного воспоминания о своей службе. Он не только неотступно чувствует на себе груз недолжного, глубинно постыдного, того, что в христианстве и называется грехом, но главное — способен остановить свое рассвирепевшее сердце, оскорбленное чувство, уже заносщее руку на обидчика, готов остыть и простить. И это, если хотите, основной критерий человеческой *истинности* в романе, равный по сути христианскому критерию: и на одной стороне испытания им остаются Григорий Мелехов, его близкие, мать, сестра, Наталья, Аксинья... а на другом — Мишка Кошевой, многие его товарищи, не говоря уже о таком желтоглазом, весело-бессовестном звере, как Митька Коршунов, получившем на войне — и не один он — «законное» оправдание своим садистским наклонностям.

Под определенным углом зрения Григорий Мелехов — тип молодого человека мировой литературы, проходящего свои годы учения и формирования как личности — только здесь эти годы пришлось на времена

разломно-тектонические, и учится Григорий не на книгах, а через живое общение, спор, но главное все же — через саму жизнь, ее испытания и открытия, через жесткое взросление души и ума. Мелехов тянется к людям недюжинным, образованным, со своей объясняющей и ориентирующей идеей — с их помощью расширяет он свой мыслительный диапазон, спектр пониманий и отношений. Не один идеолог старается зарядить его своим видением, своими целями. Это и пулеметчик Гаранжа, и Подтелков, и казацкий автономист Изварин... И Мелехов может на время перейти в тот или иной стан, поддаться на пропаганду или остаться в привычных убеждениях своих земляков, но чаще всего его метания вызваны безысходностью, необходимостью выжить и жить для самого для него существенного: дома, семьи, любви, труда на земле. И в своих метаниях он действует как личность, для которой важна свобода мыслить и сомневаться, действовать и выбирать — а ее-то как раз не дает ему среда и эпоха (тот же Кошевой сразу рубя: «Контра!», «Враг!», «Стопчем!»). «И оттого, что стал он на грани в борьбе двух начал, отрицая оба их, — родилось глухое немолчное раздражение» (II, 110), тот внутренний дискомфорт, беспокойство, тоска срединной, свободной, личностной позиции, которая будет присуща Григорию почти до конца эпопеи.

Мелехов так и не поддавался крайностям и идеологиям, «тянуло к большевикам — шел, других вел за собой, а потом брало раздумье, холодел сердцем» (I, 499), — сомнение идет *из сердца*, безошибочного нравственного инстинкта героя, из его глубинно христианской и одновременно жизненной установки на замирение, на выход из озлобления и мстительного истребительного крещендо, из его органичного стремления к корневым ценностям. И несмотря на объективные тупики метаний Григория, на крайние физические испытания и душевное опустошение, на психические шоки и надрывы, эксцессы бегства из реальности в вино и загул, общая линия взросления, развития личности в Григории идет по возрастающей: он проникается душевной красотой и чистотой своей жены Натальи, когда-то столь постылой, ему открывается отцовское чувство и дар слезного умиления и стыда перед прелестью и невинностью детства, еще не ввергнутого в грязный, страстный, кровавый ком взрослой жизни. «Он испытывал внутренний стыд, когда Мишатка заговаривал о войне: никак не мог ответить на простые и бесхитростные детские вопросы. И кто знает — почему? Не потому ли, что не ответил на эти вопросы самому себе» (II, 465) — какое тонкое метафизическое переживание героя: стыд взрослого перед ребенком, рожденным им в мир, за главный грех и позор взрослого человека — убийство других людей, грех, в корнях которого он не сумел разобраться. В полной мере Григорий Мелехов обретает такие душевные качества, каких особенно не было заметно в начале романа в горячем, импульсивном, грубоватом, мало задумывающемся над последствиями своих слов и поступков парне: это чувство ответственности за происходящее («неправильный у жизни ход, и может, и я в этом виноватый...» — II, 207), это и новое отношение со своей совестью, оглядка на

себя, самосуд, пересмотр своей жизни, одним словом то, что называется нравственной рефлексией.

В отличие от многих писателей Шолохов не распяливает героя на его роковых ошибках и грехах, не закидывает на одной травме, одном понимании и идее — текуч он и обновляем, как сама природа! Все это концентрируется в сцене свидания Григория со своей семьей, еще почти в полном составе (убит только брат) перед разверзанием финальных трагических событий (8-я глава 7-й части 4-й книги), когда Григория особенно пронзительно, до слез, трогают за сердце и его малые сын и дочь, и сияние «какой-то чистой внутренней красоты» жены... Здесь ярко вспыхивает вера писателя в возрождаемость человека, в возможность душевных метаморфоз: сбрасываются вонючие коросты войны, обнажая на нравственном организме героя новую, нежную и чистую нарощую кожу. Недаром звучит в романе сквозной мотив как бы второго рождения, несущего чувство полного обновления впечатлений от мира, которое испытывают герои, прошедшие через почти смертельную болезнь (здесь это тиф) и вновь вернувшиеся к жизни. «Иным, чудесно обновленным и обольстительным» предстал мир перед выздоровевшей Аксиньей — осиянный солнцем, в свежих, пьянящих запахах, нежных красках, с песней жаворонка... «Блестящими глазами она взволнованно смотрела вокруг, по-детски перебирая складки платья», испытывая «огромное желание ко всему прикоснуться руками, все оглядеть», словно поздороваться со всеми (здравствуйте, я вернулась к жизни, к вам всем!), погладить вещи и существа мира (смородинный куст, ветку яблони) и уйти, не разбирая дороги, туда-туда к дальнему горизонту, «где за широким логом сказочно зеленело, сливаясь с туманной далью, озимое поле...» (II, 505). В этих картинах у Шолохова — образ даже не просто нового рождения, а некоего возрождения, как бы прообраз, пусть ненадолго мелькнувший в душах и ощущениях героев, воскрешения и таящихся в нем для человека чудных метаморфоз.

И уже почти к самому финалу «Тихого Дона», когда Григорий примыкает к банде Фомина и, наконец, с жалкими остатками разбитого отряда прячется на острове посреди Дона, он не перестает работать над своей душой, управлять внутренней жизнью: не позволяет себе «давать волю злой памяти» (II, 605), распалиться ненавистью к Михаилу или обесиливающе растравлять сердце тоской по дому, детям, Аксинье... Чем же занимает себя Мелехов среди чуждых ему товарищей по несчастью, какая способность обнаруживается и углубляется в нем в этой безнадежной и отчаянной ситуации? Он один — подчеркивает писатель — часами слушает «разноголосый шум воды», голоса птичьих стай, наблюдает «бешено клокочущую быстрину» Дона у берега, «прихотливые и бесконечно разнообразными завитками течения», небо и облака, рассветы и вечерние «вишнево-красные» зори. Даже в глухом человеческом тупике остается неисчерпаемая в своих явлениях, красоте, тайной жизни природа, единственный по-настоящему достойный предмет для бесконечного созерцания и любования. Во внуке Прокофия Мелехова и пленной турчанки, любивших

сидеть на Татарском кургане и долго глядеть в степь, «пока истухала заря» (I, 29), живет медитативный дар, дар глубинного вчувствования в природу, который вспыхивает так ярко сейчас, на острове.

И вот, потеряв Аксинью, с душой уже, казалось бы, навеки ослепленной черным солнцем неизбывного горя, апокалиптического ступора, Григорий как бы пошатнулся в своих витальных основах, стал непохожим на себя, жалким, пугливым, даже несколько юродивым. Из него словно вырезали часть его сущности, тесно связанной с любимой: пока она существовала, даже вдали от него и в разрыве с ним, он пребывал в своем полном составе, физическом и духовном, а тут рухнул... Но и сейчас он продолжает инстинктивно бороться за жизнь, прячется среди дезертиров в лесной землянке и находит себе удивительно точное самолечение — искусством, бытовым творчеством: «...он целыми днями сидел на нарах, вырезывал из дерева ложки, выдалбливал миски, искусно мастерил из мягких пород игрушечные фигурки людей и животных. Он старался ни о чем не думать и не давать дороги к сердцу ядовитой тоске» (II, 640). И только по ночам перерабатывалась эта тоска в сонные свидания с Аксиньей, матерью, с умершими близкими, в обильные слезы по пробуждении. С «мертвой обуглившейся землей» сравнивает Шолохов жизнь Григория, но как вокруг опустошенных мест, по которым прошли весенние палы, начинает весело зеленеть «молодая трава» и звенеть жаворонки, так в глубинах и в *окрестностях* оглушенного горем, омертвевшего существа героя живет дума о доме, чувство к детям, неудержимая тяга к ним — к ним он и возвращается в финале романа, сбросив в Дон охранительное оснащение своей прежней жизни: винтовку, двенадцать обойм и двадцать шесть штук патронов. Зачем-то тщательно их пересчитывает — сколько душ теоретически можно было бы загубить, даже просто защищаясь! Как видим, Григорий отказывается уже от всякой защиты себя, полагаясь на волю провидения. И хотя для нас финал «Тихого Дона» остается открытым, для самого автора, писавшего его тогда, когда основной прототип его центрального героя Харлампий Ермаков был уже арестован, вырван из дома, от близких (к которым он, как Григорий Мелехов, вернулся в свое время мирно жить и трудиться), был расстрелян, над этой последней страницей гениальной эпопеи уже ходили роковые тени.

## Эрос и смерть

Мы подходим к вещам, может быть, глубинно самым важным для Шолохова, к тем двум экстремам природного бытия, которыми оно прежде всего определяется и движется: *любовь* и *смерть*. В собственно природном мире эрос и танатос связаны нераздельно и по-своему гармонично: период любви являет пик жизнеутверждения, ведет к размножению особи, к утверждению бессмертия ее родового бытия, за чем разумно-неизбежно следует отмирание старого, уступающего место новым кратковременным существам. Этот неизменный ход природных вещей: весна, лето, цветение,



кипение эротических, зачинающих, плодоносящих сил, осень, смерть цветов, листвы, трав, зимнее оцепенение, готовящее новое весеннее возрождение, — не просто неоднократно описан в «Тихом Доне», но служит некоей точкой отсчета и сравнения для человеческого мира.

В свое время Лев Толстой в повести «Казачьи» изобразил народ, который примиренно, счастливо-бессознательно живет в природном круговороте бытия, как бы вовсе не отличаясь *от трав* и других природных творей: «Люди живут, как живет природа, умирают, рождаются, совокупляются»<sup>10</sup>. Но картина, предстающая в «Тихом Доне» существенно отличается от того, что начертал тут Толстой. За тем, что автор «Казачков» назвал «совокуплением», встает огромный мир, богатый, бурный, противоречивый, мир эроса, человеческих страстей, личностного избрания предмета любви... В центре его — любовь Аксиньи и Григория, такой же великой избранной пары, как известные мировые литературные образы, будь то Одиссей и Пенелопа, Тристан и Изольда, Ромео и Джульетта, Антоний и Клеопатра, Жюльен Сорель и г-жа де Реналь, Вронский и Анна Каренина... В таком индивидуально-единственном эросе есть свои таинственные глубины, которые не поддаются объяснению и анализу: почему именно *она* или *он* — *другая, другой* тоже, вроде, не хуже, а может быть и лучше, и преданнее, и душевнее, но настоящий огонь только здесь, цветение жизни, полнота бытия — тоже. А нет его (ее) рядом — и «выцвела жизнь и осталась на месте прежней полнокровной большой радости сосущая голодная тоска, линия выцветень» (I, 488). Когда образуется такая редкая, органичная, провиденциальная пара, то каждый в ней без другого — неполный и ущербный, часто до невозможности продолжать жить без него.

Этот особый мир исключительной любви двоих, подверженной трансформации, утончению, углублению, не может состояться без исходного и определяющего неудержимо страстного эротического влечения. С него и начинает Шолохов, сразу же образно внушая мысль о мощной и амбивалентной, воздымающей и губящей стихийной основе любовной страсти, уходящей в какие-то природные, а может, и космические бездны (вспомним хотя бы представление Эмпедокла о взаимодействии дуально-нераздельных космических сил — Эроса и Вражды). Шолохову тут ближе животнo-природные уподобления: вот как рисует он момент первого любовного слияния героев, когда в полночь в степи преобладающая все сила влечет их друг к другу (вот он, источник импульса к соединению элементов, вещей, существ, который и получил еще в древнегреческой натурфилософии название *эроса*), — «гулко и дробно» стучит и сдваивается сердце Григория, до звона зубов дрожит «послушная, полыхающая жаром» Аксинья, «рывком кинул ее Григорий на руки — так кидает волк к себе на хребтину зарезанную овцу» (I, 60).

Одержанность иступленной, жарко-неутолимой, доводящей до физического истощения страстью вызывает в памяти пик звериной жизни, какой-нибудь олений гон, так выразительно описанный Пришвиным в «Женьшене». Григорий сравнивается с лошадей, «сделавшей непосильный

пробег». У Аксиньи «траурно чернели глубокие ямы под глазами; припухшие, слегка вывернутые, жадные губы ее беспокойно и вызывающе смеялись» (I, 65). Нагнетается образ жара, огня такой силы («исступленно горели они одним бесстыдным полымем» — I, 64), что сметается всякая оглядка, хотя бы видимое, лицемерное приличие и утверждается какая-то своя, шокирующая и возмущающая социум, *беззаконная, сумасшедшая*, самовластная свобода великой страсти.

Именно страстность, мощная, почти звериная эротическая, жизненная энергетика объединяет Григория с Аксиньей — прежде всего на глубинно-натуральном уровне темперамента. Это два великолепных природных экземпляра казака и казачки, причем с ярко выраженным обратным и оттого особенно притягательным половым знаком: он — воплощение мужественности (диковатая красота черных горящих глаз, густых разлетных бровей, коршунычьего носа, упругого сильного тела с густо поросшей шерстью грудью...), она — женственности, магнетической притягательной прелести. *Не тепл*, а *горяч* Григорий во всем: в типе эмоциональности, в порывистых реакциях, в неистовых вспышках гнева, в боевой лихости, в любви («Черт бешеный! <...> истованный черкесюка» — I, 82, — брат Петро о нем). Аксинью тоже сопровождает образ жара, огня («жгли его полымем черных глаз» — I, 62), эротической неистовости («А и люта же, братцы, баба! На Степке-то рубаху хоть выжми... Прикипела к лопаткам! — Выездила она его, в мылу весь...» — II, 305). При всей огневой доминанте ее эротической природы не чужда ей и такая податливая, ласковая, преимущественно женская стихия, как вода, влага («влажные черные глаза» — II, 136, «В глазах Аксиньи, увлажненных и сияющих...» (II, 543) — тут, к концу романа, появляется еще и свет).

Аксинья естественна, не зажата и моментами даже бесстыдна в своих желаниях, в проявлениях своей чувственной природности — это неотразимо и зажигает мужчин. Вот с ампутированной рукой возвращается в Ягодное Листницкий, но не один, а с только что обретенной молодой хозяйкой дома. До того Шолохов разворачивает нам историю его женитьбы, его чувств к жене взводного товарища Горчакова, а затем к его вдове, по своему маняще отмеченной «гаснущей, ущербной красотой» (II, 34), где густым фоном стелется неудовлетворенное вождение, «тяжкое плотское желание», но усложняется оно ревностью, по-интеллигентски литературно камуфлируется, натужно возгоняясь в *любовь* «чужой певучей болью» то бунинских, то блоковских строк. По сути, определяющим в его чувствах и поступках здесь было то же, что заставило его раньше так умело и напористо овладеть Аксиньей: «разнузданный и дикий инстинкт — «Мне все можно»» (II, 37): мне, которому в «бешеной коловерти» войны ежеминутно грозит гибель, участь корма для червей. Женившись, Листницкий после некоторого колебания все же решает из порядочности порвать с Аксиньей, что ей и объявляет при приезде. И что же Аксинья? «Ну, что же, уйду... Напоследок аль не пожалеешь? Меня нужда такой бессовестной сделала... Измучилась я одна... Ты не суди, Женя» — и ув-

лекает его *напоследок* за «куст мокрой пахучей смородины» (II, 41). И когда Листницкий, поправляясь, вышел оттуда и оглянулся на людскую, там уже «в желтом просвете окна, виднелась статная фигура Аксиньи, — закинув руки, Аксинья поправляла волосы, смотрела на огонь, улыбалась...» (II, 41). Какой удивительно точный, грациозный моментальный этюд с прекрасной женщины, удовлетворившей страстно-нудящую животную потребность!

В эпизоде первого ее схождения с Листницким, когда она в ответ на ласковое утешение в ее «невывлаканной тоске» осиротевшей матери отдается «ему со всей бурной, давно забытой страстностью», испытывает «небывало опустошительную, помрачающую волну бесстыдного наслаждения», а затем, опаматовавшись, проклинает Евгения, чтобы через три дня вновь не оттолкнуть его, писатель объясняет это коротко: «Свои неписанные законы диктует людям жизнь» (I, 298), законы плоти, страсти, желания забыться от нестерпимой боли и отчаяния, те законы, что бывают сильнее долга, нравственности и даже большой любви, если она не греет и не утешает рядом, здесь и сейчас.

Такая же не скрывающая себя естественность, прямо идущая к своей цели, не раз отмечается Шолоховым в казачках: дочь пасечника обжигает Григория «откровенным голодным взглядом» (II, 18), прозрачно намекая на место ночного свидания; двадцатилетняя статная, «игреливая» подводица, тоже солдатка, столь же откровенно приглашает на близость Григория... А уж что говорить о Дарье с ее зазывающим жарким взглядом, насурмленными бровями и накрашенными губами, с ее «легкой скользящей походкой» (этакое танцующее качество доступной зажигательной бабенки!), неутомимо жадной до мужчин и наслаждений, об этом особенно живучем и по-своему вызывающем восхищение женском казачьем типе. В ней энергия эротического темперамента столь горяча, что выплескивается на многих, вплоть до отца и брата мужа.

Казалось бы, в определенной женской типологии Аксинья походит на Дарью: сильной чувственностью, некоторой причастностью к эротическим безднам, даже конкретными чертами облика, подчеркиваемыми Шолоховым, — жаром глаз и рта, «порочно жадными» губами, покачивающейся в бедрах походкой. Обоих писатель лишает материнства (в самом начале «Тихого Дона» мелькает Дарья, поющая колыбельную младенцу, который потом бесследно исчезает, надо думать, помирает, как умирает, «не дожив до года», ребенок Аксиньи от Степана, а скарлатина в том же младенчестве уносит дочь ее и Григория), по-разному делая ударение на их выдающихся качествах женщин-любовниц по преимуществу. И тем не менее главное и определяющее разводит их: Дарья живет в безличной стихии эроса, являя собой своеобразную казачью гетеру, с равной жаркой благосклонностью склоняясь к попадающимся ей на пути мужчинам; Аксинья — притом, что она зажигающе-страстна и со Степаном, и с Листницким — прежде всего отмечена индивидуальным избранием единственной, абсолютной любви.

Эта любовь Аксиньи и Григория рисуется в романе в скупой череде нескольких ее взлетов: первое схождение, когда Степан уехал в лагерь, потом уход Григория от Натальи и совместная жизнь его с Аксиньей в Ягодном, разрыв и только через четыре года новая встреча у Дона, примирение, одна ночь любви, затем трое суток в Вешенской, совместное отступление, когда сбывалась мечта Аксиньи уехать с любимым, быть вместе, но уже ни одной, даже самой целомудренной, сцены эротической любви, а вступают в свои права дорожные лишения, грязь, вши, тиф, и, наконец, короткий тревожный период их любви после возвращения Григория из армии Буденного и в финале новый побег и смерть героини.

Интересно, что Аксинья в любви (не считая, может быть, первого ее периода, когда ее с «бугайной настойчивостью» добивался и добился молодой Гришка Мелехов) как бы *первична* — увлекает, зажигает, раздувает огонь страсти. Особенно это становится очевидным ко второй половине романа, когда ее возлюбленный прошел через такие ужасы, душевное опустошение, взвалил на себя такие тяжкие грехи, каких не знает Аксинья. Через несколько лет после катастрофы их отношений они снова встречаются у Дона, их «многолетнее» чувство вспыхивает с новой силой, но кличет Григория сама Аксинья, и уходят они вдвоем на ночь «в степь, манившую безмолвием, темнотой, пьяными запахами молодой травы» (II, 227), — тут их любовной стихии словно тесна горница, нужна сама природа... Но что думает Григорий на следующий день, уезжая в дивизию? «Ну вот, опять по-новому завернулась жизнь, а на сердце все так же холодновато и пусто... Видно, и Аксютка зараз уже не сумеет заслонить эту пустоту» (II, 228).

А при новой встрече в Вешенской это она «обвилась диким хмелем», «осыпая короткими поцелуями нос, лоб, глаза, губы» Григория, неотрывно гладила его, говорила «несказанно ласковое, милое, бабье, глупое», «у нее на щеках все сильнее проступал польшущий жаром румянец, и словно синим дымком заволакивались зрачки» (II, 282, 283) — Шолохов выразительно рисует именно ее проявления чувств, ее, истинной носительницы зажигающего эроса, увлекающей любимого в мощный выплеск страсти, оргию чувства и чувственности. На руинах жизни, в постоянной угрозе навеки потерять любимого горит огонь ее безоглядного и абсолютного эроса. Мощный контраст создает писатель в этой сцене: красные наступают на пятки, вокруг паника, суматоха, бегство, безумие, светопреставление, а они — на якоре своей любви, на жгучем острове страсти, где нет никого и ничего, кроме них двоих. И когда на третьи сутки Григорий выныривает из этого сладкого, одуряющего омута, решая съездить в Татарское, «разузнуть, где семья», Аксинья в полной мере обнаруживает свои претензии на абсолют: или только она у него и с ним или... «Езжай! Но ко мне больше не являйся! Не приму. Не хочу я так!.. Не хочу!» (II, 284).

В финале «Тихого Дона» это требование и жажда абсолюта, которые обнаруживают глубины эротической любви, еще раз прямо высказываются Аксиньей: «Везде пойду за тобой, хоть на смерть» (II, 634). Кстати,

только такая абсолютно любящая женщина смогла наиболее точно определить положение Григория в тисках судьбы и лихого времени: «Никакой он не бандит, твой отец, — объясняет она Мишатке. — Он так... несчастный человек» (II, 637). И эту почти формулу Мелехова писатель недаром припас читателю к самому концу, к итогу романа. Но тот же финал «Тихого Дона» гениально обнажает всю мань, всю иллюзию обретения такого абсолюта в условиях земной любви и смертных земных обстоятельств. «Снова прозрачным счастьем манила ее неизвестность» (II, 633) — Аксинья переживает взлет радости, но сколь кратким оказался этот миг! На полянке, пока спит Григорий, Аксинья то обрывает «губами фиолетовые лепестки пахучей медвянки» (II, 635), то нарывает «большую охапку» «душистых пестрых цветов» и плетет из них «нарядный и красивый веноч», воткнув в него еще «несколько розовых цветков шиповника» (II, 636). На последнее прощанье с героиней Шолохов щедро и тонко предвосхищающе ведет мотив цветов, так таинственно близко стоящих и к высшей красоте видимого физического мира, и к эротической его *пахучести* (не забудем, что это, по существу, половые органы растения), но и к быстротечности явлений этого мира, да и к человеческому гробу и могиле, всегда усыпаяемым теми же цветами.

Земной эрос просвечивает за собой в романе Шолохова губительную свою изнанку, замешенность его на борьбе, вытеснении, а то и жестокости и смерти. В последнем роковом разговоре с Натальей, приведшем ее в конечном итоге к гибели, Аксинья жестко определяет суть природно-страстного закона соперничества, суть стремления обладать другим не смотря ни на кого и ни на что: «Мне тебя все одно жалко не будет. <...> У нас с тобой так: я мучаюсь — тебе хорошо, ты мучаешься — мне хорошо... Одного ить делим? <...> Завладала я Григорием опять и уж зараз постараюсь не выпустить его из рук» (II, 403). А какой любовью-ненавистью полыхало к той же Аксинье сердце Степана, да какое там сердце, вместо него ощущал он в груди жуткого «мохнатого тарантула», избывая черную пороховую смесь своих чувств в изощренных ночных истязаниях жены. (Хорош этот *тарантул*, уподобление, имеющее свою традицию в русской литературе, — вспомним *насекомых* Достоевского, этот образ амбивалентного сладострастия, губящего эроса.) А в какую изнанку эротических наслаждений уткнет Шолохов негнибаемую «красноталовую хворостинку», вечно веселую, открытую легким беспмятным связям Дарью: ударит в самый жгучий физический ее центр, заронит туда — через очередного белозубого, но внутри «червивого» случайного военного кавалера — болезнетворные семена, отравит его, грозя скорым и неминуемым разложением красоте, целостности ее когда-то великолепного организма!

Трагедией оборачивается и любовь Натальи, другого прекрасного женского образа «Тихого Дона». Она принадлежит к типу образцовой красавицы-казачки, которым откровенно любитесь писатель, рисуя и ее еще девичий, невестин облик, и уже расцветший, женский: «тонкая, нарядная», «ладный стан», «мягкая большая грудь», «полные, как выточенные,

ноги, волнующе-тугой обтянутый живот и широкий, как у кормленной кобылицы зад» (I, 503). «Красивая баба, в глаза шибается» (I, 504), — думает, как впервые глядя на жену после военной разлуки, Григорий. Облик и поведение Натальи отмечены не образом огня, непросветленного жара эроса, как часто у Аксиньи, а образом света, пронизывающей лучистости («Глаза ее вспыхнули таким ярким брызжущим светом радости, что у Григория дрогнуло сердце и мгновенно и неожиданно увлажнились глаза» — II, 342), за чем встает тонкая душевность глубин ее чувств, особая внутренняя чистота и красота. Недаром и загрубелое сердце мужа отзывается на такой интенсивный свет, оказываясь способным на растроганность и слезы, чего обычно не испытывает Григорий при виде Аксиньи — здесь ощущения и чувства другие. Отношение Натальи к Григорию более целомудренно-стыдливо в своих непосредственно-чувственных проявлениях, чем у Аксиньи, пронизано нежностью и преданностью, нераздельностью физического и душевно-духовного. «Тайное, неуловимое» в ней выдает сокровенность ее душевных струй, запрятанную боль от исходно-непреодолимой дисгармонии человеческих чувств и отношений (она знает, что никогда не сможет на свой абсолют любви к мужу получить от него то же), такое знание пределов внутренней муки, что провела ее через самоубийственный серп, таинственно-ужасную грань между жизнью и смертью и навсегда чуть трогательно-жалко скривило ее шею (милая кривая уточка!)... Интересно, что обеим главным героиням романа, непримиримым соперницам (которых, однако, сам Григорий, как всякий мужчина, по-разному любящий двух женщин, мечтал бы как-то идеально-гармонично объединить), Шолохов дарует в чем-то сходный тип смерти: обе истекают кровью, медленно истаивают, так что остается от них одна чистая, белая форма — правда, у Натальи это происходит дольше и в сознании, ей нужно успеть и попрощаться с детьми, и простить любимого обидчика, а Аксинья так и не приходит в сознание, от нее жизнь враз и вмиг отрезана...

Кстати, особенно со смертью Натальи и затем Ильиничны, сближения Аксиньи с детьми-близнецами Григория Мишаткой и Полюшкой, которым она постепенно заменяет мать, в ней открываются новые, душевно-сердечные, нереализованные материнские стороны ее натуры. Собственно, в каждой героине Шолохова живут разные лики эроса: та же Наталья может быть неистовой и страстной, а Аксинья — нежной и душевной, дело только в степени и преобладании качеств. Тот же материнский эрос, безусловно, больше присущ Наталье, умеющей полностью заслониться от мира любовью к детям, и ее свекрови, конечно. Вспомним, как перед смертью Ильинична вся уходит в одно: в тоску по младшенькому сыну Григорию, воспоминания о нем, еще ребенке, в вечерние безумные выкрикивания его из недоступной, опасной дали: «Гришенька! Родненький мой! <...> Кровиушка моя!..» — последнее произносит она, как случайно слышит это Аксинья, содрогаясь от «тоски и страха», особым «низким и глухим голосом» (II, 528), выражающим самый матерински-нутряной, интимный,



неразделимый уровень родства и любви. Материнская любовь оказывается особенно натурально глубоко связанной с метафизическими пределами человеческой жизни: рождением и смертью. Только мать каждой клеткой своего существа, каждой каплей крови не может принять гибели сына, исчезновения его с белого света, куда она родила его на жизнь и радость. Сколько материнских слез, тоски, причитаний разлито по «Тихому Дону»! И зарываются матери в оставшиеся от умерших сыновей рубахи, ища в их «складках запах сыновьяго пота» (I, 446), хоть какой-то, но материальный след и остаток от самого проникновенно любимого ими человека...

Впрочем, материнское начало в разном градусе растворено почти в каждой настоящей любви женщины к мужчине: и в любви Натальи и Аксиньи к Григорию, и в любви «глубокоглазой» Анны Погудко к Бунчуку... Если для Бунчука три недели его тифозного беспамятства были неделями «странствия в ином, неосязаемом и фантастическом мире» (I, 516), то для идейно экзальтированной еврейской девушки стали испытанием ее первого чувства, когда «в первый раз пришлось ей так близко и так оголенно взглянуть на изнанку общения с любимым» (I, 519), столкнуться в «грязном уходе» с завшивевшей, безобразно истощенной, дурно пахнущей плотью и ее низовыми выделениями. «Внутренне все вставало в ней на дыбы, противилось, но грязь наружного не пятнила хранившегося глубоко и надежно чувства» (I, 519), «неиспытанной раньше любви и жалости» (I, 518), любви тут матерински-самоотверженной. Через два месяца Анна сама впервые пришла к нему в постель, а Бунчук, высохший, почерневший от расстрельной работы в ревтрибунале (хотя в этот день и ушел оттуда), оказался бессилён — вся эротическая влага этого, пусть и идейно себя наяривавшего, палача на службе революции, перегорела в жуть и надлом. Анна и тут сумела переступить через «отвращение и брезгливость» и, выслушав его заикающиеся, горячечные объяснения, «молча обняла его и спокойно, как мать, поцеловала в лоб» (I, 535). И только через неделю ласка, материнская заботливость Анны отогрели Бунчука, вытащили из мужского бессилия, выжженности, кошмара. Но зато когда Анна мучительно умирает на руках Бунчука от раны в бою, потеря любимой женщины обесмысливает все в нем и вокруг, приводит его в состояние полной апатии, бесстрастного автоматизма. Совсем не помогает то, чем крепился и лютовал прежде: ненависть, борьба, идеи, идеалы, исторический оптимизм... все летит в тартарары! Равнодушно-полусонно примыкает он к экспедиции Подтелкова, просто «лишь бы двигаться, лишь бы уходить от следовавшей за ним по пятам тоски» (I, 570). И в сцене казни подтелковцев Бунчук один все поглядывает «в серую запеленатую тучами даль» (I, 583), «на серую дымку неба» (I, 584) — «Казалось, ждал он чего-то несбыточного и отрадного» (I, 583), может быть, из детских давно поправленных *суетверий* о встречах за гробом, безумно надеясь на то, что единственно могло утолить его безмерную тоску, ту тоску, которая уронила его как несгибаемого большевика и очеловечила для нас, читателей.

Формы эроса в широком его понимании в «Тихом Доне» разнообразны, не исчерпываясь любовью мужчины и женщины. Это и особый товарищеский эрос, связывающий между собой борцов за новую жизнь, наставников коммунистической идеи и тех, кого они обратили в свою веру. В романе это конкретно небольшая группа обочинных для Татарского батрачко-мастеровых людей, что образовалась вокруг Штокмана. Круг этих идейных бунтовщиков, сцепленных одной «великой идеей», одним самоотвержением, одной судьбой, пронизывается токами особой *клеющей* взаимной симпатии и любви, ощущаемой ими самими как нечто самое дорожное и священное. Каждая нечаянная и чаянная встреча на военных дорогах Штокмана, Ивана Алексеевича, Валета, Кошевого отмечена выплеском сильнейшей эмоции, какой-то любовной растроганности, нежности, бережного внимания. И в отдалении друг от друга они сохраняют те же чувства, мысленно обращаясь друг к другу в особо ответственные моменты. Эротическая энергия в особо претворенной форме уходит друг на друга, «в классовую ласку», говоря словами Андрея Платонова, проникновенно описавшего напряженно-страстное и нежное товарищество, стоящее в оппозиции к профанической любви, к непозволительной — по революционному времени — трате себя на одну лишь «вредную» бабу. И если супруга Штокмана лишь мелькает в повествовании как невзрачная, *нулевая*, можно сказать, женщина (вариант вполне приемлемый), то Бунчук, как только узнал большую любовь к Анне и трагически потерял ее, так сразу же утратил всякую годность к революционному делу.

Есть в «Тихом Доне» и эрос к земле, переходящий в убийственную ярость борьбы за свое, кровное, политое потом. «“Бьемся за нее (землю. — С. С.), будто за любушку”, — думал Григорий» (II, 59).

А сколько раз явлены в романе «дикое животное возбуждение» (II, 159), «звериный инстинкт», «властно и неделимо» вступающий в управление волей, распаленное сумасшествие, осатанение боя — особый бранный эрос, в котором так много, по осознанию Григория Мелехова, «табунных чувств», звериных эмоций!

Как писал Б.П. Вышеславцев в книге «Этика преображенного эроса»: «...существует извращенный Эрос, Эрос ненависти, Эрос злой радости, или “злорадства”, в противоположность Эросу любви. Если Эрос любви есть “рождение в красоте”, то извращенный Эрос есть умерщвление в уродливом (садизм), наслаждение в низком. <...> Существует Эрос творчества, но существует и Эрос разрушения»<sup>11</sup>. Именно таким эросом разрушения и садизма обуяны и Митька Коршунов, с его мягкой волчьей походкой и издевательски-насмешливыми зелено-желтыми, холодными глазами, и Алексей Урюпин, по прозвищу Чубатый, казак с «волчиным» сердцем (по определению Григория), слегка философствующий и вполне практический человеконенавистник, да и Михаил Кошевой, когда он в испутом азарте ненависти и мести жгет сотнями дома в родном хуторе и округе, убивает деда Гришака на пороге дома, спокойно перешагивая через его труп, или расстреливает Петра Мелехова... Это и Подтелков,



доходящий до полной потери себя, до распаленного самобесия, до *лая* — рубит он безоружного Чернецова и отдает бешеный приказ стрелять и рубить все сорок пленных офицеров: «Руби-и-и их... такую мать!! Всех!.. Нету пленных... в кровину, в сердце!..» (I, 497). Распоясавшийся демон убийства овладевает не раз и Григорием (особенно впечатляюще в сцене рубки краснофлотцев), но в отличие от того же Подтелкова, который разве что отходит от зарубленного им Чернецова «постаревшей грузной походкой» (взял на себя, даже не признаваясь в этом, смертно-греховную тяжесть человека-убийцы), Мелехов в ужасе от самого себя казнится люто — чуть не до умопомешательства...

А в каком распалении ненависти конвоиры зверски избивают плетью пленных сердобцев и как вьедливо при этом описывает писатель истязание крепких молодых тел: кромсается плоть, рассекаются лица, обнажаются кости, из горла упавшего человека булькает кровь, вытекает черной лужей, воздух наполняется запахами предсмертия! А затем уже начинается коллективная дикая оргия измывательств толпы хуторян над «двадцатью пятью обреченными», когда «особенно свирепствовали бабы, изощряясь в самых жесточайших пытках» (II, 242). Лихачева, командира карательного отряда против вешенских повстанцев, не расстреляли (декларировалась — в пику коммунистам — борьба против «расстрелов и грабежей»), но по дороге в Казанскую расправились со всем бешеным ненасытимым пылом ненависти и мести, совсем *по-горски*: «Живому выкололи ему глаза, отрубили руки, уши, нос, искрестили шашками лицо. Расстегнули штаны и надругались, испоганили большое, мужественное, красивое тело. Надругались над кровоточащим обрубок, а потом один из конвойных наступил на хлипко дрожавшую грудь, на поверженное навзничь тело и одним ударом наискось отсек голову» (II, 141–142).

Вообще, бросающейся в глаза особенностью «Тихого Дона» является то, что сцены убийства в бою, расстрелов, рубки людей, повешения, смертной агонии, наконец, трупы (весь ареал смерти) восписаны в самых дотошных, шокирующих чертах и деталях, во всем безудержье натуралистической смелости. Рядом с ними эпизоды любви (ареал эроса) — намного скупее, целомудреннее, не столько показаны, сколько рассказаны или обозначены. Перечитайте те несколько сцен любви Григория и Аксиньи, которые есть в романе, и вы убедитесь в этом. Еще сдержаннее Шолохов в описании интимных отношений героя с женой: так, момент особенного проникновения Григория Натальей, их столь редкая обоюдная любовь и нежность, ночь, проведенная вместе, вообще передаются опосредованно-поэтически, через внешний мир, природу: «До рассвета полыхали в небе зарницы, до белой зорьки гремели в вишневом саду соловьи» (II, 349).

Зато картины мучительного умирания, изуродованных тел с вывороченными внутренностями, расколотыми черепами, в подтеках черной крови, в «безобразных» позах, окутанных вонью разложения, свежей и застарело-невыносимой, представлены в огромном изобилии, кошмарной, почти клинической конкретности и в какой-то утонченно-мрачной живо-

писности. Вот недавний балагур и любимец полка ползет, волоча «на тоненьком лоскутке кожи <...> оторванную у бедра ногу, второй не было», сверля из горла невыносимый крик: «Под животом Жаркова дымились, отливая нежно-розовым и голубым, выпущенные кишки. Конец этого перевитого клубя был вывален в песке и помете, шевелился, увеличиваясь в объеме» (II, 290). Две-три скупые строчки отводились на любовную близость Анны и Бунчука, но на целую страницу развернуты все стадии умирания Анны — от сжигавшего ее «смертного жара», мучительного дрожания «черного рта» до последних хрипов и «стынущего блеска зрачков» (I, 560–561). Десятки агоний персонажей «Тихого Дона» даны каждый раз с потрясающей, черно-поэтической, реалистической живописной мощью. Это и последние содрогания повешенных Кривошлыкова («Он еще жил в конвульсиях, еще ворочал черным, упавшим на сторону языком» — I, 587) и Подтелкова с его «чугуневшим лицом» — раскачивался он на веревке, как жуткий плод, «поворачиваясь во все стороны, словно показывая убийцам свое багрово-черное лицо и грудь, залитую горячими потоками слюны и слез» (I, 587). Это и конец застреленного Петро Мелехова, когда в момент «ему почудилось, что протянутая рука Кошевого схватила его сердце и разом выжала из него кровь» (II, 150), и трудное, долгое умирание Котлярова, подстреленного Дарьей и добываемого штыками, и смерть с пулей в груди Штокмана («со вспузырившейся на губах розовой кровью, судорожно икая, весь мертвенно-белый» — II, 221), это и исходящие кровью Наталья и Аксинья...

Но пожалуй, еще больше, чем агоний, в «Тихом Доне» трупов; в них постоянно всматриваются оставшиеся в живых, всматриваются «с тем чувством скрытого трепетного страха и звериного любопытства, которое испытывает всякий живой к тайне мертвого» (I, 332). Вот «длинная стежка трупов» из сорока семи убитых молодых неприятельских офицеров: «Они лежали внакат, плечом к плечу, в различных позах, зачастую непристойных и страшных» (I, 332) — и подробно, на полторы страницы описываются мертвые тела, уже тронутые тлением, расчлененные, распотрошенные, кто без черепа, кто без лица, с «кусками конечностей» и перепутанными членами («истрошенная мятая нога на месте головы» — I, 333)... Дальше — больше, жуткое свидание с мертвецами не кончается, пошли жертвы газовой атаки: лежал «рослый, широкоплечий парень <...> с лицом, измазанным при падении клейкой грязью, с изъеденными газом, разжиженными глазами; из стиснутых зубов его черным глянцевитым бруском торчал пухлый, мясистый язык» (I, 335). Какой-то непрерывный музей ужасов, а не лес, настоящие адские картинки: застывшие мертвецы лежат, сидят на корточках, стоят на четвереньках, «а один у самого хода сообщения, ведущего во вторую линию окопов, лежал, скрючившись калачиком, засунув в рот искусанную от муки руку» (I, 336).

Бунчук учит Анну Погудко, на грани шокового слома от увиденного и испытанного ею в первом бою: «А на убитых нельзя так смотреть... Проходи мимо, и — все! Не давай мыслям воли, взнуздывай их» (I, 468).

Учит технике психической безопасности среди смертей и трупов, в этом испытании на предел и сверхпредел. Но сам Шолохов, напротив, как бы пренебрегает этой техникой, окуная себя и читателя в зрелище того, что остается от только что жившего, дышавшего, действовавшего, чувствовавшего и мыслившего человека. Возвращается Григорий из дома в ополчение — вокруг столь частый в романе насыщенный трупный пейзаж: «густо лежали трупы» красноармейцев, «настигнутых и порубленных казачьей конницей» (II, 351), сраженный казак рядом с мертвой лошадей, а у плотины — «убитая женщина»: «Лицо ее было накрыто подолом синей юбки. Полные белые ноги с загорелыми икрами и с ямочками на коленях были бесстыдно и страшно раздвинуты» (II, 351). Зачем так внимательно рассматривает ее спешившийся Григорий: ее красивое «смуглое молодое лицо», тускло мерцающие «полузакрытые глаза» под «страдальчески изогнутыми черными бровями», оскал «стиснутых зубов», то, как по щеке, «на которую смерть уже кинула шафранно-желтые блеклые тени, ползали суелливые муравьи» (II, 351)? Да разве это единственный раз и разве он один? И казаки разглядывают трупы после боя, и Тимофей в своем дневнике описывает впечатление от первого попавшегося ему трупа (и опять та же поражающая деталь: «желтые крупные муравьи, ползавшие по желтому лбу и остекленевшим прищуренным глазам» — I, 252), а чуть позднее уже Григорий зажимает нос от «густосладкого трупного запаха», идущего от того, во что превратился сам Тимофей; тот же Григорий подробно фиксирует в своем (и читательском) восприятии вид зарубленных казаков, лежащих на встреченной им недалеко от Татарского подводе, от которой шел все тот же проникающий многие страницы «Тихого Дона» «сладковато-приторный запах»: у Якова Подковы «начисто срубили голову», у Томила вместо лица было «нечто красное и бесформенное», а «в мертвом оскале белозубого Алешкина (Шамиля. — С. С.) рта навек застыла лютая злоба, но полубяневшие глаза глядели на синее небо, на проплывавшее над степью облачко со спокойной и, казалось, грустной задумчивостью...» (II, 229). Сопровождающие мертвых Антип Брехович и Стремянников на замечание подводчицы, торопящей их: «От этих убитых такой чижельный дух идет, ажник с ног шибает!», рассуждают о том, что легким он не бывает вообще, даже у почивших святых — один на всех «закон естества», небось и они «через утробу пищу принимают, и кишок в них обретается положенное человеку от Бога тридцать аршин», так что и от них понесет, «как из общественного нужника», а уж что говорить о таких, как наши покойнички, что «мясу жрали <...> и баб шшупали <...> энтот ишо и помереть не успеет, а уж зачинает приванивать» (II, 231).

Этот мотив груды дурно пахнущей, разлагающейся материи, которой кончается человек, проходит через весь роман, особенно концентрируясь в описании трупов тех, кого можно назвать сугубо грешными, тех, кто сам много убивал, грабил, насиловал... Несколько иначе представляет Шолохов Ильиничну, лежащую на столе в горнице: Аксинья «с трудом узнала в похоронившем и строгом лице мертвой маленькой старушки облик

прежней гордой и мужественной Ильиничны» (II, 528). А чуть раньше Дуняша, помогая еще живой матери обмывать тело утопленницы Дарьи, «пересилив страх и гадливость», отмечает разительные перемены в лице покойной (что-то незнакомое и строгое «было в нем»), «страшную успокоенность» «безвольно свисавших с лавки» рук. Когда Григорий укладывает в вырытую им шашкой могилу истекшую кровью Аксинью, то он задерживает взгляд на ее «мертвенно-побелевших смуглых руках» и «полуоткрытых, неподвижно устремленных в небо и уже начавших тускнеть глазах» (II, 639).

Поразительно это упорное вникание автора «Тихого Дона» в оборотную, трупную реальность бытия; конечно, это объясняется и эпохой усиленной смертности, которую он описывает, но не только... Его влечет тайна умирания, тайна смерти — и как раз в силу физически-материального, оплотненного восприятия и передачи им мира, и смерть прежде всего предстает, ощущается, ставится как проблема через труп, через то, во что она превращает живой, уникальный организм человека. Отсюда эти удивительные созерцания мертвых, навязчивые, лейтмотивные описания трупов, т. е. той промежуточной физической формы между недавним живым, страстным, активно действовавшим человеком и будущим неразличимым прахом, когда особенно отмечается писателем то, что как раз отделяет этот новый таинственный статус человека от его живой одушевленности: строгая отрешенность в лице, остекленевшие глаза, тяжелая неподвижность членов...

С.Н. Семанов законно удивился мнению П.В. Палиевского о смерти у Шолохова как о «какой-то метле в жизненном доме»<sup>12</sup>, этакой нянечке с ведром хлорки — прошлась, продезинфицировала, убрала, — указав на глубокую трагичность, встающую в «Тихом Доне» за темой смерти, «истинного “черного солнца” романа»<sup>13</sup>. Именно царящая в мире смерть, эта неизбежная высланность шляха жизни трупами, костями, прахом ушедших — самая скрытая язва шолоховского мироощущения, поддонная причина той бесконечной грусти и безотрадной печали о человеке, о мире, о таком порядке вещей в нем, которые пронизывают страницы «Тихого Дона» как его глубинный эмоциональный и метафизический подспуд. Конечно, писатель прекрасно чувствует и изображает *рождающую* компенсацию смертного убытка, но если в природе она созидает достаточно устойчивую гармонию целого, то в человеческом мире не может по-настоящему утешить и утолить тоску существования.

Никак нельзя говорить о Шолохове как о пантеисте, принимающем и обожествляющем природный порядок бытия. Пантеист никогда не станет погружать вас в ужас разлагающейся мертвой плоти, он вообще не любит останавливаться на оборотном смертном лике мира, подавая, скорее, *суммарную* песнь предполагаемого ликования общей природной жизни, в которой неслышно тонут стоны отдельной страдающей и погибающей особи. А вот акцент на трупности мира — это больше черта экзистенциального трагического сознания, так же как глубинное неприятие смерти —

переживание христианской окраски («Последний же враг истребится — смерть» — 1 Кор. 15:26).

Конечно, в эпопее Шолохова, давшей широчайший разворот жизни и человеческих типов, представлено различное отношение к смерти. Тут и язычески-народное примирение с неизбежным концом, желание и готовность уйти в срок, то, чему завидовал Толстой в «Казаках». Дед Гришака чувствует зов земли — рассыпаться, раствориться в ее недрах! («В землю хочу, Натальюшка... Земля меня к себе кличет. Пора!» — II, 203) и постепенно как бы уже уходит туда, сам уже полуземляной. А его внучка Наталья, воскресшая, обновленная после тифа, только-только вынырнув из темных вод смерти, как будто там ближе к умершим став, тут же идет на могилку деда, похороненного в собственном саду: «Потрясенная нахлынувшими воспоминаниями, Наталья молча опустила на колени, припала лицом к неласковой, извечно пахнущей смертным гленом земле...» (II, 321). Это уже другой — «неласковый», могильный, гробовой оборот земли, дарующей жизнь бесчисленным тварям и их же бесследно хоронящей в своем лоне...

А Мишатка и Полюшка, потерявшие мать, в своем детском неутешном горе и детском сознании как бы возобновляют и лелеют еще первоначальную веру в возвращение умерших, в новое свидание с матерью, не принимая сердцем другого фатально-безнадежного варианта. И Дуняша сохраняет связь с дорогими покойниками, осыпая их могилы пшеницей: «В детской простоте своей она верила, что веселое птичье щебетание будет услышано мертвыми и обрадует их...» (II, 511). И Пантелей Прокофьевич, как мы уже знаем, прямо отталкивается от смерти, чувствуя в ней томительную заразу-проказу жизни, отравляющую самые источники ее радости, и сын его Григорий, при некотором фатализме его жизненной философии, видит в смерти главного врага, разрушительницу и роковую разлучницу («Все отняла у него, все порушила безжалостная смерть» — II, 639), и старший его сын Петр, сраженный пулей в сердце, успевает сложить пальцы в крест, символ христианской победы над смертью...

Вот бежит Григорий из родного хутора, где установилась советская власть, дремлет на подводе и снится ему чудный сон: Аксиныя с ребенком на руках идет с ним «по высоким шуршащим хлебам», в каждой клетке его существа «цвело, бродило чувство», он «слышал биение своего сердца, певучий шорох колосьев, видел сказочный расшив трав на меже, щемящую голубизну небес» (I, 112). И вдруг толчок, голоса реальности: навстречу «многочисленные подводы», на них «мертвяки, тифозные», о сани Григория ударяется торчащая из подводы мертвая рука, отозвавшись «глухим чугунным звоном» (II, 113). И опять степь, «приторный, зовущий запах донника», навевающий прерванный сон, обращающий сердце «к отточеному клинку минувшего чувства» (II, 113). Какая удивительная сцена: *внутри* — сон о любимой, райская олеография идеальной любви на мирной, прекрасной земле, а по бокам — «внаток <...> трупы»: призрак земного счастья и жуткая смертная действительность! Такой эпизод можно

поставить и эпиграфом, и эпилогом и к этой главке, и ко всему исследованию мироощущения Шолохова.

### Примечания

<sup>1</sup> Цитаты из «Тихого Дона» приводятся в статье по изданию: *Шолохов М.А.* Тихий Дон: В 2 т. (том первый — книги 1–2 романа, том второй — книги 3–4). М., 1995. Все ссылки на это издание даются в тексте после цитаты: римская цифра указывает том, арабская — страницу.

<sup>2</sup> *Семанов С.Н.* Православный «Тихий Дон». М., 1999. С. 66–113.

<sup>3</sup> *Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. 57.

<sup>4</sup> См.: Загадки и тайны «Тихого Дона». Т. 1. Итоги независимых исследований романа 1974–1994. Самара, 1996.

<sup>5</sup> *Палиевский П.В.* Шолохов и Булгаков. М., 1999. С. 6.

<sup>6</sup> *Бергсон А.* Смех. М., 1992. С. 12.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> См.: *Шахмагонов Ф.Ф.* Бремя «Тихого Дона» // Молодая гвардия. 1997. № 5. С. 74.

<sup>9</sup> Письмо М.А. Шолохова к И.В. Сталину от 4 апреля 1933 года // Вопросы истории. 1994.

№ 3. (Публикация Ю. Мурина.)

<sup>10</sup> *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 6. М., 1936. С. 101.

<sup>11</sup> *Вьешеславцев Б.П.* Этика преображенного эроса. М., 1994. С. 53–54.

<sup>12</sup> *Палиевский П.В.* Шолохов и Булгаков. С. 8.

<sup>13</sup> *Семанов С.Н.* Православный «Тихий Дон». С. 57.

## ФИЛОСОФИЧЕСКИЙ ЭПОС ВРЕМЕНИ (Романы Леонида Леонова 1920–1930-х годов)

Отвечая на анкету «Наши современные писатели о классиках», Леонид Леонов, уже автор «Барсуков» и «Вора», писал: «Классическая литература есть та, которая дала лучшее и незабываемое о человеке, его вере, его исканиях, ошибках, радостях, разочарованиях <...> без прикрепления его к условиям переходящим, условиям века, места, национальным и пр. Все эти условия суть лишь материал для создания вечного образа человека на земле»<sup>1</sup>. В пору собственной классической уже зрелости Леонов не раз говорил свое прямое слово о литературных вершинах: Гоголе, Достоевском, Чехове, Горьком, с кем себя сверял, на кого оглядывался, — и каждый раз по существу глубже всего высказывал самого себя. Достаточно вспомнить два его мыслительных шедевра «Слово о Толстом» (1960) и «Венок А.М. Горькому» (1969), чтобы убедиться в эффекте, хорошо известном в живописи: каждый портрет есть в той или иной степени автопортрет автора. «Насколько дано мне понимать, каждый большой художник, помимо своей главной темы, включаемой им в интеллектуальную повестку века, сам по себе является носителем личной, иногда безупречно спрятанной проблемы, сложный душевный узел которой он развязывает на протяжении всего творческого пути»<sup>2</sup>.

Эти две темы, *главная* и *личная*, у Леонова тесно переплетаются. Первая была связана с вопросом о человеке, о его противоречивой, кризисной природе, о том, что писатель называл *шествием* человечества к *звездам* как сути его эволюционного порыва, о соблазнах и провалах этого пути, о драме его судьбы в мироздании. Вторая же, экзистенциальная, похоже, была у Леонова та же, что он сам выявил у Толстого: тема смерти, свои способы заклинания неизбежного конца. И еще одна, личная тема, как бы более второстепенно-социальная, но не менее внутренне-беспокойная и тоскливая, чем первая, — ее писатель проигрывал на ряде боковых своих персонажей: спрятать себя в своей сокровенной глубине, утаить некоторые неудобные для эпохи биографически-корневые подробности, уйти от карающей классово-тоталитарной десницы, столь угрожающе висевшей над «жизнеопасным» писательским делом, частично мимикрировать, что делал он всегда сложно-изошренно, частично форсированно уверовать в оптимистическую утопию — а вдруг, а авось...

Долгое время центральной темой леоновского творчества считалась тема революции — и не его одного, разумеется. Да и сам Леонов не раз называл революцию отправным событием и своей творческой биографии, и целой уникальной эпохи, взявшейся за дерзкий эксперимент над обществом и человеком. И его как писателя больше всего интересовала судьба

этой исторически наиболее крупной, практически ориентированной попытке рационализировать и гармонизировать человеческую природу с заявленным намерением привести ее в некую за-историческую страну обетованную, земной рай. И вот он присматривался к этой попытке, вникал, соблазнялся, пытался верить, даже воспевать, но и глубинно сомневался, выставлял свои тонкие каверзы.

«Сдается мне, человечество малость заблудилось на карте времен, как это свойственно отдельным организмам и популяциям в целом с приближением к некоей критической стадии биологического созревания, на подобном нашему горному перевале в другую, непохожего климата страну с былинным шекспировским вопросом на рубеже — *можно ли, нужно ли* и вообще — *быть или не быть?*»<sup>3</sup> — размышляет Леонов в письме к своему исследователю В.А. Ковалеву от 31 декабря 1981 года. Здесь дан наиболее философски обобщенный абрис *сквозной темы* Леонова — эволюционная судьба человека и человечества на онтологически кризисном рубеже: выйти ли в новую преобразенную природу, исполнив высшее свое предназначение разумной силы мироздания (но каковы тут границы возможного и невозможного, целесообразного и нелепого?) или «не быть» вовсе? Вопросы и альтернативы, что прямо, самым острым углом встанут в «Пирамиде», последнем, итоговом романе писателя, составляя до того более-менее скрытый философский подспуд его творчества.

«Критика била меня как конокрада»<sup>4</sup> — эта горько-ироническая леоновская оценка действительна для 1920–1940-х годов, хотя и тогда было немало защитников и поклонников его творчества, и не только в советской России. Ведущий критик русского зарубежья Георгий Адамович увидел в «Воре» Леонова «лучшее, что дала нам до сих пор “советская” литература»<sup>5</sup>, что, впрочем, не помешало ему позднее, в 1930-х годах упрекать «богато одаренного, но растерянного и, кажется, довольно малодушного» писателя в отсутствии «стойкости <...> упорства в защите своей свободы», в готовности разрабатывать «очередные литературные задания»<sup>6</sup>. Впрочем, эти свои замечания критик делал походя, в беглых обзорах текущей советской литературы, не сумев разглядеть за раздражающе «советскими» темами и героями романного творчества Леонова этих лет его мощной художественности, трагики и философичности, далеко выходящей за рамки актуальных заданий. И на мой взгляд, более всего нуждается в свежем прочтении особенно пострадавшее как от предвзятой идеологической критики, так и от более поздней гладкой соцреалистической интерпретации то гигантское эпическое полотно (из пяти романов), которое писатель создавал в 1920–1930-е годы, работая нередко по шестнадцать часов в сутки, на пике своих художественных, творческих сил.

А. Воронский в свое время отмечал, что у Леонова-художника все «крепко, реально», а у него же как мыслителя — «двусмысленно и иногда прямо реакционно»<sup>7</sup> — т. е. как мыслитель не укладывается он в узкое ложе линейно-«правильного», передового мировоззрения. А значит — скажем — дает сложную, противоречивую, стереоскопическую картину



не только чувственной реальности мира и человека, но и мысли о них. В данном случае нас больше интересует именно эта мысль, и в конкретном ее разворачивании в романах Леонова мы ее и рассмотрим.

### «Мильоном скрипучих сох запашем городское место...» («Барсуки»)

Через первый роман двадцатипятилетнего писателя, поразившего современников художественно мощной эпичностью, живописно-сочным языком, лейтмотивно проходит идеологическая антитеза *город — село*, выходя к двум различным принципам бытия, двум выборам себя в мире, которые опробует человек. Крестьянским сознанием город воспринимается здесь как чуждое и грозное начало подавления села, это он приходит «ночной татью», принося «закон и кнут». Когда братьев Рахлеевых еще в детстве отправляют подмастерьями в Москву, предстающий им образ города окрашен чувством неприятия такой формы жизни, где огромные дома, железо и камень, чихающие дымом машины, свой уклад и чуждая агрессивная мораль, пытающаяся впитать в себя селянина, перемолоть его, сменить ему душу. И революция глазами мужика позднее видится как городская затея, столь злостная и напористая на этот раз выдумка, что идет окончательно подмять под свой закон и принцип всю жизнь, и село прежде всего. Среди «малых и немалых колес», на которых вертелись сердечные обиды и смертные опасения мятежных против продразверстки и новой власти крестьян села Воры, был прежде всего «ненасытный город». Выразителем глубинной коллизии, идеологом именно такой, антигородской заостренности их бунта, «крестовой войны с городом» является Семен Рахлеев. В его внутренних размышлениях и распаленных мечтах слышится голос гневного самосознания деревни перед лицом наступления пролетарской власти, опознаваемой как городское иго: «...собрать миллионы, да с косами, с кольем... <...> Мильоном скрипучих сох запашем городское место. Пусть хлебушко на нем колосится и девки глупые песни поют» (2, 232).

Надо отметить, что такое отождествление наступающего советского режима с властью города в каком-то смысле глубже, чем обычные социально-политические определения процесса. Сознание крестьянина, создающего самые жизненно необходимые блага, живущего в согласии с природой, в законе предков, инстинктивно точно ощущает, что большевистская революция и ее будущие дела являются одним из отрядов общемирового наступления городской, индустриальной, эмансипированной цивилизации на традиционные общества вообще, вырастающие на земле, со своим бытовым и нравственно-религиозным укладом, общинно-родственными ценностями. (Это восчувствие, кстати, особенно глубоко передавали крестьянские поэты, и прежде всего Клюев.)

Именно мужицкий ум хранит и передает от деда-прадеда сказание про неистового Калафата, рассказанное Евграфом Подпрятковым в третью

ночь (как в сказке, третье — самое важное действие, событие, слово) у лесного костра своим мятежным собратям. Рассуждая о тяжбе городского, гордынного человека с природой, крестьяне встают на сторону природы, чуя ее огромную, уходящую в устоявшийся порядок вещей силу, которую не превозмочь человеку, как бы он своей наукой ни оснащался («Природа науку одолеет...»). И сказание о Калафате выплывает в память рассказчика и на его уста как поучительная притча, своего рода русский, крестьянский вариант библейской легенды о Вавилонской башне. Рассказывает она о древних временах, нелюдимых царях да о лесной стране, где у пастуха родился чудо-ребенок, что захотел жить по «еометрии», навести в природе порядок. Удалился он от мира, засел за учение, возрос до туч, дал себе имя «Калафат» (что значит: «до всего доберусь!») как знак своей сущности, своего задания в мире. И начал производить полный реестр существующего: на всякую тварь «поставил клейма», выдал ей паспорта да в особую книгу занес. Но что-то вместо радости в природе от такого чина «все кругом погрузнело <...> полный ералаш», звери насчет себя сомневаются, кто они такие, звери или человеки — сместил Калафат все и всех с их прежнего природного места, инстинктивной целесообразности. Но и этого ему мало: подавай башню до небес! — опять же до звезд добраться, их «поклеить», в хозяйство человеческое ввести. А собрался сооружать свой колосс на рабских силах покоренных им земель — вот оно, первое зерно будущего образа возведения гигантского истукана до небес строительным гулагом в «Пирамиде». Некий лесной старичок советует Калафату распустить его строительную армаду, *не делать зла себе*, тихо жить, сапоги шить, вместо того чтобы все расти и расти. Преподносит ему урок каверзной диалектики нерасторжимых противоречий его бытия: «ты — с гору, а вошь — с полгоры. Еще более будет тебя глодать!», но не убедил гордеца простой разительностью мысли. И пошло *распухание* всего и вся в царстве Калафата — какое прекрасное слово для самонадеянного предприятия: *пухлая*, дурная, мнимая, болезненная величина!

И вот выросла башня до небес, но пока строили, невиданно, как клопы, расплодился жулики — природа человеческая своих теней не сдала! Пять лет поднимался на нее Калафат со своими спутниками, но когда выскочил на небо, то «завыл», хуже «собаки травленной». «Вся еометрия насмарку пошла» — насколько он поднимался, настолько же и башня, под тяжестью своей и людей, в землю опускалась, и вышло сизифово восхождение, оказался Калафат там же, откуда путь начал, на уровне земли. Видя его фиаско, все земные твари скинули с себя его метки, клеймы, «пачпорта» и стали жить по-прежнему: «Так ни к чему и не прикончилось», — финально запечатлел суетный *нуль* калафатова свершения рассказчик.

Это легендарное предприятие, конечно, не эталон умного *шествия к звездам*, как обозначал писатель восходящее движение человечества. Затея его и исполнение — глубоко дефектны: одна «еометрия», счет, человеческая узда над природой, рабский труд, жулье (природу человека не

трогает Калафат, не видит тут себе преобразовательного интереса). «К звездам!» — не раз звучал леоновский клич, но *зачем* туда и *как* — большой вопрос, и надо думать и точно вымерять и опору, и путь, и внутренние *взрывчатости* самого дерзания. В последующих романах Леонова в центр выйдут герои нового дня, герои городские, покорители стихий, преобразователи мира, со своей мечтой, своей логикой, но над всеми их дерзаниями уже будет стоять этот иронический народный калафатов эпитаф, предостерегающий от массивованных, судорожных наскоков на «несовершенный» мир.

Внутреннее действие «Барсуков» движется как история осознания Семеном «непрочности» и обреченности замысленного им. В думах глубоких и отчаянных предвидит он, что останется все по большому счету по-прежнему: не может реализоваться в чистоте его глобально-мировая идея разгрома города, а город разве что будет «вытягивать» к себе деревенских беспокойных умников (вроде Пантелея Чмелева и его потомства), что оторвутся навсегда «от своих низких и темных родичей». Так и останется глубинный разрыв между учеными и неучеными, городом и селом — не преодолевается он на избранном им пути «топора», мести, разгрома, зеркального отражения того, с чем шла в село новая власть.

В идейно центральной 21-й главе романа происходит встреча двух братьев, Семена и Павла, принявшего новое большевистское имя Антон, а сейчас явившегося с отрядом в места своего детства на усмирение мятежных барсуков. Но встреча эта — не боевая, а *философская*, из тех, что у Достоевского происходили в трактире, а здесь — в лесу. Не спешит Павел заманить в ловушку отряд брата, укротить, раздавить; важнее для себя считает — *понять!* Динамика немедленного действия, реактивного противостояния уступает место диалектике мысли. Павел зовет Семена мировоззренческие клинки скрестить, сверить сложившиеся за время долгой разлуки понятия о жизни. Причем раскрывается в этом разговоре Павел, Семен больше молчит, но мы уже о нем главное знаем, а вот что такое стал бывший битый подпасок, строптивый подмастерье-ученик, а ныне поселяющий трепет легендарный комиссар-каратель Антон, еще любопытный вопрос для читателя. И что же выясняется?

Большевик-то он большевик, да не простой, а со своей метафизической складкой — задумывается о главном, больном и каверзном, на чем ведь и споткнется коммунистическая утопия: о природе человека. «Я и вообще к человеку стал любопытен. <...> Да и вообще в людях, брат, непонятно-го больше, чем понятного. Мне вот третьего дня в голову пришло: может, и совсем не следует быть человеку?» (2, 305). В таком вот недоумении, раздражении и даже нигилистическом сомнении останавливается он перед человеком как таковым. Но класс, которому он служит, принятая на веру идеология перетягивают, энергия надежды и дерзания еще сильна: «Ведь раз образец негоден, значит — насмарку его? Ан нет: чуточку подправить — отличный получится образец! — Павел *криво усмехнулся*...» (выделено мной. — С. С.). Бодрый оптимизм веры в столь легкую и успешную опера-

цию над человеческой природой, так бойко сходящий с уст, все же *кривится* из того нутра, где и залегла нигилистическая червоточинка.

Вообще в творчестве Леонова истинная глубина и острота мысли писателя вылезает в том, что я бы назвала его особыми *каверзами*. Вот как дотягивает он монолог Павла и сцену с ним: «Что тут поделаешь... человек — это, брат, историческая необходимость!.. — Семен не схватил мысли, но ему показалось, что лоб у брата стал как-то выпуклей, а губы вяло обвисли. Павел стал разглядывать жучка, ползшего у него по ладони. — Устал я, что ли, — не знаю. Но только думать о большом и главном всегда на просторе нужно, под звездным небом, например!» (2, 305). Вот так образно и тонко доносит свою многомерную мысль писатель: и лоб у Павла стал выпуклей (умное из себя высекает!), но губы при этом *вялые* (глубинно не верит, что выйдет с «отличным образцом» из человека, воля к его созиданию заранее обессилена), достоевское созерцание *жучка* тут появляется (черта героев ставрогинского типа, метафизических циников). И только одно безусловно: мысль должна рождаться «на просторе», «под звездным небом», т. е. во вселенском, космическом сопряжении вещей — не даром только это понимает-принимает и Семен. Казалось бы, в сцене в лесу торжествует большевик Павел, уверенно вещая свое кредо преобразователя жизни: «... все равно к нам придете... <...> Не-ет, без нас деревне дороги нету, сам увидишь! <...> Мы строим, ну, сказать бы, процесс природы, а ты нам мешаешь... А вот и грибы! Ты говорил, что нет грибов. — И Павел наклонился над пнем. — Это поганки... — вскользь заметил Семен и встряхнулся...» (2, 306). Такой умник и будущий триумфатор природы человека и мира, а поганки принимает за хорошие грибы! И Семен его поправляет и как бы *встряхиывает* с себя наваждение его победительной уверенности. Вот такие каверзы образного подтекста пестрят в романах Леонова 1920–1930-х годов.

И хотя Семен, потерявший в ловушке комиссара Антона остатки своего разбежавшегося воинства, приходит к брату со словами спокойного смирения («ты, пожалуй, и прав был нынче утром, в лесу-то»), финал «Барсуков» остается открытым, как и в последующих романах Леонова этого времени. И мог ли он быть иным в стремительно меняющемся мире, когда драматическая судьба народа, судьба идеи в ее трудной реализации, судьба ее носителей и противников только разворачивалась.

### «О потайных корнях человека любопытствую...» («Вор»)

Романы Леонова шли вместе с эпохой, последовательно отражая этапы развития 1920–1930-х годов. Если «Барсуки» (1923–1924) касались времени военного коммунизма и продрозверстки, то «Вор» (1926–1927) — нэпа. Время накладывает отпечаток на судьбы героев, формирует сюжетные ходы произведения. Но основные внутренние коллизии и конфликты «Вора» — психологические, мировоззренческие, вечные... Вопрос о чело-

веке, стержневой у Леонова, поставлен здесь с новой глубиной, черпающей и у Достоевского, и в опыте испытания человека на прочность в революции, в братоубийственном противостоянии, в двусмысленных отступлениях от первоначального идеала, одним словом — в радикальном перевороте жизни, былых ценностей и норм.

В центре романа — изломанная, мятущаяся фигура Дмитрия Векшина, бывшего доблестного красного комиссара, а ныне воровского короля, с кем так или иначе связана россыпь остальных персонажей, особое место среди которых занимает литератор Фирсов, основной оценивающий и размышляющий, расследующий и исследующий голос в романе. Свой сугубый интерес это во многом авторское alter ego заявляет с первых страниц: «Ну, а если я о потайных корнях человека любопыствую?» Ищет он человека без «орнаментума», т. е. без всяких сословных, социальных, культурных одежд, что были грубо с него сдернуты в революцию, а сейчас стали вновь понемногу облегать его. Вот и двинулся наш литератор «на самое дно» — там найти «голового человека», в изначально-вечных измерениях его природы, в ее роковых границах, противоречиях и страстях. Его устами идет наиболее глубокая, можно сказать, *антропологическая* критика революции, ее энтузиастических надежд на быструю рациональную гармонизацию жизни: увы, преобразовательное социальное действие мало принимает в расчет иррациональность человеческой природы, ее «выверты», то, что Достоевский называл ее *своеволием*, а Фирсов — «человеческим коэффициентиком».

Сей каверзный коэффициентик по-своему драгоценен и спасителен, он — залог того, что род людской, это своевольное, капризное, никак тотально не поддающееся одному идейному внушению дитя, не так легко падет жертвой какого-нибудь окончательного дефектного оболванивания: «Не дивитесь коэффициенту, мисс! В нем и сок, и святость жизни»<sup>8</sup>. Сама разноголосица жизни, в том числе и человечески-мыслительная, вносимая в его романы обилием самостоятельных идейных голосов, для Леонова драгоценна, в ней залог динамической устойчивости жизни, ее иммунитета от поспешного укладывания в гроб какой-нибудь окончательно всеразрешающей схемы — а просчитана ли та до доньшка, испытана ли на предельную прочность, не вылезет ли и в ней некий неучтенный икс?

То, что Векшин, революционный герой, является вдруг блатным паханом — удивительно точная интуиция художника, уловившая какой-то существенный процесс эпохи. Своими метаниями и мучениями Дмитрий представляет одну из народных судеб, один из характеров в революции, и ломают его не разочарования нэпа, как обычно писали в критике, а то, через что перешагнула народная душа: массовое убийство ближнего, колоссальное обесценение человеческой жизни, оплевание святынь — после чего все оказалось возможным, в том числе и выйти в урку. Одним из результатов революционной встряски, гражданской войны и разрухи, позднее — раскулачивания стал глубинный слом довольно значительной части

народа, массовая криминализация населения, лишенного средств производства, оторванного от земли и освященного веками быта, обманутого в своих максималистских ожиданиях (как герой Леонова). Пошли в хулиганы, воры и бандиты, заполнив затем собой гулаги (известно, что уголовников в них было значительно больше, чем политических, так что известное там измывательство первых над вторыми было своего рода полубесознательной местью озверевшего, опустившегося народа грамотным умникам, так или иначе причастным ко всей российской заварушке). В определенном смысле в образе Векшина можно видеть образное сгущение, литературный архетип такого поворота трагической коллективной судьбы.

*Пунктик* муки Векшина, его помешательства — из раскольниковского класса: на войне за убитого, горячо любимого коня он сначала отрубает руку белому поручику, а затем и вовсе его кончает. Это было убийство вполне осознанное, *своевольное* — не то, что в коллективном действе, с пылу-жару в бою, когда или он меня, или я его. И вот странная вещь начинает твориться с бравым и веселым любимцем товарищей: стал он вдруг задумываться, тосковать, заливать вином «свой неистребимый недуг», и остался от прежнего молодца — «лишь пепел векшинский». В романе разверзается глубь больной души, преступившей завет «не убий». Большая совесть убийцы отравляет все нутро Дмитрия, где полощется какая-то адская смесь из навязчивых терзаний и бредовых видений (ему все мерещится мать убитого), неотступной «нудной боли» и вспышек отчаяния, опустошенности и отвращения к себе, наконец, равнодушия ко всему и всем. Но муки Векшина — еще не предел в романе, они удваиваются и даже утраиваются параллельными историями.

Особенно зловещ случай Аггея Столярова, в Гражданскую войну — предводителя лесного бандитского отряда; это он силой взял Машу Долманову, возлюбленную Векшина, накрепко пристегнув ее к своей лихой судьбе. Мы встречаем Аггея в момент его душевной агонии, когда «грех, заползший как червь» в чрево убийцы и насильника, оставил там одну черную труху, тошнотворную пустоту, скрежет зубовый и ненависть ко всем. По главному, больному нерву движется здесь исследующая мысль автора, поднимая вопрос эволюционно-межевой, когда быть ли человеку *животным, убивающим себе подобного, или не быть*, равнозначен вообще онтологическому *быть* или *не быть*. Всякие уста в романах Леонова несут какой-то кусочек (а то и пылинку) помогаемой истины. Богатая мыслительная ее мозаика складывается из таких кусочков, внесенных разными персонажами, главными и второстепенными, положительными и не очень, на условный критический взгляд. В «Воре» именно Аггей, кому изнутри ведома жуткая психопатология убийства, сатанизированная сласть кромсать и крушить человечину, доводит до логического предела мысль о *человеке убивающем* и судьбе земли с таким ее «царем»: «А если этого истребить, так и истребителя самого. <...> То же самое, а? Так гуськом и пойдет и пойдет, до самого конца. Кто ж последнего-то бухнет? Кто, если



Его нет, а?» (с. 112). И тогда столь въедливо и настойчиво представленные в романе терзания убийцы, до помешательства, до невозможности жить с собой таким, до черного пепла — спонтанно-эмоциональный сигнал опасности, подаваемый из недр преступной души: так *нельзя* человеку, *нельзя*! Если хотите, в определенном смысле сигнал *эволюционный*.

Интересен и случай буффонно-опереточного «двойника» Векшина — Анатолия Машлыкина, взявшего себе величаво-горное имя Араратского с его громогласной презентацией себя и «великой своей обиды» («Да, погибла революция!»). В пьяном разговоре с Дмитрием он высказывает хвастливую решимость с «полным удовольствием и сознанием дела» раздавить при необходимости любую «гадину <...> человеческих размеров». Но когда Митька заставляет его исполнить свое обещание на воровской правилке, Анатолий оказывается неспособным *преступить* и убивает себя. Так этот гигантского вида пропойца, театрально возглашающий неудовлетворенную жажду «огромадины передвигать» в этом, все мельчающем мире, оказывается нравственно нормальнее и тем выше того, кто увидел в нем свою смешную карикатуру.

Вернемся, однако, к сцене первой встречи Митьки с Анатолием в трактире, когда в ответ на пьяные lamentации Араратского по поводу гибели революции Векшин, «с ненавистью и страхом» узнавая себя в нем, взрывается гневной патетикой: «Ты смеешь задирать хвастливо рога перед революцией! <...> Дурак, ты ожирел от своей тоски, а революция есть прежде всего полет вперед и вверх, вперед и вверх...» (с. 348). Здесь ярко проступает та как бы *риторическая* сторона натуры героя, которая удивительным образом сочетается и с его воровскими занятиями, и с его экзистенциальной тоской и мучениями. Этот образ «полета вперед и вверх» лейтмотивно приклеен почти к каждому решительному самозаявлению Векшина в романе. Источник образа — совершенно очевиден: горьковская поэма «Человек» с ее идейным лозунгом-рефреном «Вперед и выше! все — вперед и выше!», выражающим главный импульс новой религии Человека на его пути ко все большему самопревосхождению и обретению высшей природы.

Это «вперед и вверх» — самый заветный пунктик веры Векшина, с него он не сходит ни разу, даже в моменты крайнего разора и отчаяния, когда он, как и другие персонажи романа, является к мастеру Пчхову словно к своего рода исповеднику, городскому старцу — душу раскрыть, хоть немного уврачеваться его пониманием и словом. Вот, заболевая горячкой в смуте мучительных чувств к Доломановой, Маньке-Вьюге, приходит Митя к мастеру, когда тот, заканчивая разговор с Фирсовым, предрекает будущий бунт человечества против промышленно-городского прогресса: «довольно, скажут, нам клетку самим соорудать». И тут же выводит мысль в обобщенный, символический план — притчу рассказывает: выгнали Адама и Еву из рая, сидят те голодные на бугорке и плачут. Тут является все тот же искуситель-соблазнитель и предлагает провести назад в рай. «С тех пор все и ведет. Сперва пешечком тащились, потом на колеса их

посадил. А ноне на аэроплане катит, гонит, нахлестывает. Долга она, окольная дорожка, а все невидимы заветные врата. А все стремится ветхий Адам, измельчал, провонял, заплесневел <...> ничто его жажды насытить не может» (с. 118). Так путь в предполагаемый рай, куда устремились по-своему и адепты коммунистической веры, оказывается, на мудрый взгляд автора притчи, вполне дурно бесконечным в своей окольности и все большей чисто технической оснащенности, не говоря уже о том, кто на деле состоит в его предводителях. Как же реагирует Векшин на рассказ Пчхова? «И хорошо! — взорвался раздраженно Митька. — А уж достигнем, сами хозяева. Ты неверно думаешь, Пчхов. Вперед и вверх, вперед и вверх надо» (с. 118–119). Да, бывшему комиссару эта притча более чем *мимо*, ее логика, ее предупреждения не вняты ему вовсе, только *раздражают*, он вполне на уровне ее символического персонажа — «ветхого Адама», только в новой, *красной*, откровенно человекобожеской вариации. «Когда ангел черный падал в начале дней, — отвечивал ему Пчхов, — так он тоже вперед и вверх летел... головой вниз» (с. 119). Так ехидно намекает народный мудрец, как бы и его «вперед и вверх» не вышло *головую вниз*, в бездну. Вот она типичная, спрятанная то ли в диалог, то ли в действие, то ли в деталь *каверза* Леонова.

И второй раз, уже после гибели сестры Тани, Митя, загнанный до полного издыхания людьми (кольцо поимки легендарного урки все сжимается) и самим собой (кажется ему, «собственный глаз» его, «желтый, без блеска, немигающий» — как бы его совесть — глядит на него неотрывно в упор), приходит, точнее, приползает, как смертельно раненный зверь, все к тому же Пчхову. Станный разговор начинается между ними, двухплановый и двухуровневый: за внешними «словесными узорами» идет «бой <...> на глубине» за его душу; куда тянет его мастер, Мите ясно, но он воспринимает это как новую ласковую узду для своей свободы. И вот, наконец, становится ясным, какой единственный выход для этого погибающего, мертвеющего и милого ему человека видит Пчхов: «Причастись, Митька, — сказал Пчхов тихо, но было так, будто ножом ударил Митьку» — попал, как видно, в самое больное нервное его сплетение — и по-пранной детской веры, и нового идейного, волевого склонения *вопреки* и *против*. Остается только издевательски *скривиться*: «А если вырвет меня?» «Не вырвет — сладкое, — ответил мастер Пчхов, весь раскрываясь в едином слове». И тогда Дмитрий как бы мобилизует все силы, чтобы достойно остаться верным своему единственному самоопорному выбору: «По твоему не сделаю... не хочу. <...> Обрублен я и боли не чувствую, но вырвусь. <...> Вперед и вверх, примусник! — бормотал Митька, идя к двери» (с. 385).

При этом автор упорно и, казалось бы, безвкусно и бестактно, как-то мало реалистически достоверно стыкует описание внутреннего тоскливого самоощущения Митьки, его душевной выжженности с мечтаниями о преобразении человечества, соединяет его «вперед и вверх» с пеплом сердца, большой совестью. На деле же сей нарочитый стык весьма деваль-



вирует эти мечтания и главное его кредо. От душевных терзаний «мысли Митькины незаметно переходили на турбинку, которую мечталось ему поставить на путях всего человечества» (с. 418) для выплавки «очищенной от дряни человеческой силы», «нового человека». Здесь он вполне сливается с замыслом эпохи, но вера его не столь уж железно неколебима. Да и не может она быть таковой, выходя из столь тоскливых и бессильных внутренних недр его! О человеческую природу споткнулся он прежде всего в самом себе, противоречивом, несовершенном, страстно-самостном, с внутренней неизбывной мукой, душевным отмиранием, великой нравственной апатией человека, преступившего заповедь-запрет «не убий» и тем самым *убившего* себя. В долгом беспамятстве тяжелой болезни Векшина к концу романа «один и тот же кошмар терзал установившееся сознание: в окно вставляли колокольню. «Не влезет, сломается...» — шепчет он иссохшими губами» (с. 454) — так бредовый образ обнажает истину, в которой он не смеет себе признаться. Какой впечатляющий символ его подсудных сомнений: высший идеал не влезает в габарит человека, трещит и рушится!

И Векшин, усиливающийся принять высшие задания эпохи в отношении человека, совершенно логично не может не прийти к единственному выходу для идеи, потерпевшей фиаско в своих теоретико-утопических расчетах на простое и немедленное свое осуществление (фирсовский «коэффициентик» забыли!): речь идет... о необходимости явления сильного человека, диктатора, кто заставит и поведет железной рукой! «Человечеству пастух нужен, — вещает он сестре в последнее их свиданье в цирке перед ее гибелью, — <...> Железным ярмом опоясать ему шею и вывести к свету. Я тут летом на мужика нагляделся: ему тоже вселюбящий отец нужен, но в полном урядницком облачении» (с. 335). Но как опять же пронизательна и наводяща тут реплика на это умницы Тани: «Ты мне сегодня тягостен... как этот Чикилев» (с. 335)! Удивительно точно она вдруг сближает казалось бы несоединимое, двух антиподов: Векшина, романтического мечтателя, начало духовного беспокойства и движения («вперед и вверх»), и Чикилева («Я же вечный, прочный, неизменяемый»), фигуру совсем другого, пошло ординарного масштаба и колорита. Но ведь именно литературный прообраз последнего (аналогий тут Леонов не скрывал, самым созвучием имен наводя на сравнение: *Шигалев — Чикилев*), высказал почти то, что сейчас исповедует сестре Дмитрий: «Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом»<sup>9</sup>.

В Чикилеве Петре Горбидоныче, «человеке с подлеей», фундаментально ущемленном природой, Леонов представляет неожиданную эволюцию некогда почтенного типа «маленького человека», произошедшую в послереволюционное время: вылез этот человек на более-менее видное место (как же, маленький и униженный прежним режимом!), создал с себе подобными целую обывательски-идейную прослойку, приспособился к новым условиям со вкусом и мстительной страстью, конформистски, тупо агрессивно принял текущие лозунги и директивы и нажимает на идеоло-

гически-верные педали, устрашая, притесняя окружающих нормальных людей. «Акакий Акакиевич озверел» (с. 334) — называет главу, ему посвященную, Фирсов в своих записях. Осатанел-озверел и наш Чикилев, преддомкома, к тому же с претензиями на реформатора, и не меньше чем во всеземном масштабе. Он — своего рода домашний идеолог тотального контроля над человеком с привлечением к этому всех достижений науки (специальные датчики каждому на голову насадить для снятия параметров ее деятельности). «Человеческую породу на один образец пустить», вплоть до роста и веса, мысль, главное, истребить — так обобщает он свой генеральный план того, как *укоротить* и *обрезать* непокорное, иррациональное человечество.

Леонов не раз утверждал настоящую литературу как пророческое прощупывание будущего, близкого и дальнего. И разве не предстают таким пророчеством, причем скорых времен, не только чикилевские железные мечтания (конечно, не в столь радикально-последовательной, как у него, форме), но и Митин искус великим диктатором, «пастухом», «вселюбящим отцом», который, заткнув рты и взнуздав энтузиазмом и страхом волю непокорного и ленивого стада, направит его стальной мышцей за «перевал», туда, туда, где «светит солнце» незакатного счастья! Или предупреждение бывшего дворянина Манюкина в дневниковых записях, обращенных к сыну: «Нового создашь мамона и ему поклонись до земли, ибо не может человек прожить без кумира» (с. 155).

В записи этого падшего Версилова 20-х годов XX столетия вошли многие мысли самого Леонова: и его историософские раздумья о России и ее народе, близкие к евразийским представлениям, и культурное воссечение цепи преемственности поколений, и указание на задачу образованного класса: «культуру нашу донеси этим прямым наследникам нашим» (с. 309). Со своей предельной черты, как с утеса, отправляет Манюкин свое духовное завещание «последнейшего барина», плод самоисследования и мысли, отчаянное *послание в бутылке*, в неизведанной океан будущего из настоящего, которое пока вовсе не желает его знать, откидывает как ненужную ветوشку. Полураздавленный, из-под колес истории, Манюкин никак не может расстаться с бесконечно дорогой ему *живой жизнью*, для него она — выше и драгоценнее всего, всех планов и мыслей и опытов над ней («Самим существованием вещи оправдывается ее назначение и смысл» — с. 37). Это последнее обоснование жизни самой жизнью, этот драгоценный *minimum minimum* смысла жизни в самой жизни, в ее пахучей плоти, неисчерпаемости красок и форм, в игре стихийных сил и инстинктов, в ее гармонии и контрастах — всегда оставались последней опорой Леонова-мыслителя.

Кстати, и финал романа все же вывел и Митьку Векшина, при всей его отягощенности старыми и новыми грехами, просто в живую жизнь (артель лесорубов, завод, учеба...), когда он через существенные для человеческой доли на земле тяготы («в поте лица...») и простые радости *отживает* к новому, нестыдному существованию. Все это остается вне пределов пове-

ствования, лишь в проекции эпилога на будущее. И хотя сам Леонов позже признавался в некоторой пригнанности завершения романа к ценностным требованиям эпохи («лечение», перековка трудом и учебой), все же на деле финал выводил героя из тесного философского пространства, насыщенного амбивалентной энергией идеологических мифологем, типа самоопорного, человекобожеского «вперед и вверх», из удушающего пространства роково отягощенных мучений и самоистребительной любви в тот поток очищающей, регенерирующей жизни, о котором так хорошо писал Манюкин: «Живое не остается неизменным, Николаша, живое — феникс, живое растет и ширится, раздвигает житейскую тесноту, течет, не иссякая» (с. 309).

### «Человек, которым новорожденная идея замахивалась на мир...» («Соть»)

Три романа Леонова конца 1920-х и первой половины 1930-х годов — «Соть» (декабрь 1928 — ноябрь 1929), «Скутаревский» (февраль 1931 — июль 1932) и «Дорога на Океан» (сентябрь 1933 — август 1935) охватывают время начавшейся в стране ускоренной индустриализации, модернизации традиционного уклада, ударной пятилетки. Леоновский вопрос о человеке, о потайных корнях его, о высших его дерзаниях и таящихся в нем самом противоречиях выходит здесь в новом обличье, в обличье воистину центральных фигур эпохи, организаторов новой экономики и нового уклада жизни. Система персонажей «Соти» — как и следующих романов — поддается четкой двуполярной группировке: это, с одной стороны, руководители-большевики и те, кто к ним близок, соратники по делу, инженеры, с другой — разнообразные обломки сметенной, прежней жизни. Писатель дает высказаться всем, созидавая контрапункт самостоятельных, равнозначных голосов, более того — самое для себя выношенное, острое по мысли, обнажающее глубину явления, его неподозреваемые тени и внутренние ловушки, отдает устам *бывших* и чужих новому строю жизни. В пространстве их прямого слова Леонов чувствовал себя свободнее, *безопаснее*, безоглядно отдаваясь тем сомнениям и каверзным вопросам, которым подвергалась в его сознании торжествовавшая идеология и действительность.

Тот натиск индустриализации на традиционный деревенский уклад жизни, на нетронутую природу, что явлен в истории строительства на северной реке Соти целлюлозно-бумажного гиганта, ощущается коренными жителями как продолжение похода города на село, обсуждавшегося еще в «Барсуках». Особенно ярко и убедительно явил Леонов ту сторону крестьянского склада ума и души, что связана с доверием к природе, смирением перед вышними, естественно-космическими процессами, над которыми человек не властен. Отсюда крестьянское недоверие, сомнение, а то и протест, выраженные наглядным, часто притчевым словом, перед «естеству насильством», перед городским дерзанием и замахом взять

природу в человеческий полон, изменить натуральный ход вещей. Сила их аргумента, особенно действенного в дальней перспективе (мы уже знаем губительные экологические провалы безудержной индустриализации!) в том, что они намного лучше городских, интимнее, изнутри восчувствуют природную связь существ и явлений, согласованное течение естественных процессов (попробуй где-то тронь, аукнется — и больно — в другом месте!), знают мощь природы и слабость человека. И когда соблазняет Увадьев крестьян преимуществами цивилизованного житья, мужички выдвигают свою натуральную логику взгляда на блага жизни: «А ты птичкам воздух подари, а рыбкам водичку», т. е. то, чего они в прежней чистоте уж точно лишатся под пятой промышленной цивилизации. И монахи, бывшие мужики, и нынешние деревенские едины в ощущении наступления на них некоей железной «лютой машины», что растопчет и пожрет всю «несловную прелесть» места. И совсем по-клюевски рисует писатель, как строннули деревню с ее векового панталыку, как сами деревенские под городским, большевистским напором стали сдавать свои святыни — и надтреснулась душа, песни сменились, пошла порча... А сколь выразительно-символична картина «веселого разгула ломки» собственных домов и дворов, конца света для целой малой биосферы, для «миллионов существ», живших рядом с человеком, медленного исхода деревни под мычание и бляение скота! Прощание с Макарихой, где в зерне — будущее распутиное «Прощание с Матерой», выявившее уже с полной очевидностью тeneвую сторону индустриального прогресса.

Пока же идут годы мощного, оптимистического его приступа, принявшие на этот раз черты социалистического строительства. За ним — там-сям намекает автор — надо видеть более исторически обширный процесс западной модернизации, рационализации и секуляризации России, начавшийся с Петра. Своеобразие советского периода индустриального цивилизаторства огромной крестьянско-христианской страны заключалось в методах: делать предполагалось не западным долгим путем на основе экономических закономерностей, а авральнo-штурмово, на идейном энтузиазме, на нравственно-взвнудываемых стимулах и частично — на дешевом рабском труде заключенных. Увадьев прав — на этот раз идейно оснащенная, рациональная перепашка России предстоит еще более серьезная, чем в петровскую эпоху. У плуга стоит центральный тип эпохи, большевики Увадьев и Потемкин. Они берут на себя ответственность за страну, взваливают на плечи тяжкий груз: технически ее обустроить, и природу покорить, и темную иррациональную психику мужика смять и свою рационально-пролетарскую водворить... В их облике сквозят мифологические черты культурного героя, *героя-цивилизатора*, вносящего строй в хаотическое, недолжное состояние природного и социального мира.

Такая цивилизаторская задача, да еще решаемая в невиданно сжатом, на пределе сил темпоритме, требовала особой одержимости, аскетизма, редукации человека прежде всего до эффективного работника. *Работа* и

*работа* — слово-лозунг эпохи и литературы. Сюда уходит все: напор интеллекта и мускулов, точный расчет и полет фантазии, поэзия души. То, что на Западе столетиями делали как профессиональное будничное дело, превращалось в требующий героизма и жертв священный аврал, почти в религиозное свершение. Сжимается воля в кулак в фанатической и жесткой одержимости — все для дела, ничто не щадится: здоровье, личная жизнь, существование других; и вот, штурмуя реку, покоря сопротивлению материи, строители как будто взыскуют какой-то высшей цитадели блага, берут бастион окончательного счастья. Здесь была какая-то так и не осознанная подменная эйфория. В конкретном случае со строительством на Соти — такое ли это уж высшее, священное дело: производство бумаги... на советские газеты и агитки?!

О подстерегающих опасностях и провалах современной городской цивилизации, в которую так ускоренно и с таким энтузиазмом устремилась и страна победившей революции, говорит один голос в романе, говорит долго и страстно, в центральном философском монологе «Соти». (Здесь мы вновь сталкиваемся с важнейшим конструктивным элементом леоновских романов: наличием в них одного-двух ключевых мировоззренческих диалогов или монологов, что в «Пирамиде» разрастаются чуть ли не до всего произведения.) Речь идет о Виссарионе Буланине, бывшем белом поручике, скрывавшемся под видом монаха, а затем завклуба. В своей горячечной идейной исповеди инженеру Сузанне Ренне, в свое время пощадившей его на гражданской войне, Виссарион начинает с того, что сближает две формы энтропии, физической и социальной («цивилизация — вот путь, вырождение — вот завершение», 4, 182). Речь у него идет о ложном фундаментальном выборе рода людского, заклинивающем человека в нынешней его, убажваемой лишь вещным и техническим комфортом природе, выборе, на который работает все, и прежде всего новый бог — наука, наука, разоблачившая высшие иллюзии («Душа — функция протоплазмы», «любовь — взаимное влечение яичников»), наука бесконечного разложения и анализа, познавшая вместо «живого единства» мира его труп. Буланин рассказывает историю, как некий научный гений Бимбаев («с каким-то неблагополучием в морде, кажется, туберкулезом кожи» — не преминул писатель указать на физическую *оскорбленность* человека природой как импульс его склонения ко злу) так изощренно придумал использовать газ на войне, что явил «великолепный апофеоз науки: две тысячи трупов нежной мраморной расцветки» — и без единого выстрела и царапинки! А затем тот же Бимбаев задумал и вовсе «великолепную машину», которая, лишь «унюхивая запах человека», будет отыскивать его отовсюду и неотвратимо «кусать, жечь, стричь, прокалывать, жевать, давить и отравлять человеческие мяса», а там, глядишь, научится «летать или улыбаться, или произносить слово *мама*» (4, 185). (Впрочем, современные бомбы-игрушки, чем это не похоже?!). И синтез наук, необходимый для подобных «чудес», хочет сказать этой историей Буланин поклоннице науки и ее шествия к «неизбежному» прогрессу, вовсе не значит автомати-

чески свершения светлого и спасительного, ибо может с поразительной эффективностью служить тьме и смерти. Все дело — в каком ценностном векторе, в каком фундаментальном выборе работает та же наука, т. е. в конечном итоге все зависит от самого человека, качества его природы, высоты его нравственности. А как основать абсолют на таком превратном, подверженном иррациональным ущемленностям и демоническим вывертам, отравляемом смертными токсинами существе? Это один из главных вопросов у Леонова. Так в «Соти» зачинается мотив демонизации науки и техники, приложения ее последнего слова к будущим апокалиптическим битвам человечества, который в образах мощной негативно-проективной фантазии развернется позднее в «Дороге на Океан» и, наконец, в «Пирамиде».

Но при всей пронизательной критике современной городской, торгово-промышленной, потребительской цивилизации, оправдательно коронующей себя плодами искусства, собственно положительный идеал Буланина — дефектная утопия, настоенная на экзальтации некоего первобытного, здорово-варварского, докультурного состояния рода людского. «Отступать до пастушества — и точка», до инстинкта, к элементарным истинам, к природе, к выживанию сильнейших, к созданию «нового, беспамятного поколения», которому вернется первоначальный смысл вещей и слов. Поведет туда, в этот первобытный эдем, «голового, свободного человека» некий новый сверхчеловек, беспощадный Аттила — вот еще один сигнал (вспомним сурового пастуха народов, которого призывал Векшин), весьма симптоматичный для наступающей эпохи сильных диктаторов-идеологов.

В «Соти» Леонов, казалось, на гребне своей эпохи, доносит систему ее ценностей, массовую героику покорения природных стихий. Недаром этот роман был занесен позднейшими критиками в классику соцреализма. Но сколько на деле было в нем подводных, подтекстовых камней, смысловых каверз, которые изнутри пробивали эту предполагаемую соцреалистическую обшивку произведения! Так, центральные персонажи его романов, строители социализма, кто весь в подкрепе целого класса и неотвратимого «светлого будущего», вдруг, неожиданно и глупо, бессильно-нелепо валятся жертвами губящих, темных сил, затканых в саму природу вещей. На полном энтузиастическом скаку — когда всем так нужны! — резко обрывает их болезнь, свивая идеологов, титанов, покорителей природы в мучающийся, равнодушный ко всему ком.

Ответственной момент: ливни, взбурлила Соть, прорвала верхнюю запань, совещание инженеров у постели инициатора и руководителя строительства Потемкина. А тому и дышать неважно, у него, красного преобразователя, и болезнь какая-то ироническая: *белокровие*, и восчувствует он ее «как гражданскую войну внутри самого человека», только, как видим, побеждают в ней «белые». Лежит он целыми днями в постели и сучки в потолке считает, за мухами наблюдает... Такое предсмертное, чуть абсурдное микроразение в нем открывается, когда на мир вдруг распахив-



важется не глаз человечески-заведенный, направленный на нечто осмысленное и важное, а оптика равнодушно-объективная, природная, в которой равноценны человек и муха (не в свое дело, не в светлое будущее вперяется, а в сучки и мух). Замахнулся покорять тайгу, реку, природу, людей — а с брюками справиться не может, со своим немощным телом: сломлен силой, выше его воли, его интересов.

«Ерой-ерой, а у ероя геморрой!» — навязчиво твердит «помраченный интеллигент, для которого с начала революции потух свет в мире» (4, 69), инженер старой школы Филипп Ренне. Но что эта за «налипшая на язык» с времен революции «дикая штука», сопровождающая каждое появление этого персонажа в романе, как не грубоватая формула подспудной каверзы в судьбе того же Потемкина или Курилова из «Дороги на Океан»: ан, забыли наши дерзновенные преобразователи неудобный натуральный моментик — незащищенность горделивого царя природы от любой внешней случайности, зловредного микроба, болезненного извращения!

А разве не из тех же леоновских каверз — лишить Увадьева детей? Оба ребенка от жены Наташи, которая с ним «сжалась и озябла навеки», погибают, можно сказать, на корню: один — выкидышем, другой — задушившись пуповиной. Какая-то удивительная *безблагодатность* лежит на фигуре большевика Увадьева. Он вытесняет из себя целый спектр вечных человеческих чувств. К любви Увадьев относится как к вредной отвлекающей и порабощающей стихии, вот и возникают какие-то подростково-компенсаторные реакции на самый предмет его необоримого чувства (тут это Сузанна), окрашивающиеся настоящей ненавистью к нему. Недаром писатель подспудно разрабатывает мотив какого-то обеспложивания, *стерилизации* бытия, происходящих в «окрестностях» фигуры Увадьева. Я имею в виду сюжетную линию с Геласием, которого Увадьев как бы усыновляет, берет к себе. С самого начала повествования зовет он молодого монаха в новый мир, сманивая картинками полнокровной трудовой жизни с детьми и хорошенькой зазнобушкой, разряженной в яркий шелк из будущей целлюлозы. Но, как понимает сам Увадьев, «таилась какая-то хрупкая неправда в его тогдашнем уверенье, которое с такой легкостью разбил удар Филофеева сапога», того самого, что в борьбе на железнодорожных путях сокрушительно пришелся в самое причинное место Геласия, пытавшегося предотвратить диверсию несломленного врага нового порядка. И вот рухнули все надежды на счастливый земной удел, обещанный Увадьевым, рухнули случайно и закономерно. Потрясенный Увадьев в своем воображении все пытается отыскать «поправку к идее, которая возместила бы Геласиеву утрату» (4, 241). Значит, для гармонии и счастья необходима еще существенная *поправка* к большевистским идее и идеалу, которая касалась бы самой физической природы человека (тут он слаб и оскорбительно подвержен нападению болезнетворных, смертоносных стихий и случайностей).

Правда, Увадьев быстро успокаивается от своих сомнений, идущих из души (отрицаемой им), из конкретной боли за конкретного человека. «Впервые, друг, впервые. Все еще не ясно на этой фабрике новых людей», —

и вылезает самый ходовой аргумент эпохи о щепках, что летят при рубке большого леса, о неизбежных издержках большого дела... И является герою образ девочки Кати — это ради нее, ее будущего счастья терпел он кровь и страдания, шел на жертвы, стал жестоким и непримиримым. Воображаемая девочка из грядущего лейтмотивно проходит через самый глубокий пласт внутренней жизни Увадьева. Вот она, та *любовь к дальнему*, и к дальнему не только в пространстве, но и во времени, которой суровые большевики сводили глубинные счефы со своей совестью, компенсировали недостаток в себе сердечности, теплоты и отзывчивости к рядом живущим. Во всех своих перегрузках и испытаниях Увадьев крепился этим чувством, переводившим отношение из действительного залога и настоящего времени в мечтаемую будущую сослагательность, в некую возвышенную мнимость. Чувство, кстати, достаточно расхожее для психологического типа революционера-идеалиста и при всей своей искренности отдающее поэтически-условной риторикой! Когда погибает девочка лет десяти, убитая брусом во время «мятежа реки», Увадьев опознает в ней сестру все той же будущей Кати. Ее образ он носит с собой — и в себе — как своего рода обезболивающую душевную таблетку, которую принимает и здесь при виде мертвой девочки с голыми коленками с приставшей «комковой грязью» и рыдающей ее матери, не дающей врачам унести ребенка. Заметьте, у Леонова в основание победы над рекой, шире — над природой (как в платоновском «Котловане» в фундамент дома всеобщего счастья) кладется детский трупик: в «Соти» — девочки Поли, в «Котловане» — Насти. Правда, символический смысл здесь несколько разный: у Платонова более зловещий, подрывающий саму возможность созидания всеобщей гармонии на костях прежних людей, у Леонова — это скорее мифологическая *строительная жертва*, после которой это, по крайней мере, дело завершается успешно.

Яростная борьба с разгулом природных стихий — эмоциональная кульминация массовых сцен романа, где рождается то, что Леонов в своей речи на Первом съезде советских писателей патетически назвал «коллективным сердцем строителей социализма»<sup>10</sup>. Пафос преобразования природы, внесения в нее человеческой *воли и разума*, столь существенный для идейной атмосферы этого времени, прямо звучал в упомянутой речи Леонова как одна из центральных тем литературы: «вопросы могущественной борьбы со стихиями, все большего расширения деятельности человека в космосе»<sup>11</sup>. Этот отклик писателя на идеи регуляции природы, овладения космосом, целостно развивавшиеся в русле отечественного космизма, особенно полно выявится в футурологических проекциях романа «Дорога на Океан».

В «Соти», как и в примыкающей к ней повести «Саранча» (1930), борьба со стихией, «страшной и безглазой силой», приобретает вид войны, но особой, не против себе подобных, а против, как любил выражаться Федоров, *единого общего врага*, слепых, смертоносных сил, ополчившихся против человека. «Единоборство с рекой» обретает мифологические



черты покорения коллективным культурным героем распоясавшейся «ди-кой» стихии, сказочно при этом оживотворенной. Именно здесь, в «героическом поединке с рекой» или в титаническом сражении с полчищами саранчи, создается новое качество массы, в которой каждый выявляет лучшее в себе.

Коллективной победой над пловунами, атаковавшими строящуюся водонапорную станцию, фактически и завершается роман. Последней его точкой, или, точнее, многоточием становится созерцание Увадьевым с вершины мыса пространства, уже обихоженого трудом строителей. Он как бы демиургически оглядывает содеянное, вряд ли еще готовый сказать окончательное: «это хорошо!» Опять, как и в открытых финалах «Барсуков» и «Вора», в природе стоит еще первая весна, все только — в самом-самом начале, сделаны первые шаги в становлении предполагаемой новой цивилизации и нового человека — куда они приведут или заведут? И путь от реальной «мартовской мглы», в которой сидит над рекой на холодном ветру на заporошенной снегом скамье Увадьев, до являющегося ему тут же в привычной грезе расцветшего лета, где «цветочный ветер играет локонами девочки» Кати, еще непредсказуем.

### «Вещество, в которое все мы одеты...» («Скутаревский»)

В «Скутаревском», как собственно во всех романах Леонова, просматриваются два сюжета: *внешний* и *внутренний*. О романе критика писала много — и всегда речь шла главным образом о сюжете внешнем, где развивалась общая для литературы этого времени тема интеллигенции, технической и художественной, в ее отношениях с советской властью. Сюда же включалась и научная драма Скутаревского, драма поисков и провалов гениально-дерзновенного ученого, и перипетии его личной жизни, и поздняя целомудренная любовь к юной комсомолке Жене, ставшей его секретарем.

Внутренний же сюжет романа, что проигрывался в пласте размышлений героя, его снов, внутренних монологов и философских диалогов, выражался на «секретном душевном языке», в том числе его импровизаций на фаготе, остался, по существу, вне внимания, хотя именно он создавал отмеченное критикой впечатление «мрачности колорита» (И. Анисимов) этой вещи. На этом внутреннем сюжете я специально и остановлюсь.

В «Скутаревском» поражает удивительная частота употребления слова «вещество», преимущественно заменяющего собой всякое другое определение «человека», «личности», «организма», «тела» (все это в ареале главного героя). Даже любовь среди вариантов ее объяснения, в самом тонком, определяется так: «просто флуоресценция того клейкого, недолговременного вещества, в которое все мы одеты». Такой материалистической верой в вещество, универсальную субстанцию, что шла, идет и будет идти на построение различных текучих, сменяющихся организмов, природных

тел, пронизана вся ткань романа об ученом-электрофизике. Не только в прямой, громкой или внутренне-неслышной речи Скутаревского звучит эта вера, но и в описании людей и окружающего мира автор сам как бы заражается видением самого героя, для кого мир пронизывается в своей изначальной физической основе *вещества, энергии, электричества, механики...*

С первых страниц романа Скутаревский включается в главный сюжет своего внутреннего переживания: ощущение неуклонно идущего в нем старения как замедления «электрохимического процесса» в «прославленной человеческой реторте», обвала и оседания его организма, когда уходит «злая моторная неукротимость» (за нее в молодости его прозвали «кометой»). И вот «пльвучий и непрочный металл» этой кометы оплавился, потускнел, корродировал, и она, уже на склоне своей жизненной параболы, возвращается к «воображаемой двери в небытие». Дума Скутаревского о скором прекращении его персонального бытия, о его развоплощении, уходе в какое-то молекулярно-атомное кочевье по природе всегда с ним и пробивается наружу по любому поводу. Вот он смотрит на размокшую, уже тронутую плесенью оконную раму, на осыпающуюся известку стены — всюду для него наглядная притча об участии всех живых и неживых форм, неизбежно разрушающихся, вещественно перетекающих друг в друга. Вот посещает Сергей Андреевич сына в больнице после его покушения на самоубийство, и что видит в нем прежде всего? *Естественнонаучным* глазом фиксирует он уже начавшийся процесс умирания: «Так вот как оно происходит, это!» Обруч властного контроля живого сознания над организмом спадает, и низшие материальные его уровни как бы готовятся к распаду, к переходу в более элементарную, *свободную* форму бытия: «вещество его <...> просилось в поля, пространства, чтобы, растворясь в кислотах и ветрах, снова когда-нибудь воспрянуть — безразлично: деревом, облаком или простенькой полевой ромашкой» (5, 246).

Какая-то искра сомнения в чисто вещественной, «электромагнитной теории жизни» высекается в нем только *чувством*, сначала к Жене, потом к умирающему сыну, когда его *вещество* начинало скорбеть и ныть в нем. В явлении Жени, юной девушки «с карамелистым запахом», мир впервые для него *уплотнился* неповторимым существом, которого не заменишь на другого, не редуцируешь к сплетению полей, вихрю частиц, потоку электронов. Иначе говоря, именно через любовь, что ненадолго посетила его (увы, он быстро с ней справился!), для него начинает брезжить сознание особого лично-духовного и душевного *качества* вещества в человеке. Но это лишь единичные проблески в нем, и вся конституция его типа остается стянутой в жестко-объективистский корсет естествоиспытателя-механициста.

Недаром с таким скрытым удовольствием дает автор Арсению на вечеринке с друзьями в доме отца темпераментно бросить ему в лицо то, что он о нем думает, где и обвинение в гражданской трусости, и жесткий укор за оправдание того манипулирования «людской материей», что стоит за

новой государственной логикой больших цифр и глобальной пользы. Что-то в этой филиппике, может, и утрировано, но по сути верно: у нашего гениального электрофизика, действительно, отсутствует внутренняя гуманитарная прививка, дающая прежде всего восчувствие личности, ее боли, ее прав; познание мира, наука для него вне моральных категорий, за пределами человеческих различий добра и зла...

Леонов точно выбрал и художественно исследовал такой тип ученого, который закономерно мог стать и попутчиком, и сотрудником советской власти. Новому строю и новому складу человека он близок основными чертами своего мировоззрения и личности: бесстрастно-материалистическим взглядом на вещи, своего рода «естественнонаучным» аморализмом и аперсонализмом, безбожием, душевной упрощенностью, рационализмом, даже свойственной ему одержимостью работой и только работой при аскетизме во всем остальном, наконец, его верой притупить трагическое острие смертной личности в коллективном духе и коллективном свершении и его всецелой ориентацией на будущее. Последним упованием он особенно похож на леоновских героев-большевиков, являясь в этом смысле вполне социалистическим человеком, для кого единственной трансценденцией (богом, Царствием Небесным) стало будущее.

Сочувственный отклик находит у него и новая маршево-оптимистическая, варварская эстетика атлетической молодости, плотно сбитых, мускулистых, «огромных и грудастых», пышных тел, бодро чеканящих шаг на физкультурных парадах и демонстрациях. Зато в отношении к старой — и вечной — России поражает его внешне-прагматический, в чем-то вполне большевистский взгляд, полное бесчувствие к ее душевной субстанции, к ее метафизическим, религиозным глубинам. В разговоре братьев Скутаревских в оживленной первомайской толпе-гулянье вырисовывается контур утопии обновленного, радостно-земного язычества, в которую им так и хочется поверить как в будущий религиозный уклад и идеал (вспомним близкие идеи А.В. Луначарского). Этот идеал нового язычества включает культ молодости, оптимистической, жесткой, беспамятной, культ ее дерзания, общественной эффективности — при веселом попрании ушедшего и уходящего. Ставится задача «вырезать у целой прослойки застарелые опухоли некоторых отживших эмоций» (5, 87). Вырабатывается бессентиментальная *реактивность* на людей и события: расставание с бывшими друзьями, родными, любимыми — резко и бесследно, что думать или горевать о том, что написано «на вчерашней странице»!

В каком-то глубинно-символическом слое текста сама дерзновенно-«безумная» идея Скутаревского о передаче электроэнергии без проводов, на которую ушла вся его жизнь, огромные усилия специально созданного (после встречи с Лениным) института, одним словом, его *техническая утопия*, аukaется с социально-коммунистической как некая показательная эмблема. Первая уже провалилась прямо на глазах читателя, убив в ходе испытаний лишь большую стаю ворон — экспериментальный луч прошел ниже запланированного. Таков неожиданный побочный результат неточ-

ного расчета, пока еще *слабого* опыта, а что грозит попалить его наука при полном своем развертывании, к тому же без гарантий получить желаемый результат?

Скутаревский — человек трагического сознания, неизбежного при материалистической философии дурно бесконечного трансформизма существ и вещей этого мира, в котором индивидуальное сознание — лишь пульсирующий, преходящий миг бытия. Недаром любимый его композитор — Вагнер, Вагнер с его экстазией героической гибели, «любви к роковому», навстречу которому зовет он идти с высоким, стоическим сознанием неизбежности. Вот место в романе, где особенно видно, как свивается основное противоречие такой позиции: в миг прозрения Скутаревский чувствует, что «полет, вот естественное состояние человека», и тут же оказывается, что и необходим-то этот полет для того, чтобы на полном разогреве, с лету-маху, анестезировав боль личности и заглушив ее малодушный писк, лихо ворваться в смерть, в полное атомное бесчувствие.

Но при всем этом Скутаревский, искатель и творец по своей натуре, являет все же лучший, высший цвет материалистически-пантеистического мироощущения и мировоззрения. Ему близко представление о расширяющейся зоне порядка, стройности, все большего усложнения, связанной с жизнью, сознанием, творчески-трудовым усилием, близок пафос борцов с энтропией, готовых выстоять перед всепоглощающей бездной — на час, на жизнь, на поколение, на зон, на цикл времен, до предела... А есть ли этот предел? Об этом Скутаревский спорит с шурином Петрыгиным, отстаивая видение «извечно обновляющегося изнутри себя» космоса: «Он не желал верить в тепловую смерть этой великолепной машины, <...> он только верил в сокрытую от него изворотливость протона, во всяческую молодость, в тот лучистый могучий вихрь, который представляет из себя вселенная» (5, 44). Это мировоззренческое различие — по поводу предельных параметров бытия — касается и сейчас живущего человека, полагает Скутаревский. Иначе говоря, представление о судьбе космоса, о том, что его ждет, даже через мириады лет: конец, затухание, нуль или нечто другое, повторение цикла, расцвет, выход в новое качество, а может быть, есть и «кто-то Третий, стоящий вне суммы элементов мира» и выше человеческого разума, располагающий универсумом (эту последнюю, богословскую, интуицию ученый выводит для себя за скобки), — все это может оказаться далеко не безразличным для текущего самоопределения человека, его выбора себя в мире.

Интересно, что леоновский герой разделяет здесь позицию своего реального современника Циолковского, который всю жизнь боролся с пессимистическими выводами из второго закона термодинамики. Он разработал антипостулат закону вселенской энтропии, где утверждалось вечное становление, трансформация материи и энергии, неуничтожимость жизни, «вечная юность» космоса при предпосылке гигантской творческой активности ее разумных сил. А вот старший сын Константина Эдуардови-

ча Игнатий, блестяще одаренный юноша, на почве метафизического разочарования, «мировой скорби», прямо связанных с его верой в трагически-бессмысленную перспективу «тепловой смерти», покончил с собой, отравившись цианистым калием. Если хотите, этот случай можно считать за иллюстрацию мнения Скутаревского о *вредности* и даже *нигилистичности* подобного мировоззрения. Недаром среди немногих вещей в аскетической комнате профессора упоминается единственное изображение — фотография американского физика Милликена, разделявшего воззрения Циолковского.

Здесь же висит и знаменитый фагот Скутаревского. Яростные импровизации на нем нередко выражают на «душевном секретном языке» героя главный его внутренний сюжет: стояние перед лицом старости, смерти, посмертного кочевья в веществе, но в активно-противостоящем року повороте, как «сражение с никому не ведомыми фантомами» (5, 23) — шла финальная мобилизация воли и протеста.

«На сокровенной глубине», куда Скутаревский уходит во сне, он мучается и той идеей осуществления рая на земле, развернувшейся, по крайней мере, в головах идеологов и поэтов страны, к которой он и сам оказывается так или иначе причастен. Ему является «туманная, голубоватая» долина среди снежных хребтов, куда движутся «лавины людей <...> из дымных и мрачных предгорий», объятые страхом, беспокойством, неуверенностью, как то было с родом людским в начале времен. Так предстает ему развороченная, стронутая Россия — на пути в предполагаемую голубую страну трудового рая. Себя же Скутаревский видит на «горькой высоте» — от чего *горькой*? Скорее всего от сознания возможной тщеты этой переплавки и этого похода. «Гора», сошествие с которой «представлялось ему непосильной задачей» (5, 253), проходит лейтмотивом через весь роман. И спускается он с нее только в финале романа, когда в неожиданном «грохоте аплодисментов», каким встречает Скутаревского заводское собрание (вместо ожидаемого им порицания за провал дорогого эксперимента), класс открыто звал его в свое лоно, брал на себя часть его ноши. Тогда-то и делает Скутаревский окончательный выбор: соединяется с той «лавиной людей», что являлась ему в символическом сне, а в категориях дневного сознания — с классом, перестраивающим общество, человека, природу. Но страна обетованная все еще туманится «белым глухонемым пятном» — финал романа распахант все тем же вопросительным многоточием, каким продолжался социалистический эксперимент в самой реальности, переживавший пока час подъема и господства.

### «Прокладка магистрали в дальнейшее будущее мира...» («Дорога на Океан»)

Само заглавие произведения, завершавшего цикл леоновских романов конца 1920 — начала 1930-х годов, утверждало философско-утопическую проекцию в будущее как стержневую для этой вещи. В беседе с А. Лысовым

Леонов так раскрывал суть этого заглавия и следовательно — внутренней идеи романа: «Для меня «дорога» была как бы прокладкой магистрали в дальнейшее будущее мира <...> к Океану — в понятии вечности»<sup>12</sup>. Из всех его романов «Дорога на Океан», любимое детище писателя этого времени, встретила наибольшее критическое сопротивление. Ее не понял и не принял всегдашний ценитель творчества Леонова Горький, так сформулировав главное свое возражение: «...я имею право ждать, как Курилов будет показан в работе, что передо мной раскроется тайна его техники. <...> Вы показали, как умирает Курилов, а не как работает»<sup>13</sup>.

Так зачем же понадобилось писателю, едва выведя на первые страницы главного героя Алексея Никитича Курилова, только-только назначенного начальником политотдела Волго-Ревизанской железной дороги, тут же узвуть его первыми болезненными укулами смертельной болезни и фактически на весь огромный роман изъять из дела, вырвать из *героических буден*, увести то ли в ретроспективу его революционного прошлого, то ли в зримые картины будущего, а в текущем настоящем замкнуть кругом частной жизни, внутренних переживаний и дум?

Прежде чем отвечать на этот главный вопрос, отметим, что на современный взгляд эпоха начала тридцатых годов встает здесь как живая, в точных приметах быта и труда, новой дикой морали, в основных ее типах: большевиков, комсомольцев, разнообразных бывших, недавних врагов, прячущихся под новой личиной, городской интеллигентской среды (врач, актеры, режиссеры)... Производственная горячка, соцсоревнования, конференции, разоблачения, чистки — роман не только чрезвычайно густо населен, но и обилен боковыми микросюжетами, создающими достоверную атмосферу времени, его, так сказать, местный колорит.

В статье «Призыв к мужеству», написанной во время работы над романом, Леонов выдвигает жанр трагедии как наиболее глубоко копающий в человеке и эпохе. «Дорога на Океан» как раз и вылепила тип современного трагического героя, выведя истоки его трагизма на самый глубинный, не социально-классовый, а натурально-онтологический уровень. В одном из начальных эпизодов романа, где Курилов с друзьями отмечает свой день рождения, беспартийный Кутенко (правда, со славной революционной биографией, но слывший в кругу Курилова «ретиком и поэтом»), идейный солист в развернувшемся разговоре, высказывает две, можно сказать, *формообразующие* для романа мысли. Вот первая из них: «последний штурм за преобразование планеты будет сопровождаться беспримерными гражданскими войнами, сыпняками и грозными восстаниями...» (6, 103). Эта своего рода калька с Апокалипсиса с его бичами карающими стихийных бедствий, саранчи, войн, предшествующими финальной апофеозе Нового Иерусалима, выявляет зависимость утопического проектирования будущего от религиозного мышления — она и станет схемой видения будущего в романе. Вторая мысль: «социальная зрелость класса в искусстве проходит через трагическое, а трагическое будущего он полагал хотя бы в биологическом угасанье» (6, 104), как видим, мысль вполне авторская. Курилов

еще пытается возражать товарищу в духе благородного богдановского оптимизма: «я» бессмертно в коллективном теле и душе класса, в коллективном свершении.

Но тут же, именно в этой сцене, автор впервые сражает своего героя сильным приступом боли, как мы позже узнаем, от опухолей в почке, подчёркивая моментально «померкшее», «серое лицо» Курилова, с «глазами в потолок», его отстраненность от всего и всех, с кем он только что декларировал полную телесно-душевную близость. Зачинается главный внутренний сюжет, сюжет с *телом* (тут — слабость и робота в великолепной *человекогоре* Курилове). Он входит в повествование со свежей памятью о недавней болезни и смерти жены Катерины, с внутренне переживаемой загадкой умирания, распада человека. И вот эти «непонятные ему силы» решительно взялись за него самого. Каждый раз, когда наступает героя мучительный припадок — смерть решительно выпускает свои когти, — писатель нагнетает одно впечатление: сколь ужасна, оскорбительна для человека, особенно деятельного, обращенного на людей и мир, такая болезнь — она *гасит* главное в нем, его энтузиазм, горение, всегдашний порыв к тому, что выше, чище, совершеннее данного! И отношение Курилова к своему телу идет от первого беспокойства и бунта против собственного внезапного бессилия к тому, что он перестает «уважать свое тело» и наконец начинает его ненавидеть. В лекции об опухолях, которую произносит хирург Илья Протоклитов своему брату Глебу, открывается обычно не фиксируемый художественной литературой организмический, тканево-клеточный уровень человеческой жизни, та борьба сил жизни и смерти, здоровья и болезни, которая идет внутри тела, те драмы и трагедии, что разверзаются там.

Издательская кульминация этого мотива — в доме отдыха в Борщне, где, казалось бы, болезнь отступает и становится наконец возможна физическая близость героя с актрисой Лизой Похвисневой, которую он полюбил всей силой и нежностью запоздалой страсти. Алексей Никитич еще несет на руках эту бесконечно ему милую, хрупкую молодую женщину, когда внезапный сокрушительный приступ боли буквально подкашивает его. Вот так жестоко и *подло* вылезает сила болезни и стоящей за ней скорой смерти — со сногшибательной иронией, в самый момент любви, торжества жизни, как бы демонстрируя особенно в подобные минуты забываемую изнанку природного цветения, самого пика природного бытия. Ни любовь, ни столь желанный ее возможный плод (куриловская мечта о сыне) оказываются для него фатально невозможными. Здесь, как в случае с Увадьевым — при всей разнице масштабов личностей, — фигура большевика, со всей исповедуемой им философией родового бессмертия, оказывается в каком-то четко очерченном рукой писателя-мыслителя насмешливо-каверзном круге природной *стерильности*. И такую-то «человекогору», с вершины которой видно будущее», как Курилов, рушит в прах какая-то непонятная опухоль. Любопытна и сама жутковато-радикальная форма болезни, избранная Леоновым для своих героев-больше-

виков: раковое перерождение то крови, носителя самой жизни, у Потемкина, то почки, очистительной системы организма, у Курилова.

Интересно, что три путешествия Курилова и автора, незримого свидетеля и летописца происходящего, единомышленника героя, в будущее следуют сразу же за точками активизации его болезни, а четвертое, эпическое, происходит в его посмертии, как если бы будущее было единственной надеждой, светящей в дальней перспективе, для той трагической коллизии между бесконечностью, величием «я», духа человеческого и ограниченностью, уязвимостью, смертностью его тела, которая разворачивается в романе. Недаром еще в начале «Дороги на Океан» заявлена высшая мечта героя: «И этот воображаемый мир, вполне материальный и соответствующий человеческим потребностям, увенчивался в его догадках пределом — неумиранием» (6, 27).

Представляя будущее удивительно зримо, детально, объемно, как если бы Курилов и автор попадали туда на машине времени, писатель тем не менее дает понять, что это все же некая художественная проекция их собственных представлений, их мечты, их идеала. Леонов раскрывает, из чего, из какого материала лепилось их будущее: то были «прозорливость поэта», «проницательность политика», а когда того и другого не хватало, то обращение к вымыслу. Не забывали они и поправки иррациональных моментов к четкому плану научной мечты, но, честно говоря, поправок этих пока маловато и они радикально не подрывают общей оптимистической веры в «железную необходимость» поступания истории в за-историю, в рай, в страну обетованную.

Однако, если автор, как он сам отмечает, «малодушно рвался вперед, к воротам сада, о котором так по-разному мечтали лучшие дети земли» (6, 111), т. е. желал сразу окунуться в сияющий финал движения и представить его нам, то Курилов останавливал его на промежуточных станциях потрясений и борьбы, «в узловых пересечениях истории». Именно этой весьма знаменательной фиксацией героя-большевика на неизбежной для него катастрофической полосе, предшествующей окончательной гармонии, и обязан роман тем, что львиную долю картин будущего занимают вездливо-дотошные описания последних битв двух станций. В первом выходе в будущее рисуется еще не последний, а «предпоследний тур мировых войн», с серией малых «концов света» в разных частях планеты. Центральное место в этом эпизоде занимает показ фантастической техники истребления, в которой немало точного предвосхищения будущих ее успехов: это и психотронное оружие, и управляемые на расстоянии автоматы со стереоскопическим видением, и усовершенствованное бактериологическое и химическое оружие. Совершенно очевидно напрашивается мысль, подчеркивающая культ техники, на которую возлагали такие надежды проектанты земного рая. Оказывается, что техника может служить разрушению и человекоубийству с еще большей эффективностью, чем созиданию. Выходит, что человек вообще склонен направлять свои знания, изобретательность, ум скорее в отрицательно-сатанинскую, чем положительно-



преображающую сторону. Да и у самого автора его предвосхищающее фантазирование способов массового умерщвления, изничтожения, аннигиляции человека намного превосходит своей детальностью, живописностью, мрачной роскошью красок и эффектов все картины будущих прекрасных «столиц молодых советских республик», которые передвинулись в Азию, к океану, подальше от пепелищ прежних цивилизаций.

Второй бросок наших героев в будущее, изложенный в главе «Мы проходим через войну», пришелся на время, когда Курилову уже поставлен диагноз «рак» и он живет дома на попечении сестры, со страхом ожидая очередного приступа и целиком уйдя в книги по военному делу, истории, экономике тихоокеанских стран и в свои мечтания. Там, в будущем, все еще продолжается апокалиптическая, промежуточная эпоха, разворачивается еще одна, на редкость подробная, в цифрах и конкретных деталях, яркая, устрещающая фантазия на тему уже самого последнего сражения двух лагерей, в результате которого победа остается за Новым, социалистическим светом. На современный взгляд весь этот эпизод производит впечатление некоей зловеще-увлекательной, изощренной компьютерной игры в апокалиптических солдатиков. Проход через рукотворный апокалипсис — важная составная часть мировидения писателя. И если в «Пирамиде» он предвидится и провидится в рамках метафизического сценария о заблудшем роде людском, не оправдавшем надежд Создателя, разделившемся между собой и безумно само- и взаимно-истребляющемся, подводя тем самым радикальную черту под самим своим существованием, то здесь он видится еще в социально-классовой схеме — как последняя битва, где есть побежденные (старый мир), но есть и победители (новый мировой коммунистический порядок).

Апокалиптические мотивы — одни из глубинно прирожденных самому типу мировоззрения Леонова. В «Дороге на Океан» дядя Лизы, старик Похвиснев (по своей функции в романе напоминающий Манюкина из «Вора») разворачивает перед изумленным Ильей Протоклитовым галлюцинаторно отчетливую картину естественного конца света, космической катастрофы в результате изменения орбиты Луны, падающей на Землю. Хирург волен посмеяться над таким «дурным сочинительством» (Похвиснев выдает его за рассказ Бакунина), но приводит его писатель недаром. На таком естественно-катастрофическом фоне иначе смотрятся утопические мечтания героев, прекраснотушные хилиастические их надежды.

И судьба целых классов и социальных групп, сметенных революцией, являет в романе своего рода малый апокалипсис. Ни в одном из произведений Леонова не представлена столь драматично, как здесь, судьба такого человека, который когда-то с оружием в руках боролся против нового строя, а теперь в условиях его торжества пытается к нему приспособиться, выжить, придумывает себе в деталях приличествующую низово-трудовую биографию и живет под прессом постоянной лжи, страха, желания слиться с новым до неразличимости и вместе понимания безнадежности этих попыток. Чего стоит эпизод чистки, на котором с неожиданной помощью брата Ильи

разоблачают этого запутавшегося человека, Глеба Протоклитова, секуляризованный мини-Страшный суд, где жертву выворачивают наизнанку до последних тайных складок, просматривают до донышка, до предков, родителей, детства!.. Но похоже, сам автор острее всего переживал собственную индивидуальную эсхатологию, чувствовал *апокалипсис* в отношении самого себя, своей жизни, которой неминуемо грозил конец. Отсюда — разнобразная философская терапия, которой предаются его герои, *части и осколки* его собственной души (о чем поговорим чуть позже).

Пока же завершим обзор путешествий героев в будущее. Третий визит туда, когда Курилов и автор берут с собой еще и Лизу, стал уже посещением «пространств преображенной планеты», которые они обходят не торопясь, пешком. Предстающее им «великолепное переиздание мира, исправленное и дополненное человеческим гением», опять же поражает чудесами покорения стихий, степенью разумной обихоженности земли. Герои наблюдают пуск гигантских гидростанций, посещают удивительные комбинаты, производившие все из всего, вместе со всей планетой встречают «колумба новейших времен», первого человека, вернувшегося из путешествия на другую планету, слушают речь «о беспредельных пространствах мира, которыми овладевает свободный и стократно гордый человек земли» (6, 377). Похоже, что в этих словах прозвучала некая программа-максимум нового общества, предел его творческих дерзаний. А как же с той внутренней трагедией смертного человека, которую в реальности настоящего дня переживал герой романа? Подходят ли к ее разрешению эти будущие технические чудотворцы? «Нам показалось, что улучшилась сама человеческая природа. <...> Здесь было достигнуто естественное состояние человека — быть свободным, тешиться производением рук своих и мыслей, не быть эксплуатируемым никем» (6, 371). Осуществленный руссоизм-марксизм какой-то: естественный человек, освободившийся от стеснения уродующего общества и будто бы от этого ставший свободным и хорошим и счастливым! Простенькая утопическая вера — не зачерпывает она всей натурально-онтологической глубины зла и несовершенства в человеческой природе, всей сложности проблемы ее гармонизации.

Да, в небе при встрече космического корабля светится «старинный иероглиф, означающий долгоденствие». А внизу, «в громадных парках, под деревьями» танцуют, раздаются «смех и нежные слова», и летают «сверкающие, мелодические жуки». «Я видел, как один из них, летевший издали, со всего лета ударился о фонарь и отвалился, сложив крылья, сытый и мертвый. (Так вот как решалась проблема смерти *там!*)» (6, 378). Но ведь картины и образы будущего — создание героев романа, воплощение их идеала, так что они сами склонны *так* решать проблему смерти — тривиально и неэффективно: через насыщение полнокровной жизнью, которая якобы сама с радостной готовностью в нужный момент скажет себе «стоп». Это материалистический, мечниковский вариант: именно так представлял себе великий биолог разрешение трагизма смерти — через обретение в конце долгой, плодотворной жизни естественного инстинкта

смерти. Правда, сам он, умирая, вроде бы вполне насыщенный трудами и днями, и наблюдая за собой как экспериментатор до последней минуты, записывал уже дрожащей рукой последние жалкие слова: «инстинкт все не приходит...».

И здесь в подходе к проблеме смерти и бессмертия преобладает все тот же сквозной мотив «Скутаревского»: рассыпаться в вечное вещество, безропотно пойти на постройку новых и новых форм. «Все в порядке, старая изба идет на слом» (6, 262) — философски успокаивает себя Курилов. И Похвиснев готовится к уже наступающему моменту, когда природа должна будет его «разобрать на части и, как утиль, запустить на образование новейших и совершеннейших миров» (6, 182). Правда, в его мироощущении зафиксирован новый поворот: представление о некоем возрастании и усложнении бытия в вечном круговороте веществ и существ, близкий видению Циолковского. Вообще Похвиснев, как и Манюки, вроде совсем жалкий, отживший, гротескный, задвинутый новью в самый затхлый угол жизни человек, а раскрывает рот — и такая глубокая и красивая мысль льется, к тому же подозрительно близкая к авторской... Он рассуждает о колоссальном эволюционном усилии природы, ее пробах и ошибках, стихийных поисках все большего совершенства. И он же, пусть в форме вопрошания, наводит на мысль о необходимости как бы нового сознательно-активного этапа эволюции, возглавляемого уже человеком разумным: «или вы скажете, что человеку, мастеру земли, дано исправить и увенчать мудростью подготовительную работу бога?» (6, 247). Комсомольский активист Шамин понимает такое увенчание в яростно-прометейском, революционном духе: «Мы жадны, мы хотим много. Арктический лед и океанская буря, ход времени и самая смерть будут служить и ждать, когда им прикажут действовать!» (6, 298). И такие решительно-юные, поэтически-хмельные декламации всемогущего пролетарского «мы», которое уже вот-вот и самую смерть *запьяжет* на общее дело, звучат в сложном оркестре голосов романа, где каждый по-своему справляется с тем неизбежным, что когда-то встанет перед ним с той же беспощадной очевидностью, как перед Куриловым.

Заклинаний страха смерти, конечности и хаоса жизни человечество выработало немало, и они представлены в романе. Степан Омеличев крепится идеей собственности и родовой ее преемственности, так же как вся его династия предпринимателей, история которой восстановлена в романе. Их неистовое стремление к обладанию возможно большим числом благ и вещей этого мира, чтобы прочнее зацепиться в бытии, по-своему варьируется в страсти коллекционирования Ильи Протоклитова, где жажда полноты владения ограничивается каким-то одним классом предметов (создается хотя бы островок порядка и целостности). А в актерской страсти Лизы Курилов угадал тот импульс, которым движется искусство вообще: потребность остановить и включить в вечное пространство идеально существующей вещи преходящих людей и ускользающие мгновения бытия и тем самым *обессмертить* их. А сколько в самой «Дороге на Океан» таких вот восста-

новленных, схваченных в трепетно-живом объеме, припиленных золотой булавкой искусства мигам, лиц, положений, мыслей и речей, что создают толщу уже ушедшей и еще продолжающейся жизни, равноправно заключенной навеки в рамки одного создания искусства!

В этом же заклинательном, *облегчающем* трагизм бытия ряду и сквозной образ-мотив влюбленной парочки, которую постоянно видит за окном, встречается перед смертью в кино Курилов. В «Соти» идея родового бессмертия, того будущего, ради которого живет Увадьев, воплощается в девочке Кате — здесь же это и реальный сын Марии Сабельниковой Зямка, которому герой отдает самую свою затаенную нежность, но главное — эта вечная пара, залог продолжения обновляющейся на своих испытанных путях жизни.

В «Послесловии» к «Дороге на Океан» как бы невзначай подчеркивается, насколько незаметно и как бы без всяких последствий для остающихся уходят люди из жизни. Даже смерть такого вроде бы замечательного деятеля новой эпохи, как Курилов, разве что коснулась лишь самого узкого круга друзей — на железной дороге почти никакого отклика: шла весна, подступали срочные дела, очередной аврал в связи с весенним севом, не до мертвецов... жизнь бурно течет вперед... И только автор не забывает своего героя: в последний раз делает он вылазку в будущее, замечая: «Алексей Никитич находился с нами, потому что с выходом из настоящего его реальность становилась теперь не меньше нашей» (6, 511). Правда, эта прогулка по десятку воображаемых городов, включая и одну из столиц нового мира, под Шанхаем, любимый Океан, нарисована на этот раз в размытой поэтической дымке, рассказ о ней звучит на неопределенно-приподнятой лирической ноте. И здесь вновь в парке среди деревьев мелькает все та же парочка, которую «бесчисленное количество раз встречал Курилов» при жизни. Образ девочки Кати завершал «Соть», «Дорогу на Океан» — пара влюбленных, вечная потенция человеческого бытия на земле.

Удивительно едины все финалы романов Леонова этого времени! И здесь в пространстве воображаемого Океана, где героев застает дождь, вводится мотив дороги, «неминуемой для всех, кто выходит из дому в непогоду» (6, 512), — мотив раскрытости в будущее, неопределенное и непредсказуемое до конца, как бы ни хотелось обратного рационалистам-преобразователям.

Пять рассмотренных романов Леонова выстраиваются в целый эпос современности, эпос философический, избравший художественную методологию «обобщенной алгебраичности» в изображении жизни и мысли, которую писатель ценил в Достоевском. Многие составляющие романного мира Леонова были заложены уже в «Барсуках», а затем развиты: важность для него предыстории, углубления в прошлое, в генезис характеров и конфликтов, тонкое соотношение автора и рассказчика, персонажей произведения, диалогичность слова героев, самостоятельность и равноценность их голосов, обнаружение авторской мысли и логики в

глубинах текста, в подтексте, в сюжетно-композиционном построении, мифологически-стяженные образы-идеи, особые мыслительные каверзы...

Сама эпоха создания леоновских романов способствовала именно такой большой форме, такому эпическому развороту: шло в определенном смысле время зачинательное, время рождения новой цивилизации, когда жизнь еще не устоялась в новых твердых рамках, все было разворощено и еще клубилось, как земля в начальный период творения, — прошлое отброшено и закопано, без воспоминаний и чувств как не бывшее, поднялись к историческому действию и слову огромные низовые пласты бытия: крестьянская масса, городской люд, на авансцену вышел большевистский *культурный герой*, взявшийся лепить пестрый, перемешанный материал наличности в рациональные, идейные формы (но это не значит, что тот ему так легко поддавался!). Какой простор для художника такого протестического склада, как Леонов, который, кажется, видит и слышит, обоняет и осязает множеством чувствилищ — и спереди, и сзади, и спиной, и боками, и головой, и пятками! И эта какая-то почти мифологическая панвосприимчивость и чуткость к биению, трепыханию и замираниям пульса жизни во всех ее бесчисленных проявлениях соединяется в мире Леонова с непрерывной сложно-изоощренной работой мышления, органической секрецией мысли, «гормона мысли», как сказал бы сам писатель.

Новое восчувствие мира как исходного материала для его переплавки, переформовки человеком-творцом созидало исходную жизненно-эстетическую ситуацию. При этом главным была идейная интенция, замысел о мире и человеке новоявленного демиурга. В этом-то замысле Леонов и пытался особенно разобраться, возведя его к выходящему за рамки эпохи вечному стремлению человечества к земному Эдему. Как писал он позднее в статье «О театре будущего» (1961): «...время наше отпущено нам для экспериментальной проверки и воплощения самой действенной людской идеи о золотом веке. <...> Достоин внимания и почтительного изучения наш человек, взявший на себя подвиг — на своей собственной судьбе показать человечеству все фазы, случайности, опасности и возможности на пути осуществления древней мечты» (10, 447).

В «Пирамиде» Леонов произнес свое заключительное суждение о том, что это было такое, что за наваждение приключилось с народом и человеком. Там он берет время уже под откровенно метафизическим углом зрения, когда оно высвечивается как эпоха, сознательно отказавшаяся от христианства и утвердившая религию человекобожия, понимаемую им теперь как сатанинскую. Как бы то ни было, безусловно одно: эпохи смены религии, как высшего идеала, как системы предельных ценностей, каковой была и Октябрьская революция и послеоктябрьское строительство нового общества, всегда полыхают ненавистью к предшествовавшей религии, отмечены стремлением стереть с лица земли ее материально-мистериальное воплощение (храмы, обряды, религиозно-освященный быт).

Но уже в своих романах 1920–1930-х годов, в период торжествующего шествия новой «религии» и нового уклада Леонов сумел показать не

только «фазы <...> и возможности», но и «случайности и опасности» этого исторического и метафизического эксперимента. В письме к В.А. Ковалеву от 26 февраля 1948 года Леонид Максимович писал: «В том словесном нагромождении, какое представляют мои книжки, могут быть любопытны лишь далекие, где-то на пятой горизонтали, подтексты, и многие из них, кажется мне, будут поняты когда-нибудь потом»<sup>14</sup>. Так сам писатель пытался направить глаз будущих читателей и исследователей его творчества к внутренним сюжетам, подтекстам своих вещей, к тем рассмотренным нами каверзам, в которых проступает критика самой природы, в том числе природы человека, направленная на плоско-оптимистическую идею, мнящую себя непогрешимым раем.

Леонов вроде бы воспроизводит принятую литературной эпохой схему: головной, магистральный поток типов, свершений, отношений, связанный с победившим классом, его идеологией, а на обочине — бывшие, обломки разбитого в пух и прах прошлого. И однако, всем этим бывшим дано полновесное слово в романах, и если к нему прислушаться по существу, без тогдашней предвзятости (на такого читателя была надежда хоть в будущем), то можно услышать немало дорогих самому писателю истин, сомнений, предостережений... Да, они подчеркнута бесследно уходят, Манюкин, Похвиснев, Ренне... точнее, так бесследно стирает их время, но каждый уходит со своей каверзой, своей философской фигурой в кармане, спасая совокупный русский ум, понимание вещей и происходящего.

Сама диалогическая ткань романов Леонова, где сосуществуют различные идейные установки, играет стереоскопия метафизических подходов к вечным вопросам мирового и человеческого бытия, противится тому, чтобы четко выделить единое авторское видение, прикрепленное к какому-либо заветному персонажу. Объективный художник, вперенный в самую плоть мира, в каждую *джибу*, микроскопическую «душу живую», в неисчерпаемую человеческую индивидуальность (в каждую вчувствуется, изнутри ее *сезамчика* подает), в увлекательность утонченного интеллектуального поиска, стремящегося выразить себя столь же разветвленно-гибким словом, Леонов не охватывается линейно-однозначным мировоззрением. И все же, не претендуя точно знать последнюю истину о мире и человеке (для него сама жизнь выше всякой истины о ней!), писатель на жизнеутверждающих взлетах мысли склоняется к видению восходящего развития мира с авангардом в лице человека разумного, без которого нет смысла в бытии, к идеалу восхождения «на высший биологический рубеж», к идее *творчества* и творческого преображения мира как высшей ценности, близким пафосу русского космизма.

## Примечания

<sup>1</sup> На литературном посту. 1927. № 5–6. С. 57.

<sup>2</sup> Леонов Л.М. Слово о Толстом // Леонов Л.М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1984. С. 423. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте после цитаты, первая цифра обозначает том, вторая — страницу.

<sup>3</sup> Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов. А. Платонов. Л. Леонов. СПб., 1995. С. 482.

<sup>4</sup> См.: *Оклянский Ю.* Кактус. Записки очевидца // *Континент*. 1998. № 2 (96). С. 329.

<sup>5</sup> *Адамович Г.* Критическая проза. М., 1996. С. 129–130.

<sup>6</sup> Там же. С. 187, 235, 266.

<sup>7</sup> *Воронский А.* Литературные портреты. Т. 1. М., 1928. С. 339.

<sup>8</sup> *Леонов Л.М.* Вор. Изд. 5-е. М., 1936. С. 203. Далее страницы ссылок на это издание указываются в скобках после цитаты.

<sup>9</sup> *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 311.

<sup>10</sup> Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 152. 2 стлб.

<sup>11</sup> Там же. С. 151. 2 стлб.

<sup>12</sup> *Леонов Л.М.* «Человеческое, только человеческое...» // *Вопросы литературы*. 1989. № 1. С. 17.

<sup>13</sup> *Горький А.М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 30. М., 1956. С. 399–400.

<sup>14</sup> Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов. А. Платонов. Л. Леонов. С. 427.

## ТВОРЧЕСТВО ИДЕАЛА И ТВОРЧЕСТВО ЖИЗНИ В ПРОЗЕ МИХАИЛА ПРИШВИНА

В наше время уже полностью отошла в прошлое долго державшаяся оценка Михаила Пришвина как писателя-географа, анималиста, «певца природы», художественного очеркиста, значительно сужавшая и искажавшая лицо и смысл его творчества. Мы начинаем знакомиться в полном объеме с главным трудом жизни Пришвина, его многотомными дневниками. Он один из самых автобиографических писателей, всегда опиравшийся на натуру, собственную жизнь и реальное окружение. Поразительное ощущение живущей, чувствующей, мыслящей личности самого Пришвина пронизывает всю массу его романов, повестей, сказок, очерков, не говоря уже о дневниках. Дневники писателя шли день за днем вместе с его жизнью, преображаемой в них особым даром творческого, *родственного* внимания. За пределами этих дневников, казалось, не осталось ничего, кроме механических жизненных жестов и действий, которые, не касаясь сознания, спокойно уходят в небытие. Писатель создал огромный *музей* самого себя, своей эпохи, где экспонатами служат остановленные мгновения его последовательно развертывавшейся жизни и непрерывной мысли. Из дневников, как из глубоких родников, начали свое движение все большие и малые художественные реки Пришвина.

Проникновение пришвинского творчества во многие корневые вопросы существования человека рождалось не только из его многообразного жизненного опыта, таланта всматривания в окружающее, но из его глубокой причастности к философской и научной мысли прошлого и настоящего. Сейчас, когда раскрылись для всех страницы его дневников, мы узнаем, так сказать, из первых уст о глубоко личном переживании Пришвиным мысли В. Розанова и Д. Мережковского, Вл. Соловьева и Н. Федорова, А. Бергсона и У. Джеймса, М. Штирнера и Ф. Ницше, В. Вернадского и А. Лосева... Постановка Розановым проблемы пола, богоискательство Мережковского, историософские идеи Вл. Соловьева и «воскрешение отцов» Федорова, *инстинкт* и *интеллект* как два пути развития, homo faber Бергсона и «поток сознания» Джеймса, индивидуалистическая «реализация» Штирнера и сверхчеловек Ницше, биосфера Вернадского и «поход против формальной логики и натурализма»<sup>1</sup> в книге Лосева «Античный космос и современная наука» — все это входит в пришвинский круг внутреннего диалога, полемики и творческого освоения.

И пожалуй, ближе всего его собственному видению природы и человека, его задачи в мироздании оказались установки активно-эволюционной, космической мысли. В дневнике от 29 апреля 1929 г. Пришвин писал: «С пользой для себя читаю только те научные книги, в которых нахожу



подтверждение, а чаще расширенное, более умное понимание и раскрытие моих собственных догадок» (Дневники 1928–1929, с. 405). Таким открытием для него стала книга Вернадского «Биосфера» (Л., 1926), с ней писатель не просто знакомится, а читает с таким увлечением, «как в детстве авантурный роман» (там же), а затем постоянно берет с собой, перечитывая весь 1929 год, обнаруживая в эмпирическом обобщении ученого собственные прозрения о космической сущности жизни, о том, что мы — «дети Солнца», еще более утверждаясь в чувстве особого «планетного времени», в соприкосновении с которым и рождается его творчество.

Однако теории Вернадского были для Пришвина одним из этапов опознания в научной мысли близкого себе явления. У истоков космической, ноосферной мысли XX века лежит философское творчество Николая Федорова. Дневники Пришвина, переписка его с Горьким свидетельствуют о прямом знании этого творчества Пришвиным. В сентябрьском дневнике за 1922 год есть и прямые суждения Пришвина об учении Федорова в сравнении с коммунистическими идеалами, и упоминание об увиденном им у Мариэтты Шагинян журнале «Биокосмист», «куда вошло и воскрешение отцов Федорова»<sup>2</sup>, и рассказ о посещении им с одним из «федоровцев» известного скульптора С.Т. Коненкова, «настоящего художника с религиозной философией», важной составной частью которой было учение «общего дела». В письме к Пришвину от 17 октября 1926 года Горький отмечает, что его высказывание из очерка «Башмаки» (1925) о том, как «женщина дает тон художественной промышленности» заставило его вспомнить о Федорове, его мыслях о роли женщины в современном потребительском, «изнеживающем и развращающем» обществе. Из ответа Пришвина от конца октября того же года узнаем, что он «Федоровым сам увлекался», но позднее некоторые черты аскетического облика мыслителя, почерпнутые им — заметим кстати — из недобросовестных, не соответствующих истине рассказов, привели его к некоторому «охлаждению». Вместе с тем, пишет Пришвин, до сих пор «(переживаю в себе его идею воскрешения отцов). Я знаю мысль его и о женщине и до сих пор ею волнуюсь. Я подсунил ее (бессознательно) в “Башмаках”»<sup>3</sup>.

Но дело не в том, что отдельные воззрения Федорова сознательно или *бессознательно* проникали в произведения Пришвина. В его текстах постоянно стучатся философские вопрошания смысла и цели явления человека в мир. В тех ответах, которые писатель по-своему своей жизнью и творчеством добывал, нельзя не заметить, что один из первых толчков самому направлению его мысли был дан открытием мира идей Федорова, а за ним — пафоса всей активно-христианской и активно-эволюционной мысли. Волны этого первого толчка вошли в философский подтекст, мыслительное одушевление творчества Пришвина, более открыто обнаружившись в книгах, во многом или частично составленных из дневников («Журавлиная родина», 1929, «Календарь природы», 1935–1939, «Факелы», 1940, «Лесная капля», 1943, незавершенные «Глаза земли»).

Вместе с тем, борясь за свою творческую самостоятельность, боясь погибнуть «в чужедумии среди засмысленных интеллигентов», Пришвин с начала своего писательского пути старается решительно «отделаться от мысли», от чрезмерного «смысла», топившего его первые опыты, и записывать «простое виденное» (так возникают книги «В краю непуганых птиц», 1906, «За волшебным колобком», 1907, позднее «По градам и весям», 1914, многочисленные «географические очерки», превращенные, по выражению писателя, в «литературный жанр», «охотничьи были», рассказы о животных...). Такой глубинно прирожденный мыслитель, как Пришвин, чтобы стать настоящим художником, не власть в рассудочную риторичность, культивировал в себе постоянное «усилие к безмыслию». Этот творческий подход, родивший своеобразие лица пришвинской прозы, позднее расширяется, но правило «держат свою мысль всегда под контролем виденного (интуиции)» (Дневники 1920–1922, с. 157) остается неизменным для писателя до конца.

Писатель-поэт («вышел со своей поэзией в прозу», по определению самого Пришвина) и писатель-мыслитель — таким почувствовал его и благословил Горький, таким же предстает он в оценке наиболее пронизательных его читателей, критиков, собеседников. Как писатель-мыслитель, Пришвин развивает единое и цельное мировоззрение, единую философскую веру, которая обнаруживается в соединении постоянных тем его мысли: природа и человек, «живое целое» бытия, родственная сопряженность эволюционной цепи, восходящее развитие мира, творчество жизни и творчество «небывалого», «родственное внимание», установка на другого как на себя, трансформация зла в добро, «радование», личность и бессмертие и др. Размышление укореняется в сердце, любовное внимание к конкретности мира, большой и малой, сердечное нравственное требование, становится, по определению писателя, «сердечной мыслью». «Бойся думать без участия сердца» — всегда было заповедью для Пришвина. Среди философских тем и лейтмотивов творчества Пришвина 1920–1930-х годов, о которых пойдет речь в этой главе, особое место занимает бытийственное осмысление революции, судеб народа, интеллигенции, культуры, смены вер, христианской на коммунистическую... С этого и начнем.

## Под голубым знаменем

Рассказ Пришвина «Голубое знамя», написанный через два месяца после Октябрьской революции, обозначил первую эмоциональную реакцию писателя на произошедшее. Растерянный диким поворотом жизни провинциальный купец Семен Иванович едет в конце ноября 1917 года в Петербург за дешевыми «немецкими товарами», а попадает в самый разгар винных погромов в столице. Его забирают как «мародера» прямо с улицы, когда он, раздобыв лишь ящик чая, собрался в обратный путь. В комнате, где сидят и вповалку спят арестованные, он проводит ночь на стуле в каком-то ступоре, напротив безумного полковника с «Георгием», который

все нашептывал ему свой план «спасения родины»: подаст он прошение митрополиту Антонию и получит разрешение собрать «по всем притонам хулиганским и вертепам» «хулиганов под голубое Христово знамя» и поведет их, поведет: «в наших хулиганах много божественного!»<sup>4</sup>. Вот и сам Семен Иванович за эту ночь голову спасительно потерял от окружающего сумасшествия, «забежал дальше всякого страха и сам стал как страх» (2, 635), а выпущенный за безобидностью из затвора, двинулся в самое пекло, где третьи сутки у погребов пьяницы отстреливались от красногвардейцев. «Под голубое знамя, шагом марш!» — командует он такому же бесстрашному, как он, пьянице, и чудится ему, что вся пьяная, бесшабашная Русь идет за ним.

Рассказ был напечатан в московской газете «Раннее утро» 28 января 1918 года, накануне того дня, когда Блок, поставив последнюю точку под «Двенадцатью», заносит в записную книжку: «Сегодня я — гений»<sup>5</sup>. Атмосфера двух вещей в чем-то близкая: тот же ночной метельный город, стихия грабежа, разгула, убийства, финальное символическое шествие... Но насколько оно разнится у Блока и Пришвина: поэт загадочно осеняет отряд красногвардейцев фигурой Христа, а писатель — противостоящий им союз безумного и пьяницы и стоящих за ними призрачных полков не красным и не белым, а третьим, голубым и тоже Христовым знаменем.

Интересно, что образ «голубого Христова знамени», который подан в рассказе в чертах трагической иронии, как бессильное, безумное мечтание, не говоря уже о том сомнительном лице, что предполагалось под него собрать, в дневнике возникает совсем в другом, напряженно-личном тоне, сугубо серьезном и даже патетическом. «Я на святой горе в вечном сиянии под голубым знаменем неба, на котором горит золотой крест, я на святой горе под голубым знаменем» (28 сентября 1919 г.)<sup>6</sup>. И на следующий день вновь повторяет: «Нет, я человек, я за человека стою, у меня ни белое, ни красное, у меня голубое знамя» (Дневники 1918–1919, с. 288).

Смысл этой особой позиции Пришвина раскрывается в раздумьях его дневников, в повести «Мирская чаша» (1922), прямо отразивших революцию и первые послереволюционные годы. И дневник, и повесть относятся к так называемой *задержанной* и *возвращенной* значительно позднее литературе: дневники в полном объеме печатаются только сейчас, правда, они и принадлежат к жанру преимущественно посмертному, а «Мирская чаша», в сокращении, без главы «Мистерия» появилась в конце 1970-х годов («Север», 1978, № 8). Впрочем, и в 1922 году удалось из нее кое-что опубликовать в газетах: одну главу целиком и две частично.

Хотя «Мирская чаша» имеет подзаголовок «19-й год XX века», она вобрала в себя впечатления и размышления писателя нескольких послереволюционных лет, когда он, отрезанный от столичной литературной жизни, то занимается хозяйством на унаследованном от матери хуторе под Ельцом, то, потеряв его (реквизировали и разграбили!), работает сначала библиотекарем, затем учителем словесности в родной Елецкой губернии, а в июне 1920 года перебирается в более спокойную, как каза-

лось, глушь, на родину жены, в село Следнево Смоленской губернии под Дорогобужем, где тоже учителем и устраивает в бывшем купеческом имении Барышниковых в соседнем селе Алексине музей усадебного быта. То, что происходит с народом и страной, он видит и переживает из низовой российской глубинки, подключая к своим непосредственным впечатлениям глубокоую аналитическую мысль.

«Мирская чаша» вырастает из дневников этих лет: из схваченных реальных типов, подслушанных реплик и разговоров, блеснувших прозрений, развитых философских подходов. Начинается повесть как взволнованно-лирическая философская исповедь, пронзенная болью о России (если хотите, это был еще один «плач» о России, древнерусский жанр, воскресший в литературе этих лет). Пришвин, да и не он один в это время (вспомним хотя бы Клюева), чувствует и выделяет себя как тайного избранника ее сердца. Писатель ощущает себя не просто частью коллективной души своего народа и родины, а ее сознательным, творческим органом, через который она выражает себя в своей незамутненной, незамемной, «неоскорбляемой» глубине. «Я живой человек и хочу жить с ней, видеть ее простыми глазами. И тут она мне изменяет, душу свою чистую отдает мне, а тело другому, не любя, презирая его, и эта блудница — раба со святой душой, — моя родина» (2, 486). Так для выражения нынешнего революционного осквернения России, ее блуждания, ее покорности новым идолам всплывает ветхозаветный образ, уподоблявший Израиль неверной возлюбленной и жене, что изменяла истинному Богу и «блудодействовала» с языческими истуканами.

Первая же картина внешнего мира в повести, что больно ударяет душу героя, касается того главного впечатления и главного вывода о стране и народе, что проходит мыслительным курсивом в дневниковых раздумьях писателя о революции: распад целостности, развал, падение, деградация. Революция предстает как процесс хаосогенный, энтропийный, разлагающий сложное и цельное в элементарное, в «пыль», а высшее и человеческое — в низкое и зверское, обращая Россию в одно «поганое место». Это принципиальное *понижение* уровня больше всего не приемлет сердце: «Я не могу, не хочу, потому что мне унижительно от высшей природы переходить к низшей, от высшей даже силы к пистолету» (14 октября 1917)<sup>7</sup>. В первые три послереволюционных года в дневниковых записях писателя преобладает резкое видение происходящего: кошмар, ад, распятие народа, страны, отброшенной на жалкую провинциальную обочину мировой жизни, подавление личности, провал распределительно-уравнительной экономики («тощие пожрали все и не стали от этого лучше и добрее»). Катастрофа — тотальна, охватывает все этажи жизни, социальной, культурной, личностно-человеческой, и, наконец, природной. Именно с последней начинает писатель. Первое впечатление — поруганная, деградированная природа: исковерканные леса, опустевшие озера, рыба варварски выловлена, птицы исчезли, — только хищники нещадно расплодились, «заполонили все вырубки, заваленные сучьями» (2, 485). «Лес, земля, вода — вся риза зем-

ная втоптана в грязь, и только небо, общее всем и недоступное, по-прежнему сияет над этой гадостью» (2, 485).

Разрушительная стихия, разверзающаяся в человеческом мире, оставила свои «мерзкие» следы на природе — революция остро обнажила недостойность и противоречивость человека как такового, шаткость его нынешней промежуточной природы. Именно так, глядя в онтологический корень явления, размышляет чаще всего Пришвин. Им упорно проводится идея совершающегося регресса человека, как бы эволюционного его *ниспадения*. Отсюда — негативные звериные уподобления (свиньи, обезьяны, бесы) и особенно образ человекообезьяны. Основная претензия писателя к коммунистической идее, «большевистскому интернационализму», пришедшим императивно утвердить себя как «доведенную до крайности религию человечества» (11 ноября 1917, с. 391), это их «принципиальное умаление личности» (21 сентября 1917, с. 36). Да и революционная энтропия стирает самое сложное и тонко организованное, вершину эволюционных усилий, божественное начало в человеке — *личность*. Личность, уникальное духовно-душевно-телесное целое, высшая ценность в бытии, укоренена в Боге; новый социалистический бог — коллектив — недаром свергает личность («личность пропускается»), поставляя на ее место то, что Пришвин называет словом «легион». «Безличный коллектив есть Легион индивидуальностей (бесы). <...> принудительный коллектив есть Легион» (27 июня 1921 г., с. 191). Точное определение сути этого понятия, взятого из Евангелия, где оно, как известно, связывается с темным, противобожеским началом («легион бесов»), опять же дано в одной из дневниковых записей Пришвина: «Легион — название покидаемой духом, низвергающейся, рассыпанной материи» (28 мая 1921, с. 182), т. е. это конгломерат, смесь и взвесь обездушенных, обезличенных, чисто материалистически и потребительски ориентированных индивидуумов.

«Зверь уравниения и Бог отличия: от-личия. Равнение создается разрушением от-личий, равенство есть конец, смерть. Созидание, творчество создает от-личия» (18 марта 1920, с. 41). Одна из центральных философских установок Пришвина по отношению к миру недаром называется им *любовь различающая*, т. е. усматривающая *лицо*, личность или росток ее в каждом человеке, и не только, но и в природных тварях, которые уже как бы *очеловечиваются* фундаментальным человеческим актом давания имен (как мы помним, это было первым, еще эдемским заданием Бога человеку: *раз-личить* Божье творение, собрать его в единство). Это та «человеческая сила *любви различающей*, заложенной в имени» (2, 503), о которой много размышляет Михаил Алпатов, автобиографический герой «Мирской чаши». *Любовь различающая* по своему абсолютному первоисточнику есть любовь Бога к Своим творениям, скрывающая дали их освящения и преображения в соборе личностей. И определяться, устраиваться человек может или по образу обезьяны, или по образу Христа.

За конкретным историческим моментом Пришвин видит процесс значительно более общий и глубокий, связанный с путями природной и

человеческой эволюции. «Человек — это страдающая середина между сверхчеловеком и подчеловеком, человечество — это плазма, производящая сверхчеловеков и обезьян (подчеловеков)» (19 декабря 1920, с. 117). В 1920 году Пришвин много читает Бергсона, кстати, оказавшего в свое время значительное влияние на Вернадского своим видением жизни как вечной составляющей бытия, а ее разворачивания — как процесса космического, движимого внутренним творческим порывом. Пришвину же оказывается наиболее близка бергсоновская идея об эволюционной развилке, двух путях развития: *инстинкта*, на котором стоит природа, и *интеллекта*, по которому пошел человек. Бергсон ввел и новое определение человека, которое впоследствии широко употреблял Вернадский: *homo faber* — человек-ремесленник, человек, созидающий искусственные вещи и орудия. Главное качество инстинкта «есть способность пользоваться и даже создавать орудия, принадлежащие организму» (пример трансформизма такого рода — превращение куколки в бабочку). А человек, *homo faber*, созидает орудия, свои искусственные органы, для манипулирования с телами мира, что ведет к развитию интеллекта, а с ним, в определенном смысле, механистического подхода к миру. «Интеллект, — подчеркивает французский философ, — характеризуется природным непониманием жизни». Инстинкт же, напротив, органичен, он изнутри, интимно чувствует мир. Если бы инстинкт мог озариться сознанием, то проник бы в самые недра жизни, в ее тайное тайных, ведь сам он «продолжает ту работу, посредством которой жизнь организует материю». В человеке есть неразвитые зародыши такого инстинкта. Это прежде всего *интуиция*. Через нее можно скорее и глубже если не осознать, то смутно почувствовать саму суть вещей, суть жизни, а действует интуиция через симпатию, сочувствие, как бы слияние с предметом, через мгновенное преодоление того раскола на субъект и объект, который развился в ходе орудийного отношения человека к миру (будущие опыты Пришвина по глубинному восчувствию природы будут во многом основаны на так понятой интуиции). Недаром у Бергсона человек по-настоящему еще не соответствует определению *sapiens* — он только *faber*, что как раз указывает на его нынешнюю ограниченность. Путь интеллекта, только технического развития ведет, по мнению Бергсона, по существу, к рабству у материи. Освободиться от него возможно будет только тогда, когда сознание человека сумеет «обратиться внутрь и разбудить те возможности интуиции, которые еще <...> спят»<sup>8</sup>.

Бергсоновский *homo faber* стал для Пришвина ключом к пониманию глубинной общности капитализма и социализма: это один ущербный путь развития, исповедующий пафос механизации и рационализации жизни. Для него «революция большевизма с ее идеологией европеизации» (30 августа 1922, с. 263) — вариация все того же западного индустриализма, вместе «созидающих из *homo* — *homo faber*», стремящихся — каждый по-своему — «подчинить себе все живое, растворить в механике живую индивидуальность и превратить мир в громадную фабрику» (24 ноября



1921, с. 222). В социализме, как и в капитализме, он видит выражение одного фундаментального, индустриально-городского, материалистически-потребительского, секулярно-западного, анти-личностного и анти-эволюционного выбора. Разве что: «материалистическая индивидуалистика (империализм) и материалистическая коллективность (социализм)» (15 ноября 1918, с. 187).

На еще более глубинном уровне рефлексии путь чисто технического прогресса с его культивированием типа *homo faber* для Пришвина не просто ущербный, но эволюционно тупиковый: под «коллективной раковиной» своей техносферы человек сам по себе, органически, в своей природе застывает, а то и деградирует, весь уходя «в свою постройку» (24 ноября 1921, с. 222). Онтологических задач качественного восхождения самого естества человека не ставят ни капитализм, ни социализм. И последний, претендуя дать тотально-«религиозное» устройство человека (ответить «на все запросы души», как замечает Пришвин), на деле занимается все той же «частичной, материальной стороной вопроса», игнорируя корни трагизма человеческого бытия: «Говорили о строительстве социалистической Вавилонской башни, где необходимость труда разделяется между всеми, — это очень хорошо, но как же быть с необходимостью в болезнях рожать и с необходимостью умирать...» (19 ноября 1919, с. 330).

В «Мирской чаше» этот комплекс мыслей Пришвина принимает форму притчи о двух братьях, двух основных типах человечества, разделившегося на жителей и приверженцев *города* и *деревни*. Один брат «был домогатель и ушел из дому», его «сердце не чувствует красоту, плечи сильные, голова математическая, в очках и плешивая, это человек механизации мира, окончательный интеллигент: *homo faber*». Другой «остался при доме, у него ноги резвые, в шерсти, и баба его постоянно рождает детей, а лицо его — как восходящее тесто в деже», — «окончательный мужик», живущий животноприродной жизнью. Алпатов чувствует себя представителем третьего вектора развития, творчески-превозмогающего человеческую природу, причем — на путях *органических*, не механических, он между этих «братьев» как сцепщик между двумя прутьями навстречу вагонами — вот-вот сплющат, «и поезд пойдет без меня, но этого быть не может, без меня на земле останется одна математика и тесто в деже» (2, 529).

Итак, писатель не просто не приемлет большевизм, социализм, коммунизм, капитализм и шире — общее направление развития нынешней цивилизации, но предлагает некоторые основы принципиально другого отношения к человеку и миру, выбора себя в нем. Вот, к примеру, как он оценивает науку, работающую в современном фундаментальном выборе: «Мало-помалу наука поступила на службу мещанству, и так забыты были древние вещие сны. Что же теперь делать? Возвратиться к источнику истинного знания, к вере, сохранив за собой все знание внешнего мира» (19 декабря 1919, с. 340). Так выход для науки он видит в духе активного христианства на путях ее *религиозизации*, службы высшему религиозному идеалу. Но все же цельные контуры другой, органически-христианской

культуры с преобладанием внутреннего строительства в человеке, идущего вместе с реальным преображением мира, станут ясны в его творчестве позднее, пока же его спор с эпохой концентрируется как вокруг проблемы личности, так и отношения к прошлому.

Именно в этом пункте Пришвин ближе всего к мысли Федорова. Еще готовившаяся революция, в которой такую важную, идейно-провоцирующую роль сыграла интеллигенция, ощущается писателем как восстание сынов на отцов, бунт против прошлого и родового («интеллигенция <...> убивает отчее»). *Отцеубийство, блудные сыны* — в такой мифологической градус концентрируется у него осмысление событий. Впрочем, сквозной мотив блудного сына, относящийся и к русской интеллигенции, и к народу, ушедшим от Бога, от отцов, от заветов прошлого, расширяется на весь современный мир («Блудный сын — образ всего человечества» — 20 февраля 1919, с. 248), смыкаясь с обобщенно-христианским видением мистерии человеческой истории: род людской порывает с Богом, чтобы самому, «за свой страх и риск», своей головой и волей пожить, и лишь набив себе все мыслимые синяки и шишки, извалявшись в грязи и скверне, сможет он вернуться в умном раскаянии к милостивым стопам Отца («Всем перемучиться, все узнать и встретиться с Богом» — 20 февраля 1919, с. 248).

Эпоха, идеология, связанная с ней литература устанавливали, как мы знаем, энтузиастически устремленный вектор в будущее, и в нем попиралось прошлое, обесценивалось настоящее, существовавшее только ради и для этого «прекрасного будущего». Для Пришвина такая идейно-волевая и психологическая темпоральная конструкция со сломанной устойчивостью связи времен провисала беспочвенным обманчивым миражом. Утверждая бесконечную ценность *настоящего*, живущего и чувствующего *здесь и теперь*, он видит выход в *будущее* только через деятельное освоение *прошлого*. О некоем Савине, новом воплощении автобиографического героя, являющемся в финале «Мирской чаши» продолжить малое дело Алпатова — «спасти несколько книг и картин», говорится: «есть такой на Руси человек, влюбленный в ту сторону прошлого, где открыты ворота для будущего» (2, 548).

В музее усадебного быта есть одна заветная комната, Алпатов называет ее «скифской», единственный пока в ней экспонат — «на гигантском пне <...> слепок пантикапейской вазы с изображением скифа» (2, 497), но герой в своем воображении видит ее «комнатой настоящего музея», как понимал его проектант *общего дела*: сохранение прошедшего, за которым стоят реально существовавшие люди, ради их будущего преображенного восстановления. Мысль свою Алпатов выражает сказочно-поэтически, известным образом мертвой царевны, которой народное сердце обещает воскресительный любовный подвиг суженого. Придет время, «и комнаты всего дома, — надеется Михаил, — будут посвящены безликой таинственной Скифии со спящей красавицей в ожидании своего Ивана-Царевича» (2, 497). Именно в эту «скифскую комнату» он и присоединяет то, что имеет к ее заданию прямое отношение: «сказки, и песни, и причет священную этого края» (2, 498). Хотя и такой колоритный, извращенно за-



крученный временем тип, как «самый страшный из всех комиссаров Персюк», да и все вообще жители этого места, должен найти в ней место.

Предпоследняя глава повести — «Сказки Мороза» — идет вслед за десятой главой «Мистерия», где достигает апогея *распятие* героя эпохой, когда в бреду замерзания он переживает свое умирание и издевательски-гротескные революционные похороны в качестве «товарища покойника». И тут же разрешительным контрастом попадаем мы в атмосферу и логику сказки, где вне времени и пространства «старый и малый идут за святой звездой», как волхвы за новым заветом, чтобы выйти на истинный путь, «священную прямую», как позже скажет Пришвин. Звучат здесь высшие алкания души, звучат *над* временем и *вопреки* ему, звучат образно-прикровенно, отдельными поэтическими всполохами: «Голубем вострепнулась радость в груди: или это день прибавляется, и вечером голубеют снега, и открывается тайная дверь, и в нее за крестную муку народа проходит свет голубой и готовит отцам нашим воскресение?» (2, 547). Вот он, тот предел душевного освоения Пришвиным федоровской идеи, на котором он остановился: «волнуюсь идеей воскрешения отцов» — именно так, не больше! В своих дневниках в таком же лаконично-эмоциональном ключе он отмечает: «Хороша — душа наша, а где отцы, умершие вчера?» (1 октября 1922, с. 277); «у меня все сердце об отцах изболелось» (21 декабря 1922, с. 290). А днем раньше прямо сравнивает коммунистический и федоровский подход к прошлому и будущему, поставя себя в федоровский ряд: «Одно движется ненавистью к прошлому, другое любовью и чувством утраты. Одно основано на идее прогресса (стремление молодости к лучшему: движение вперед, варварство), другое — на любовной связи с отцами (отец воскресает в сыне: культура, дело связи)» (20 декабря 1922, с. 288).

В какой-то мере путь Пришвина был схож с эволюцией Н. Бердяева, С. Булгакова, С. Франка и др.: от увлеченности марксизмом в молодости в конце XIX века к его отрицанию уже в первых годах XX века. Но если авторы «Вех» в большинстве своем прямо обратились к христианству, а то и к церкви, став крупнейшими деятелями религиозно-философского ренессанса, то Пришвин, «комсомолец XIX века», как он сам себя называл, освободился от марксистской схемы через «многообразие европейской жизни», с которой он встретился во время учебы в Германии, через любовь и творчество как мощную сублимацию несостоявшегося личного счастья («свою невесту-мечту увидел воплощенной в самой жизни», 3, 9). Вторглась настоящая, не доктринерская жизнь, захватывающая, многоцветная, открылись природа и родина — и все это изгнало превращенную социалистическую эсхатологию, марксистский хилиазм с его пролетарским мессианизмом, классовым отбором, катастрофическим прерывом эволюционного развития, скачком в за-историю... Хотя Пришвин участвует в работе петербургского Религиозно-философского общества, общается со знаменитыми его деятелями, пишет книгу очерков о русских сектантах «У стен града невидимого. Светлое озеро» (1909), по своему, из народных исканий подойдя к проблематике русского религиозно-философского возрождения,

прямое обращение его к православию и церкви происходит только в 1940 году под влиянием Валерии Дмитриевны Лебедевой, ставшей его второй женой<sup>9</sup>.

Но и до того в своей внутренней жизни дорабатываясь до собственного органического мировоззрения, Пришвин постоянно опирался на образ Христа, важнейшие моменты Его учения. Он много размышляет о Христе и в своих дневниках первых послереволюционных лет, вдумываясь и вчувствуясь в различные лики Его земного служения: «кроткий (начальный период), гневный (горе вам, книжники!), трагический (чувство конца)», усваивая и главную истину Его Богочеловеческой природы («Сын человеческий был посредник между небом и землей, между творцом мира и высшею обезьяной» — 21 декабря 1919, с. 344), воистину поставляя Его как центрообраз своей личности. Мысль писателя движется, обдумывая оппозицию религиозного подхода к жизни и его социалистического суррогата: большевистской идеологии и христианства, выступающих в явном противостоянии друг к другу по всем кардинальным для Пришвина пунктам: ненависть, борьба, убийство — и любовь, сотрудничество, восстановление ушедшего; человек-орудие, масса, легион — и личность, собор; внешнее, материалистическое устройство жизни — и внутренний рост, творческое восхождение в самой человеческой природе.

Но и самый для писателя мрачный первый послереволюционный период, когда то, что утверждалось, казалось «единственной в истории коммуны воров и убийц под верховным руководством филистеров социализма» (27 сентября 1918, с. 176), а сама Россия — разоренной, опоганенной «великой пустыней, в которой живут и каждый день все больше размножаются звери», — все же и этот период оставался для многих, для лучших, для него самого «временем огненного крещения личности в подвиге любви, творчества человека» (28 сентября 1918, с. 178). Такое крещение проходит и герой «Мирской чаши». Да, он, сливаясь с автором, чувствует, что «не только Россия <...> в тупике, но и весь христианский мир <...> в тупике» (30 августа 1922, с. 265). Мотив «Христа спасающего», бессильного со Своей проповедью любви и духа в мире голодного одиночия, проходит в вихре различных голосов и в дневниках, и в «Мирской чаше»: «нельзя питаться духом голодному, голодный — это зверь, не может быть зверь христианином» (8 декабря 1919, с. 337), «и все бегут с креста, и сам Христос висит на кресте бессильный и маленький» (2, 508). К формулам европейского богоборчества («Бог умер», «убийство Бога») Пришвин добавляет свою формулу богооставленности: «Бог ушел!» (16 июня 1918, с. 105). С другой стороны, писатель рисует образ тотального дезертирства людей от осознания и исполнения христианской задачи в мире: «И все бегут с креста, одни бунтуют и бесчинствуя, другие просто забываясь в хозяйстве» (2, 508), забываясь в чреде засасывающих делишек от Дела главного...

Недаром такую ключевую роль начинает играть у Пришвина фигура левого, нечестивого разбойника, того, кто, вися на кресте рядом со Спа-

сителем, присоединился к хору издевающихся над Ним голосов. Вся страна и народ являют собой этого левого разбойника: откровенно разбойничают, издеваются над «недоучкой, крохотным божиком» (Маяковский), попирая Его заветы и мораль. «Если ты бог, спаси себя и нас, — говорит уже не разбойник один, а миллионы мертвых в гробах и мертвых в живых, накопившихся за две тысячи лет ожидания» (2, 508). «Так всюду мы видим торжество левого разбойника» (2 января 1920, с. 6). Революция становится, может быть, самым острым кризисом христианства, понятия как ожидания чисто трансцендентного, внешне-могущественного разрешения драмы человеческого бытия: сколько же можно ждать! — «если бы ты был большой, <...> спас бы весь этот черный, пропадающий в обезьянстве люд» (2, 508).

Еще в пустыне, отказавшись на искушение сатаны обратить камни в хлебы, еще на кресте Своим молчанием и бездействием на вызов явить Божественную мощь, принудительно-властно покоряющую себе людскую свободу, Христос указывает, что истинная вера предполагает свободное избрание Бога и нового преображенно-бессмертного порядка бытия (Царствия Небесного, с проповедью которого Он и пришел на землю). А Своими чудесами («делами», как Он их называл, — главное направление Его служения) Христос подавал образец истинно божественной, онтологической деятельности для будущего облагодатствованного человечества, что «больше сих сотворит» (Ин. 14:12). Именно в такой перспективе возможности и необходимости великого Дела, пока еще по-настоящему не опознанного и не принятого человечеством, рассматривает Пришвин метафизику такого существенного русского образа, как Обломов: «Никакая “положительная” деятельность в России не может выдержать критики Обломова: его покой таит в себе запрос на высшую ценность, из-за которой стоило бы лишиться покоя. <...> только деятельность, в которой личное совершенно сливается с делом для других, может быть противопоставлена Обломовскому покою» (15 апреля 1921, с. 166). А пока, как рассуждает Пришвин о России, где «моральное существование» принадлежало лишь крайностям: обломовскому покою и революционному максимализму, т. е. так или иначе предельно-метафизически ориентированным позициям, при неразработанности *средних*, социально-культурных, *нормальных* звеньев: «не могут быть все Обломовыми, не могут быть все максималистами, потому средний человек должен быть мошенником, плутом. Наша страна — страна плутов по преимуществу» (15 апреля 1921, с. 166).

Но сам герой «Мирской чаши», а за ним и автор, опровергают чистоту такой схемы. Пусть, плуруя каждый по-своему, все бегут с креста, пусть какой-нибудь Крыскин, «зажиточный огородник из городских мещан», жестко разделяет Евангелие, «притчу об утешении и обещании на том свете жизни легкой», и посустороннюю, дольную жизнь, где «жив человек единственно своим хлебом» (2, 535), не надеясь ни на какого Христа, не желающего сойти с креста и чудесно-осиянно спасти всех, — сам Ал-

патов избегает и обломовского покоя, и максималистской революционной псевдорелигии, веруя, что «есть же настоящий Христов путь спасения мира от проклятия» (2, 536). Его реакция на людей, на происходящее строится не по типу левого, а правого, благочестивого разбойника, кто в самой отчаянно-безнадежной ситуации — на позорном древе, в невыносимой муке, перед лицом скорой смерти — высек из себя искру покаяния и веры и явил заблудшему роду людскому на века путь к Божьему милосердию. В эпизоде с уверовавшим разбойником, кому Христос обещает уже вечером дня распятия оказаться с Ним в раю, дана великая надежда на искупление самого радикального зла в человечестве. Не надо только сделать настоящее, от всего сердца, ума и воли, движение навстречу Богу — и это самое трудное! И вот уже в привидевшейся Алпатову мистерии его похорон, в момент «последнего отчаяния» он, как правый разбойник, взывает: «Когда же наконец моя мука кончится и я умру по-настоящему, не будет хотеться драться, и я прошепчу свое окончательное: “Помяни мя, Господи, егда приидеши во царствие Твое”» (2, 544–545).

Более того, происходящее с ним и в нем накладывается в повести на вечную Христову парадигму крестной искупительной жертвы. В приведенном в дневнике письме к Пильняку Пришвин пишет, что у него комиссар Персюк «противопоставляется идеальной личности, пытающейся идти по пути Христа и распятого с лишением имени на похоронах “товарища покойника”» (6 сентября 1922, с. 265). Алпатов преодолевает и идейное озлобление на большевиков (зараженных ложной теорией), и житейское ожесточение на людей нового времени, кто унижал его человеческое достоинство: «Все они не знают, что творят» (2, 528), — повторяет он знаменитые слова распинаемого и прощающего Своим мучителям Иисуса. Свою голгофу — пусть и привидевшуюся ему в бреду — герой проходит в главе «Мистерия», а затем и вовсе исчезает из повествования, куда заступает как бы вместо него его второе «я», Савин.

А тем временем его антагонист Персюк отмечается еще одним, каиновым клеймом: убивает своего брата Фомку, связанного из отряда местных повстанцев, борющихся против всех, «красных и белых», всех царей, президентов, «персюков», одним словом, «статуев», готовых закабалить их свободу, убивает без всяких эмоций, так... как «собаку». И свидетель этого убийства Савин, добравшийся с крестьянским обозом сквозь заваленные снегом поля в музей усадебного быта, отмечает в своем ошарашенном впечатлении ту нагнетаемую в повести зыбкую, двоящуюся, призрачную, неверно-миражную атмосферу, что окутывает это время, это место и шире — всю вьюжно закруженную бесами Россию.

В эпилоге выясняется, что уже нет и алпатовского музея, всюду разместились бесчисленные «комы»: исполком, культком, райком, чрезвычайком... и Крыскин ожидает тут же средневековой экзекуции Персюка — посадки в ледяной амбар за неуплату контрибуции, и разговор его с Савинным замыкает евангельские лейтмотивы, Христовы параллели повести. Спрячт, жив ли, али помер Михаил Михайлович, а воскреснет, так что...

«Вот если бы он воскрес и спас нас от холодного амбара, это я бы признал...». «То же говорил разбойник Христу: “Спаси себя и нас”, — указывает теперь уже Савин, а не Алпатов Крыскину. «И говорил правильно, оттого что ему жить хотелось на земле, а не на небе» (2, 553) — так и остался на своем огорожник, а за ним и миллионы людей, солидарных с левым разбойником... Кризис восприятия христианства, Христовой жертвы за мир подтверждается вновь и вновь. Но путь Алпатова (и Савина) не теряется во мгле катастрофического времени. Суть повести, сконцентрированная в ее названии, неожиданно в самом финале раскрывается с новой глубиной.

В шестой, срединной главе повести, носящей название «Чан», где в болотных зарослях гонят крестьяне в огромном котле самогон, «большой чайный стакан <...> вонючего спирта», который с содроганием ужаса проглатывает Алпатов, превращает для него этот котел с его «ужасным напитком» в нечто символическое: «В том чану вертятся и крутятся черные люди со всем своим скарбом вонючим и грязным, не разуваясь, не раздеваясь, с портянками, штанинами, там лапоть, там юбка, там хвост, там рога, и черт, и бык, и мужик, и баба варит ребенка своего в чугуне, и мальчик целится отцу своему прямо в висок, и все это называется *мир*» (2, 515–516).

Этот образ «кипящего чана» писатель вспоминает еще в своем дневнике от 30 января 1918: броситься в такой чан общей народной жизни, вывариться в нем — значит, как понимает Пришвин, умереть со своим «я», «превратиться в безличное, бессловесное», «Мы восточное» и воскреснуть «вождями народа», как приглашал в свое время интеллигентских богосискателей некий член секты «Начало века», «отколовшейся от хлыстовства». «Я думаю сейчас о Блоке, — объясняет Пришвин, — который теперь, как я понимаю его статьи, собирается броситься или уже бросился в чан» (30 января 1918, с. 26). 16 февраля 1918 года в газете «Воля страны» появилась статья Пришвина «Большевик из “Балаганчика” (Ответ Александру Блоку)», где он резко полемизировал со статьей поэта «Интеллигенция и революция»: слышать у края «кипящего чана» взбаламученной, одичавшей, беснующейся русской жизни какую-то там «музыку революции» кажется ему дурным романтизмом «кающегося барина».

Здесь же в повести этот чан влечет за собой другой, близкий образ — чаши *мирской*, как чаши *мира сего*, погрязшего в рутине, темноте, слепоте, грязи, и Алпатов чувствует вину перед простыми людьми за своей страх «испить до конца всю эту чашу мирскую».

В эпилоге же происходит какое-то чудесное преображение этого образа. В страшную ночь после убийства Фомки в доме, где хрипел замерзавший в амбаре Крыскин, Савин увидел во сне «свою собственную душу» «как чашу, из нее пили, ели и называли эту душу МИРСКОЮ ЧАШЕЙ» (2, 555). Так из чаши мира сего она обернулась жертвенной, *евхаристической* чашей души человека, отдающего себя другим людям.

Пришвин находил свой путь «в светлую сторону», к людям, к внутренней свободе, несмотря на все внешние обстоятельства, исторические и

социальные, — он начал выстраивать удивительно светлое и радостное видение мира, лежащее *за* и *над* превратностями и блужданиями тех или иных периодов и эпох. Еще в записи без даты 1914 года он осознает доминанту своей природы: «И вообще моя натура, как я постиг это: не отрицать, а утверждать; <...> вот почему я с природой и первобытными людьми» (Дневники 1914–1917, с. 116). Так Пришвин выбирает себе ту среду: природа и близкие к ней люди, где ему легче, органичнее и утверждать, и вести к свету и добру. В своей внутренней полемике с Ивановым-Разумником он отстаивает достоинство тех миллионов простых людей, «которые размножаются и хотя непременно быть счастливыми на земле», отказываясь называть это «буржуазностью или мещанством» (15 февраля 1922, с. 237). На фоне катастрофической, губительной истории, рационалистически-схематичной, деспотической идеологии остается надежда более всего на самое жизнь, натуральную, низовую, ее волю продлиться, а там и вновь упорядочиться, усложниться, — одним словом, на органическое самосозидание. Оттого все более зреет в нем выбор отражать в своих произведениях самую скромную жизнь, простого человека, до которого никому нет дела, кто незаметно проходит по земле, не оставляя, как *великие* и *большие*, личностно запечатленных следов на изучение потомкам. Таков, можно сказать, философский импульс писателя к выбору своего документального, взятого прямо из жизни со своим реальным именем и судьбой маленького героя: «Не дам я тебе от нас исчезнуть! Живи, любимый человек, живи!», хотя бы для начала в моих вещах! Также как излюбленная им миниатюра прямо с природы припиливает на художественную вечность летящий миг жизни, пейзаж, состояние природы, ее обитателей, сценку, диалог, промелькнувшую мысль! Новое единство выстраивается писателем в синтезе большого и малого: восчувствия большого космического времени, планетарного ритма жизни и вместе — вникания в самое элементарное, малое, теплое, осязаемое, первичные атомы жизни, любовной обращенности к любому существу и фрагменту бытия.

Сквозь отчаяние, мрак, потерянность, досаду и скорбь он прорывается движущей силой жизни и любви. Его перестает пугать видимое торжество зла. «Надо знать время, когда зло является единственной *творческой* силой, все разрушая, все поглощая, оно творит невидимый Град, из которого рано или поздно грянет: — Да воскреснет Бог!» (20 февраля 1919, с. 248). Уже в дневниках первых послереволюционных лет, когда критическая желчь Пришвина, казалось, была так распалена и разлита, он постепенно приходит к убеждению в онтологической неабсолютности зла, его невольном служении добру, в способности человека превращать зло в добро, в необходимости терпеливо искать и возвращать в зло задатки такого превращения. Позднее в дневнике 1930 года (14 октября) он четко сформулирует: «Что такое творчество? Борьба со злом в первую очередь, но именно не борьба как отрицание, а борьба как переключение направления действующей силы зла, вследствие чего зло и превращается в доб-



ро»<sup>10</sup>. Это тот фундаментальный пункт, без которого были бы невозможны и «философия общего дела», и русский космизм, и оптимистическая мысль Пришвина.

Конкретно и в том, что он называет «путь коммунизма», писатель пытается, «где только возможно, указать на творчество, потому что если даже коммунизм есть организация зла, то есть же где-то, наверно, в этом зле проток и к добру: непременно же в процессе творчества зло переходит в добро» (18 июля 1930, с. 160). Помогала ему так взглянуть на свою эпоху особая эволюционно-философская *оптика*, близкая Вернадскому, русскому космизму вообще. Самый *недостаток*, нужду, гнет внешних обстоятельств человек как новый вид в природе, особенно обделенный естественными преимуществами (где у него, скажем, шерсть или клыки?), превратил в импульс к развитию, к творческому преодолению, так и особый пресс, ущемления эпохи Пришвин рекомендовал каждому обратить — вопреки! — в побуждение к внутренней стойкости и росту.

Есть произведения, возникающие от уязвленности, гневной воспаленности души, вспомним знаменитое радищевское: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала»<sup>11</sup>. Пришвин же утверждает, что поэзия его (как и настоящая поэзия вообще) растет из особой, открытой им в себе глубинной целины, не знающей плуга обид, из той части души, которую писатель удивительно называет «простой, безобидной и неоскорбляемой», недоступной «претензиям и счетам»<sup>12</sup>. Из этого как бы *детского места* в душе, до которого он как художник сумел *смириться*, из его неоскорбленного, творческого «я» и родилось уникальное, укрепляющее сокровенные источники надежды и добра искусство зрелого Пришвина.

### «Жизнь, пробивающая себе путь к вечности...»

В 1923–1928 годах создается значительнейшее произведение Пришвина, автобиографический роман «Кашеева цепь», — автор возвращается в прошлое Михаила Алпатова, героя «Мирской чаши». «Кашеева цепь» вместила и лирическое переживание детства, быта, среды, и роман воспитания героя, его блужданий, кризисов и прозрений, конечного выбора себя в природе и родине. Но самый заветный, «безумный» выбор маленького Курымушки связан с его мечтой освободить всех людей, прошедших, настоящих и будущих, от крепко сковавшей их цепи зла и смерти. В детской грезе на него «с голубых полей смотрят все отцы от Адама с новой и вечной надеждой: “Не он ли тот мальчик, победитель всех страхов, снимет когда-нибудь с них Кашееву цепь?!”» (2, 53). Эта мечта проходит через весь роман, выражаясь исключительно поэтическими, даже музыкальными средствами лейтмотива. Ведь в реальном объеме жизни героя она лежит малым, еле заметным горчичным зернышком в сокровенных глубинах его сердца. Его увлекает поток жизни: он становится марксистом, увидев в марксистской теории «железную формулу» своих чаяний «мировой ка-

тастрофы», призванной чудесно преобразить мир, проходит испытание тюрьмой, учебой в Германии, первой идеальной любовью, отказывается от догм своей новой материалистической веры и раскаявшимся блудным сыном возвращается к отчужденному дому. Но сердечная мелодия жива и вдруг пронзает нестерпимой жалостью к какому-нибудь «несчастному дереву», каждому существу мира, обреченному погибнуть в тисках природного закона. И снова и снова эта мелодия напоминает ему о главной цели: «полного избавления от Кашеевой цепи несчастных, заключенных и осужденных всюду в поте лица добывать себе хлеб и в болезнях рожать новых и предвечно проклятых людей» (2, 229). Пробиваясь временами поэтической струйкой из толчи авторского переживания жизни и истории, этот лейтмотив мог затеряться среди различных голосов романа. Но Пришвин сознательно усиливает наш слух к нему, вынося образ этого лейтмотива в название всего произведения.

В «Кашеевой цепи» улавливается федоровский, активный поворот в отношении к «главному врагу» — смерти, осуществляется он здесь, однако, лишь в глубоко внутренней, потаенной сфере автобиографического героя. Пришвин всегда боялся преждевременного обнародования, тем более громогласного, пока *не вмещающихся* истин, «досрочных мечтаний», хотя и примеривался к ним. Так, в сохранившемся первоначальном плане романа было и такое: «Звено 6-е. Воскресение отцов». А в последнюю третью книгу «Кашеевой цепи» (где автор собирался довести Алпатова до жизненного поворота, когда тот «понял себя как художника») наряду с другими характерными для эпохи культурными деятелями Пришвин хотел «непременно <...> поставить ученика Федорова и сознательного последователя (Г<орского>)» (Дневники 1928–1929, с. 265, запись от 30 сентября 1928), с которым он общался в 1920-е годы, т. е. прямо ввести федоровскую тему в контекст духовных исканий своего времени.

Но вместо этой третьей части в 1929 году «Новый мир» печатает «Журавлиную родину. Повесть о неудавшемся романе», прихотливо свободную, органически вырастающую — в живых картинах, сценках, мыслях — художественную рефлексию писателя над несостоявшимся завершением «Кашеевой цепи». Это была вещь для писателя принципиальная, кристаллизовавшая ту присущую ему раскованную, *натурную* форму повествования, в основе которой, так или иначе, то более, то менее отчетливо лежала исходная дневниковая запись в многообразии своего малого жанрового оформления от подслушанного диалога или рассказа, запечатленной сценки или картины природы до размышления на определенную тему и философско-лирического обобщения. Но главное — именно здесь в ясных очертаниях выступило новое, зрелое качество его мировоззрения *всеединства* с универсально понятой идеей творчества. Вместе с предшествовавшими «Родниками Берендея», 1925 (позднее вошли в «Календарь природы») и повестью «Жень-Шень» (1931–1933), «Журавлиная родина» уже дает возможность выстроить цельное мировидение писателя, близко соприкасающееся с установками русского космизма. И конечно, ценнейшим



уточняющим и углубляющим материалом при этом являются дневники Пришвина.

Поэтому, прежде чем переходить к анализу его миропонимания, остановимся на основной, жанровой матрице пришевского творчества, которая имеет прямое отношение и к самому типу его «сердечной мысли». В предисловии к поэме «Фацелия» (1940), написанном для последнего издания своих избранных сочинений, Пришвин отмечал: «С начала писательской работы я веду дневники, но только к тридцатым годам дневниковые записи вылились в законченную форму поэтической миниатюры»<sup>13</sup>. Из таких философско-лирических миниатюр, целиком извлеченных из дневников писателя, состоят его произведения «Календарь природы», «Фацелия», «Лесная капель» (в последние годы жизни им готовилась книга «Глаза земли», из дневниковых записей различных лет). Эти произведения явили Пришвина мастером афористической прозы, особого жанра, редкого в русской литературе.

Пришвин, действительно, не изобретал этой формы. В новоевропейской литературе классические каноны афористической прозы были выработаны еще французской литературой XVII–XVIII веков (Лабрюйер, Ларошфуко, Вовенарг и др.). И хотя у Пришвина существовали более близкие по времени жанровые предшественники (В.В. Розанов) и нет сведений, что Пришвин прямо учился у французских афористов, существует внутренняя логика жанра, объясняющая *органическое сродство* с ним того или иного автора. Начнем с того, что классическая афористическая проза вовсе не включает в себя одни афоризмы, как можно предположить по ее названию, а целый сноп малых художественных форм, таких как сценка или диалог, списанные с натуры, портрет, картина природы, свободное размышление, небольшое философско-поэтическое эссе и, наконец, собственно афоризм. Все эти малые формы мы встречаем в рассматриваемых книгах Пришвина. Вспомним еще, что на своей французской родине это собрание малых жанров называется моралистической прозой и принадлежит сфере не только художественной, но и философской литературы, позволяя органично соединить философию с литературой. Писатели-моралисты обращены к человеку, стоящему перед вечными проблемами жизни, взаимоотношений с окружающими, природы, зла, смерти... Особый характер такой не наукообразной философско-этической мысли, бегущей педантически-системного изложения, укорененной в личное переживание и моральное осмысление реальности, потребовал для своего выражения художественной формы, породив свой жанр.

Не случайно, что именно Пришвин как бы заново создал в русской литературе XX века традицию афористической прозы. Она была приращена самому типу его творческой личности. Жанрообразующий принцип, отвечающий потребности лично-субъективного, философически-нравственного претворения моментов, «капель» действительности и мысли художника, здесь налицо. Само неудержимое обращение к подобному жанру всегда определяется наличием у писателя той или иной *мудрости*,

в которую он верит и которой — как он этого ни скрывает — хочет научить своего читателя. Дневниковая запись Пришвина и рождающаяся из нее миниатюра часто стремится в завершении к некоему афористически поданному *уроку*, а что такое афоризм, в который стягивается острие мысли писателя, как не отточенная до непререкаемой убедительности, *повелительная* своей красотой и точностью оценка вещи, человека, явления!

В своих дневниках Пришвин не перестает вести все углубляющееся размышление над собственным дневником как жанром: что это такое для него, почему и зачем?.. Смысл и суть этой заветной своей творческой затеи, в которой мысль и дух неразрывно сочетались с самой материей его жизни, он в конечном итоге понял как нравственно-религиозное дело, движимое глубинно христианским и даже активно-христианским пафосом: «В дневнике можно понять теперь уже общую идею: это, конечно, творчество жизни в глубочайшем смысле с оглядкой на аскетов, разделивших дух, как благо, от плоти — зла. Дневник этого не разделяет, а именно утверждает как самую святость жизни акт соединения духа и материи, воплощения и преображения мира» (30 января 1943 г.<sup>14</sup>).

Пришвину достаточно долго при жизни отводилась в литературе роль «певца природы», отсидивающегося в цитадели природного и «космического аполитизма». Его книга философско-лирических миниатюр «Лесная капель», созданная в начале 1940 года, начала печататься в осеннем номере этого года в «Новом мире», но была приостановлена критическим разносом в том же журнале за «несвоевременное обращение к цветочкам и листикам». Насколько иначе сам Пришвин смотрел на свою работу, свидетельствуют его письма к редактору журнала В.П. Ставскому: «Борьба за “Лесную капель” для меня есть такая же борьба за Родину, как <...> борьба за ту же Родину на фронте» (8, 726).

Пришвин все время подчеркивал, что он «выбрал <...> медленный, какой-то тележный этнографический путь в литературе», что ничего не выдумывает, а буквально «по натуре», чаще всего в природе, живописует увиденное «словами и фразами», как художник «красками и линиями» («Охота за счастьем», 1926; 3, 14, 16). Прекрасно зная и любя природу, лес и его обитателей, писатель сумел передать жизнь природы в уникальном единстве научной точности и поэзии. Но — главное — он нашел в природе свой *язык* сравнений, уподоблений, образов для выражения человеческой мысли и души. Глубоко спрятанное, опасливо вытесненное, «неизвестное в себе» он находит «в ближайшей <...> природе», идя от наблюдений в ней к прозрениям в жизнь человека и даже в его высшее предназначение. «Видение души человека в образах природы» он и считал своим реализмом. А поскольку природа — одна из основных данностей мира, то и подобный язык отмечен у Пришвина особой чистотой и *первичностью*.

Вместе с тем — движение тут встречное, взаимонаправленное: и от природы к человеку, и от человека к природе: «метод мой догадываться о жизни природы по себе» («Журавлиная родина», 3, 111), ведь в природе «действительно содержится родственный человеку, осмелимся сказать,

культурный слой» («Мой очерк», 1933; 3, 8). Сверяя в «Журавлиной родине» свой путь развития личности, возрастания сознания с опытами «самообожествления и последующего богоискательства» известной ему эпохи, он видит его в направлении противоположном: культивировать то, что «в этом “я” было общего всему миру», с тем чтобы выйти «к открытому морю органического творчества» (3, 66–67). Там же, определяя своего героя и себя в классическом кругу Толстого, Лермонтова, Гончарова, Чехова в их подходе к коллизии *человек и природа*, он усматривает у них «неизбежность разрыва сознания и бытия», когда сознание является в образе рафинированного, культурного персонажа, а бытие — в лице некоего естественного человека, вроде Максима Максимыча или деда Ерошки. Его новаторский замысел в вечной теме противостояния развитой личности и природного строя бытия — в том, что он попытался через себя осуществить примирение сознания и бытия. Новый тип героя родился в его творчестве простым, но эффективным способом: он самого себя соделал этим героем (автобиографическая основа всех главных его персонажей), синтезировав в своей личности (и героя) городского интеллигента и дитя природы.

В повести «Жень-Шень» описан момент экзистенциально-философского открытия героем глубинной реальности бытия, явленный ему как настоящее *откровение* всеединства: «После того я лег на камень и долго слушал; этот камень-сердце по-своему бился, и мало-помалу всё вокруг через это сердце вступило со мной в связь, и всё было мне как мое, как живое» (4, 19). Все разделения, родовые рубрики природы: растения, животные, люди, минералы — всё «как бы расплавилось, и всё мне стало как свое, и всё на свете стало как люди» (там же). То, о чем отвлеченно толковала русская религиозная философия всеединства, тут явилось в остром, живом, безусловно-убедительном для героя переживании, — и оно становится отправной точкой его дальнейшей жизни: «Был я бродяга, но теперь я прострелен насквозь, и от этого через боль свою я везде чувствую одно и то же: мне везде теперь родина, в чем-то этом моем все существа на земле одинаковы» (4, 20).

В свое время учение о живом веществе, влияние которого на Пришвина нигде так не чувствуется, как в «Жень-Шене», тоже явилось Вернадскому как озарение и открытие летом 1917 г., можно сказать, в естественной лаборатории, на лоне природы, в кишении тварей (таком же, как в Маньчжурской тайге, описанном в повести) на хуторе в Шишаках под Полтавой. Собственно, все его учение о биосфере, новые введенные им понятия-термины, такие как *всюдность* жизни, *давление* жизни, *скорость* ее, *сгущения* жизни, так убедительно художественно раскрыты в «Жень-Шене», были им разработаны этим летом. Он пережил состояние высочайшего подъема и вдохновения, какое, может быть, только однажды выпадает творцу. А в последующие три года уже додумал и сформулировал новое биогеохимическое мировоззрение. Оно дало ему такую неожиданную натурально-онтологическую оптику на все в мире, даже на про-

исходившие тогда в России невиданные социальные потрясения, которая помогла ему лично пережить период тяжчайших житейских испытаний. И не только пережить, а превратить его, по существу, в самый плодотворный творческий этап своей жизни. Нечто подобное произошло и с Пришвиным в советские годы, после того как он стал на камень своей веры, своего нового восчувствия и видения мира, и его не могла уже поколебать «никакая перемена внешняя».

Всем своим творческим существом Пришвин исповедует философию всеединства, как соединения всего со всем, как единства и родственной связи существ мира. Во главу угла своего видения он ставит чувство родства не только с людьми, но шире — со всем миром. В такой редкой интенсивности и всеохватности это чувство было особо благодатно дано его личности. То, что в «Мирской чаше» называлось «любовью различающей», теперь получает имя «родственного внимания»: это такой пронизающе-любознательный взгляд на природу, который различает в ней «лицо самой жизни, будь то цветок, собака, дерево, скала или даже лицо целого края» («Мой очерк», 3, 8), и в каждом — «своя судьба, своя борьба»<sup>15</sup>. Все объять, всему уделить родственное внимание, обернуться глазом, ухом, сердцем, умом, всем в себе ко всему в мире — основа творческого акта у Пришвина, и способность к «бесконечному расширению» такого внимания — показатель истинного художника. В луче родственного внимания окружающая природа предстает собором твари, связанной узами единства и родства.

И тогда судьба клавдофоры, шарообразной, бархатно-зеленой реликтовой водоросли, которая неминуемо погибнет, если Алпатов осушит болото, чтобы создать людям прекрасную Золотую луговину, перевешивает устроительные (с понятным актуальным намеком!) проекты героя. Так и не получилось у автора предполагаемое завершительное действие романа: он и его герой отказываются строить на жертве «одного растительного существа, необходимого для понимания отдаленных веков, жизни планеты и через них грядущего» («Журавлиная родина», 3, 148).

Пожалуй, именно идея *единства и родства*, повернутая более всего к необходимости его восстановления в полном объеме (задача человека — «согласование враждующих частей»), более всего подводят Пришвина-мыслителя к русскому космизму. Всю свою «Философию общего дела» Федоров строил на идее родства как самой фундаментально-неотменимой, глубинно-натуральной связи между сынами и дочерьми человеческими, осознавшими свой долг перед умершими отцами и матерями, а восстановление родства и единства на новой высшей ступени ставил задачей пришедшему к совершеннолетию, в «разум истины» роду людскому. Для Вернадского первая, «самая реальная» связь человека с целым жизни — как раз его включенность в последовательно разворачивающийся эволюционный ряд живых форм и, наконец, в цепь человеческих поколений.

Русский космизм близок Пришвину своим отказом от объектно-инструментального, покорительного отношения к природе, попыткой выдвинуть подход организмически-родственный, подчеркивающий целост-

ность природы, где человек лишь ее часть, хотя и ведущая. «Биосфера» Вернадского, столь обрадовавшая Пришвина и научно укрепившая его в своем видении, развивала понятие жизни как организованной совокупности живого вещества, исходя из которого можно понять ее конкретное явление. Об этой же *включенности* «в общую связь» каждого природного существа постоянно размышляет писатель. Именно Вернадский фактически раздвинул понятие среды до всего космоса, формирующего, *лепящего* своими излучениями самый облик живого, всей земли. Научное и вместе поэтически вдохновенное, планетарное видение Вернадским живого вещества земли, бесчисленных «трансформаторов, переводящих космические излучения»<sup>16</sup> во все другие формы энергии, неукротимого напора, давления, растекания жизни, ее «всюдности», чувствуется на многих страницах книг Пришвина, и особенно в «Жень-Шене» с его картинами кипучей, преизобильной жизни заповедного маньчжурского края, с его раздумьями о большом планетном времени в сравнении с малым, «быстреньким» временем человека и каждой природной индивидуальности...

Своим читателям Пришвин стремится передать и то чувство разомкнутости Земли во Вселенную, как необозримую среду, в которой плывет наш космический земной корабль с нами — его пассажирами; именно такое *космическое чувство* призывал пробуждать с самого детства автор «Философии общего дела»: «и мне кажется тогда, будто я путешествую вокруг солнца и корабль мой — Земля» («Календарь природы», 3, 345). Как звучат у Пришвина и федоровские мотивы космической регуляции, заселения и преобразования сознательной жизнью *горячих* и *холодных* астрономических тел Вселенной.

В 1920–1930-е годы Пришвин редко так буквально конкретизирует вопрос о творчестве человека, ставя его лишь в самой общей философско-поэтической форме, говоря разве что, как в «Жень-Шене», о необходимости синтеза *культуры* и *природы*. Ключевым словом для мировоззрения Пришвина всегда было — «творчество жизни», его он понимал самым широким и вместе как бы восходяще-ступенчатым образом. Это и то непрерывное творчество, что идет в самой природе, и творчество человеком самого себя (в «высшее существо, для которого я расчищаю путь» — 3, 34), и «творчество человека как организация природы, материи в интересах человека», или, говоря словами Федорова, регуляция природы как «внесение в нее воли и разума». Самая замечательная идея, которую высказывает Пришвин в эти годы, близкая ноосферным интуициям русского космизма, это идея *согласования* всех этих творческих потоков, согласования «творческого процесса бытия в природе, сознания человечества и направляющей воли личности», «согласования творчества своего сознания с творчеством бытия в единый мировой брачно-творческий акт» («Журавлиная родина», 3, 62). И если русская религиозная мысль выдвинула идею богочеловечества, сотрудничества Божественных и человеческих энергий в деле спасения мира, так сказать, идею *богочеловечесотворчества*, то у

Пришвина в конце 1920-х годов — начале 1930-х акцент сдвинут на *природочеловечесотворчество*. Кстати, федоровская регуляция природы также должна идти как бы из самой природы, ресурсов и сил ее «творящего стана», умело направляемых и преобразуемых человеком, т. е. предполагает своего рода природочеловечесотворчество.

«Страстное чувство земли», (его «геофилия», по определению Горького), «любовное внимание ко всем существам» (3, 454), «понимание природы как зеркала души человека», столь напряженно и разнообразно переданные в творчестве Пришвина, обнаруживают в нем не столько пантеиста, каким он может показаться поверхностной оценке, сколько человека, близкого народно-христианскому, «софийному», по определению Г.П. Федотова, взгляду на природу. Исследуя религиозную космологию русского народа (на материале духовных стихов), Федотов находит в ней такие черты, которые мы встретим у Пришвина: это и святое отношение к «матери-земле», «хранительнице нравственного закона — прежде всего закона родовой жизни», и «родство кровное и духовное», связующее всех ее детей, и «космическая окрашенность», и материально-телесное единство человека и мира, и то сближенное «расстояние между Творцом и тварью», что «связывает нераздельно божественный и природный мир» и является собственно софийным признаком. Кстати, Пришвин прямо заявлял свою опору на народное восчувствие природы и жизни, вообще на народное творчество, фольклор, который ему представлялся самым ценным в национальной культуре. Выделяя «основной мотив тихого, музыкального, обращенного внутрь созерцания», свойственного народно-религиозному переживанию природы (удивительно подходящего Пришвину!), Федотов говорит о двух крайностях, отбрасываемых народным восчувствием природы: «опасность бесцельного созерцания» и «противоположный ему идеал бесконечного любования»<sup>17</sup>. Так вот Пришвин никогда не предавался «бесцельному созерцанию» и всегда издевался над «бесконечным любованием», считая его прекраснотворно-«дачным», поверхностным подходом к природе.

Как русский духовный стих видит и святость, и красоту природы, земли, мира, но и «порчу» в природном способе бытия, вошедшую в него с грехопадения, так и у Пришвина природа двойственна: она и прекрасна, как собор твари, и в каждой выглядывает свое *лицо*, и лежит на нем отблеск божественного творения (на деревьях, цветах особенно), и вместе это все же падшая, несовершенная природа, в ней и взаимное пожирание, и мимолетность индивидуального существования, и любовь искажены гримасой слепо-страстной, самоубийственной, роковой силы.

При всей любви Пришвина к природе он умеет обнажить сущность ее закона, как основанного на борьбе, пожирании и смерти, не менее отчетливо, чем Заболоцкий или Платонов. Горький точно указал на эту философскую пронизательность взгляда Пришвина, когда писал, что в его книгах он не видит «человека коленопреклоненным пред природой». Что Горький здесь имел в виду именно природный принцип бытия, тут же



недвусмысленно раскрывается им самим: «Стало казаться, что в обаятельном языке, которым говорят о “красоте природы”, скрыта бессознательная попытка заговорить зубы страшному и глупому зверю, Левиафану-рыбе, которая бессмысленно мечет неисчислимы массы живых икринок и так же бессмысленно пожирает их»<sup>18</sup>.

Вот одна из «прелестных» картинок природы, изнанку которой демонстрирует нам Пришвин: бабочка, раскинувшая крылышки на цветке мяты, в которую незаметно для глаза впился паук и высосал ее. «А мимо проходили дачники и говорили: какая природа, какой день, какой воздух, какая гармония!» («Мертвая бабочка»). А как пронзительно изображен Пришвиным в «Жень-Шене» брачный пик жизни оленей, безобразный в его слепом неистовстве, этой «ужасной болезни», когда природа ими безраздельно владеет, часто обрекая на гибель в схватке с соперником.

Философская миниатюра, следующая за «Мертвой бабочкой» в книге «Глаза земли», развивает и углубляет ее тему: «В природе то, что у человека считается постыдным: борьба за существование, пол, бешеная злоба и все прочие прелести бытия, — обнажены. Спрашивается: почему же мы, входя в природу, чувствуем радость? Мы в природе соприкасаемся с творчеством жизни и соучаствуем в нем, присоединяя к природе прирожденное нам чувство гармонии» («Сила единства»). Тут излюбленная мысль Пришвина: мы сами вносим гармонию в природу, или, точнее говоря, поскольку в природе ее способ существования реализуется бессознательно, инстинктивно в замкнутом круге уравновешенного в себе целого, то подобное зрелище обладает для человека эстетической привлекательностью. Но нравственное проникновение в природу рождает совсем другое отношение. В «Фацелии» большой элегический пассаж, посвященный кратковременности индивидуального бытия в природе, тому, как растения уходят на удобрение, «переходят в новую зеленую жизнь», заканчивается признанием невыносимости, невозможности *такого* для человеческой личности: «Страшно представить себя вместе с ними: понять ценность свою в таком обращении природы». Как решительно еще раз формулирует Пришвин в миниатюре «Восстание человека»: «Сущность человеческого прихода в мир природы является восстанием на метод природы или, просто сказать, возмущением смертью как способом такого движения». Человек открывает более глубокую истину природы (вернее, поскольку природа — «зеркало души человека», следующий уровень своей же человеческой истины): она в своих бесчисленных тварях как будто ждет в человеке своего действительного царя, своего избавителя: «...еще больше хочется вмешаться в дело природы и вывести всю эту лесную жизнь на человеческий путь» («Возмущение на хозяина») — чувство хорошо известное тому же Заболоцкому.

Сам Пришвин, не дожидаясь будущей духовной и материальной мощи человека, способного действительно осуществить подобную мечту, в своем художественном мире уже как будто начинает это чудо. Даже в самых не-философских его миниатюрах, в многообразной мозаике жизни леса

каждое существо, дерево, кустик, зайчик, былинка, цветок, жучок воспринимаются им как отдельная личность, неповторимое индивидуальное явление жизни. Принцип серийности, количества, «среднего должного», присущий, по точному определению писателя, природе, — в щедром, милующем сердце Пришвина как будто отменяется и заменяется человеческим принципом личности, качественной уникальности. В этом сказочность взгляда Пришвина, т. е. чудесное, магическими средствами искусства, воплощение мечты — уже здесь и теперь. Такая сказочная персонализация природных существ (наделение их лицом и именем), непрерывно идущая в творчестве Пришвина, чувствуется и понимается им как превосходящее подтягивание их до человеческого уровня, до *друга* в преображенном мире будущего. «Моя природа есть поэтическое чувство друга — пантеизм далеко позади — друга-человека, составляющего вместе начало общего дела, начало коллектива» («Моя природа»).

В переживании и понятии личности для Пришвина самый высокий, достигнутый человеком, уровень нравственного осознания себя и мира. Но этот человеческий уровень вырос из самой природы, в ней он постепенно прибывал из слабейших задатков, заложенных в самом ее фундаменте («даже род атомов, протонов и всяких еще более мелких частиц материи таит в себе носителя лица» — «Имена»). «Борьба за лицо» пронизывает развитие материи и природы; эта борьба, ее результаты — показатель восходящего характера этого развития. Движение к обретению личности, и личности в конечном итоге бессмертной, бессознательное в природной эволюции, должно стать сознательной задачей человека: соединить «в одно оба потока, в единый процесс творчества, где все бывалое — природа — движется к небывалому, к человеческой новой культуре» («Три потока»). Личность на высшей ступени своего развития внутренне неудержимо, закономерно стремится к бессмертию, ибо по самому своему определению является неразложимой нравственной единицей, качественно единственной, абсолютно незаменимой. «Все законы в мире — это законы необходимости (смерти), а для свободы нет закона, для личности свободной и сама смерть не закон» (21 июня 1944 г.)<sup>19</sup>. Именно «личное начало», подчеркивает Пришвин, становится «началом разрыва Кашеевой цепи» (22 января 1942 г., с. 38).

Пришвин прекрасно понимает, что в своих раздумьях о бессмертии он развивает как бы план должного, касается высшего идеала, близкого христианскому обетованию: «Такая личность в мире (“биологии”) является проводником высшего порядка, который предусматривает такую же личность и во всей природе. Это понимание мое противоположно нынешнему и близко к христианству, даже церковному» (10 сентября 1930 г., с. 220). Так же как он чувствует свою принципиальную личностную установку по отношению к миру как вызов эпохе с ее тоже принципиальной деперсонализацией. Так что его упорное стояние на *личности*, да еще так тотально расширенной, было своего рода сознательным служением, скрытым христианским юродством (недаром близка была ему фигура «бедняч-



ка» Франциска Ассизского, проповедовавшего Евангелие птичкам и волку). А вот, кстати, и его дневниковая запись, в какой-то мере подтверждающая сознательность такого выбора: «Мнится моя работа в лесу, как современное отшельничество, спасение своей личности» (1 декабря 1936 г.)<sup>20</sup>.

В воззрениях Федорова, а позднее Вернадского, Пришвин нашел философское осмысление факта *восходящего* характера природной эволюции и вступления ее с человеком в новую фазу, которой еще только предстоит стать по-настоящему сознательной регуляцией природно-космического процесса. Такое видение Пришвин называет «священной прямой», и только «вера и упование выйти когда-нибудь» на эту прямую составляет для него опору любви к жизни, благословения ее, основу отношений «с живущими» («Священная прямая»). «Ведущая часть человека <...> вышла за пределы природы», «человек в своем движении вырыл новое русло и потек, все прибывая, а природа течет по старице, все убывая» («Новое русло»). В своем «новом русле» человек противостоит природным законам, заматываясь в своей мечте уже на самое ядро природного существования: смерть. Повторим еще раз: Пришвин прочерчивает идеально-должную, отвечающую глубинному эволюционному импульсу параболу движения, имеет в виду «ведущую часть человека», его активно-эволюционный, мыслящий авангард, прекрасно понимая, что пока человек еще в начале пути, а то и блуждает по окольным, обманным, тупиковым тропам. И сколь этому, часто сомнительному «покорителю природы», еще далеко до ее настоящего, благого *царя* — таковым ему еще только предстоит стать — в творчестве своих высших целей, самого себя и мира: «Не надо смотреть туда, в сторону умирания, надо создавать, надо рожать царя природы, не подчиненного законам умирания; он существует в нашей душе, а воплощать его — значит творить» («Царь природы»). Вся история оказывается крестным путем человечества к достижению бессмертия. Пришвин близок к установкам активного христианства, как его понимал Федоров: речь идет о реальном воплощении коренных метафизических чаяний христианской веры (воскрешения, бессмертия, нового преображенного порядка бытия) самим человечеством, осознавшим себя орудием осуществления воли Божией. И тогда Царствие Небесное реализуется в процессе длительной исторической работы здесь на Земле и во Вселенной.

Будущий истинный «царь природы» у Пришвина получает еще одно название — «Всечеловек» (или «Весьчеловек»). В нем выражен как бы идеальный, конечный результат развития человека, и не просто человека, а коллективного, соборного существа всего рода людского. «Чувство мирового единства человека» — то основное чувство, которое надо особо возвращать, без него на общее дело не стронешься. Всечеловек у Пришвина прежде всего образ мечты о всеединстве свободных, братских личностей, включивших в себя всю преображенную природу и все земные поколения. «Вот и понятно теперь, что Весьчеловек, обнимающий собой всю природу, конечно, и должен неминуемо определить в себе достойное

место и каждой блохе, и клопу, и потому именно, что их *жизненная сила превратится в силу сознания*» (17 сентября 1944 г., с. 273). Так Пришвин умеет избежать нелепого, грубо натуралистического представления о долге человека перед низшими тварями природы. Вместе с тем писатель не может представить себе будущего Всечеловека отрезанным от унесенных смертью поколений в пору господства стихийного природного закона. «Поверьте, друг мой, мы здесь на земле от “сотворения мира” и впредь до нам неизвестных времен творим одного человека, и когда наконец он будет сотворен, то, конечно, все мертвые во гробах воскреснут, значит, займут свое место в составе этого всего и единого в себе человека. Радость этого сознания и будет праздником всеобщего воскресения» (9 мая 1944 г., с. 102).

«Метод писания, выработанный мною, можно выразить так: я ищущу в жизни видимой отражения или соответствия непонятной и невидимой жизни моей собственной души» («Незабудки»). Мечта о возвращении умерших принадлежала к самой «непонятной» и «невидимой» стороне души писателя, и ей труднее всего было найти то простое, ясное «отражение» в «жизни видимой», на которое он был такой мастер. Его обычный метод внимательно-любовного вчувствования в окружающее, так что оно становится выражением *интимного пейзажа* его души, недаром вдруг вспыхивает страстной метафорикой, доводится до особо поэтического, почти визионерского накала в одной из его миниатюр под названием «Кладбище», где он попытался представить *соответствие* своему глубочайшему сердечному чаянию: «...восход солнца, как воскрешение мертвых. Этот восход сделать не суточным делом, а годовым. Пусть придет такой день и такой жаркий час во дню, когда мертвые должны встать, ветки прыгнут, саваны спадут.

Между мною и солнцем группа высоких деревьев, оставшихся на вырубке. От каждого дерева на белом тень, голубеющая по мере восхода: снег все серебристей, тень все голубей, и все вместе складывается, как храм, который бессмертно строится, все выходит само собой в большой простоте и служебном порядке; ничего для себя или само по себе <...> весь этот бор на солнце становится как тесная группа молящихся. В то же время и другие составные части целого мало-помалу вступают в действие. Самое же главное действие это на кладбище постепенное воскрешение существ...»

Пришвин не был пантеистом, и сознание вечного круговорота вещества, которым утешаются пантеисты, не удовлетворяло его. «Все разрушается, все падает, но ничто не умирает и если даже умрет, тут же переходит в другое» («Сила жизни»). Постоянное развоплощение материальных организаций, наступающее в смерти и тут же служащее для построения новых форм, — лишь природный факт, его можно наблюдать и констатировать, что не раз делает Пришвин. Но в этом факте — основа трагедии личности, ждущая своего разрешения. А то, что в природе ничто не пропадает, а все сохраняется, может служить в другой, не-пантеисти-

ческой системе взглядов, напротив, *материалистическим* аргументом в пользу возможности воскрешения.

Одна из самых личных тем пришевского раздумья — тема искусства — вырастает из его общефилософских убеждений. Тонко развиваемые им интуиции смысла искусства также близки к федоровскому видению. «Настоящее искусство диктуется внутренним глубоким поведением, и это поведение состоит в устремленности человека к бессмертию» («Полет в бессмертие»). Искусство вырастает из потребности воскресить бывшее, остановить, *обессмертить* мгновение утекающей в «хаоса бездну», в смерть жизни. «Творчество — это воля к ритмическому преображению Хаоса» (26 сентября 1928 г., с. 258). «Творчество — это прежде всего борьба со смертью, с забвением» (13 ноября 1935 г., с. 354). Но, как подчеркивал Федоров, по самому большому, жизненному счету — это только мнимое «воскрешение» и иллюзорная победа над временем, хотя и дающая духовный залог действительной победы. И Пришвин стоит перед проблемой максимализма в творческом задании человека: «Если бы художественное творчество захватило весь дух и всю плоть человека, то оно бы стало религиозным...» (27 июня 1921 г., с. 190), в символистской терминологии *теургическим*. Одна из глав книги «Незабудки» называется «Глубже искусства», и в ней выражено предчувствие, что «может быть, искусство является только ступенькой по лестнице: за верхней ступенькой искусство вовсе не нужно»: оно выходит в творчество самой жизни, творчество *небывалого*. Направленные на один предмет — действительность, занятые одним делом — творческим ее преобразованием, возвращением погибшего, наука и искусство у Федорова примиряются в высшем синтезе. А вот что пишет Пришвин: «Искусство и наука, вместе взятые, есть силы восстановления утраченного, воскрешения наших отцов» (19 апреля 1925 г.)<sup>21</sup>.

Искусство у Пришвина — неисчерпаемая духовная лаборатория будущего реального «дела творчества, преобразования материи». В этой *лаборатории* работы много: будить удивление и свежесть души, поработаемой вещью, «тяжелым пудом» материи; питать человека стремлением не к голому господству над природой, дающему временный жизненный комфорт, но к одухотворенному творчеству в любви и красоте; «искусством как силой восстановления утраченного родства» готовить души к общему делу; мечтой умного сердца создавать многообразие художественных проектов будущего прекрасного «да будет!»; сказать такое же «сильное слово, как хлеб», как было сказано: «“Женщина, тебе говорю, встань!” — и мертвая встает», когда «слово и дело сливаются» (19 сентября 1921 г., с. 208).

Отсюда и пришевская философия сказки, легенды, народного творчества, выражающих и хранящих связь времен, сквозь которые прорастает одна упорная мечта, одно стремление. Писатель не всегда прямо называет эту мечту, самым образным строем вызывая собственную работу воображения и соображения читателя, так чтобы каждый сам пришел к

правде, а не выслушал ее как урок. И в «Осударевой дороге» (1930-е гг.), и в «Корабельной чаще» (1954) Пришвин творит свою сказку о сказке человеческой мечты, свою легенду о правде высшего стремления. Но в своих дневниковых книгах и дневниках, где мысль сгущена до афоризма и притчи, автор выводит сказку от иносказательно-мифологического, *темного* представления на уровень прямого осознания. Пришвину особенно дорог оптимизм сказки, «детская вера в людей»; сказка, выражающая мечту о небывалом, — «есть выход из трагедии».

Художественная матрица сказки становится для писателя образцом истинного творчества добра и мечты. Задачу искусства Пришвин понимает не как простое отражение жизни в ее противоречиях и зле, отстраненно-объективное или злобно-смакующее, а как труд по «сгущению добра», выявлению и укрупнению жизнеутверждающей, творческой направленности развития мира. Пришвин разделяет убеждение Федорова, что «наши пороки суть извращенные добродетели», веря в возможность преобразования «всех страстей, таящихся в природе», под влиянием человека и «движения к высшему»: «уныние тоже, накапливаясь под воздействием человека, переходит в радость. Любоначалие переходит в служение, празднословие — в сказку» («Незабудки»). Это относится к трудному вопросу средств достижения идеала, без которых сама идея преобразования мира теряет всякую логическую и психологическую почву.

Дневники Пришвина — яркое свидетельство того, как постоянно он тренировал в себе способность переключения своих душевных движений «от разрушительного на созидательное». Недаром академик А.А. Ухтомский, выдающийся физиолог, автор учения о доминанте, как главном принципе психической деятельности человека, нашел в Пришвине «неожиданного единомышленника», который поразил его еще в конце 1920-х годов «совпадением» со своими «самыми затаенными мыслями»: речь идет о «методике проникновения в ближайшее, предстоящее перед ним как в свое родственное», то качество, которое было свойственно «и Зосиме, и доктору Гаазу»<sup>22</sup>. В самовоспитании человека на новую психологическую установку по отношению к другому человеку как «живому лицу», «никогда не повторимому, никем не заменимому»<sup>23</sup>, в переключении безразличной или агрессивной доминанты на любовную Ухтомский видел начало *коперниканского переворота* в человеческом поведении, ведущего к постепенному нравственному возрастанию общества. «Надо очень рекомендовать опыты Пришвина на этом пути. <...> он в писательстве — открыватель нового (а для простых людей — старого, как мир!) метода, заключающегося одновременно в растворении всего своего и в сосредоточении всего своего на другом (на встречной реальности, встречном человеке)»<sup>24</sup>. Когда ученый так пишет о писателе, то ясно, что он видит в его личности и творчестве проявление практических результатов огромной нравственной работы, служащих дополнением к теории — и это дорогого стоит! «Заражение дурным идет само собою очень легко. Заражение хорошим возможно лишь трудом и работой над собой, когда мы активно не даем себе видеть в дру-

гих дурное и обращаем внимание только на хорошее»<sup>25</sup>. Действительно, выход *за себя* к другому как равноценному «ты», культивирование «доброй доминанты» по отношению к миру живых людей (и шире — всех существ мира), единственно способной родить в них добрый отзыв, — в этом заключались постоянные новаторско-психологические усилия Пришвина. Сам поразительно миролюбивый, оптимистический, светоносный тон его творчества и создается прежде всего активной, выработанной «трудом и работой над собой» установкой «на хорошее» в людях и мире.

Отсюда идет и особое, пришвинское толкование реализма в искусстве. «Настоящий реалист, по-моему, это кто сам видит одинаково и темное, и светлое, но дело свое ведет в светлую сторону и только пройденный в эту светлую сторону путь считает реальностью» («Мой очерк», 3, 8). Путь в эту «светлую сторону» освещается *правдой*, а ей и должен служить реализм.

*Правда* — одно из ключевых слов Пришвина и его сокровенных героев. «Правду я понимаю как уверенность в том, что в наших человеческих отношениях возможно установить наше желанное, наше лучшее» (5 сентября 1928 г., с. 215). Искусство, берущее своим ориентиром правду в таком ее понимании, служит задаче опознания высшего идеала и подготовки к его воплощению в реальность. Поэтому Пришвин, определяя, с одной стороны, реализм как «путь к правде: искусство на пути к правде», а с другой — усматривая в русской литературе прежде всего ее нравственную, идеально-должную направленность «к осуществлению правды», приходит к такому уравнению: «Реализм — это вернее всего, русская школа, тождественная общим устремлениям нашей морали в ее движении к правде («Незабудки»). Или еще: «в этом и есть сущность нашего реализма: это подвижническое смирение художника перед правдой» («Фацелия»).

Разумеется, это не *научное* определение творческого метода, а выбор близкого себе направления в реализме, утверждающего жизнь в ее восходящей, светлой, несущей победу духа тенденции. «Это особое “пришвинское” отношение к действительности никак не надо нам понимать как отрицание “критического реализма”. Это своеобразие художника, позволяющего себе отстаивать свой тон восприятия и действия. Он никому не навязывает своего, он откровенно признается, что сатира ему чужда»<sup>26</sup>. Такой же взгляд присущ и автору «Философии общего дела»: для него скепсис, подрывающий веру в человека, был, используя слово Пришвина, «врагом жизнотворчества». Сатира была чужда обоим, поскольку она предполагает *внешнее* отношение к другому как к чуждому *предмету*, достойному лишь осмеяния. В сатире отсутствует *ты*-установка; в другом не видят личности, ростков хорошего в ней, пусть даже глубоко погребенных, придавленных уродливой природой, обстоятельствами, средой и т. д. Федоров, с сочувствием повторяя за Гоголем, что «заездили добродетельного человека», не раз горько сетовал на чрезмерное развитие в литературе жестокого принижения человека до какого-то «дикого уroda» (это последнее определение принадлежит Платонову, проводившему отрица-

тельный взгляд на пессимизм обличительной литературы с особенной прямоотой и резкостью). Всем им была ближе пушкинская, светло-пророческая линия в искусстве, в которой личность «не убывает», а «прибывает», говоря словами Платонова. Здесь, в отношении к такому, казалось бы, частному, эстетическому вопросу проявляются черты единого *семейства идей*, обоснованные близкой мировоззренческой направленностью.

## Примечания

<sup>1</sup> Пришвин М.М. Дневники 1928–1929. М., 2004. С. 386. Далее при цитировании дневников этих лет страница издания указывается в тексте после приведенной выдержки.

<sup>2</sup> Пришвин М.М. Дневники 1920–1922. М., 1995. С. 271. Далее при цитировании дневников этих лет страница издания указывается в тексте после приведенной выдержки.

<sup>3</sup> Горький и советские писатели. Неизданная переписка // Литературное наследство Т. 70. М., 1963. С. 355.

<sup>4</sup> Пришвин М.М. Собр. соч.: В 8 т. М., 1982–1986. Т. 2. С. 634. Далее ссылки на это издание даются в тексте после цитаты, первая цифра обозначает том, вторая — страницу.

<sup>5</sup> Блок А.А. Записные книжки. М., 1965. С. 387.

<sup>6</sup> Пришвин М.М. Дневники 1918–1919. М., 1994. С. 287. Далее при цитировании дневников этих лет страница издания указывается в тексте после приведенной выдержки.

<sup>7</sup> Пришвин М.М. Дневники 1914–1917. М., 1991. С. 337. Далее при цитировании дневников этих лет страница издания указывается в тексте после приведенной выдержки.

<sup>8</sup> Берсон А. Творческая эволюция / Пер. М. Булгакова. М., 1909. С. 120, 141, 142, 156.

<sup>9</sup> См.: Пришвин М.М. Мы с тобой. По дневнику 1940 года. Составление и сопровождение текста В.Д. Пришвиной // Дружба народов. 1990. № 6–9.

<sup>10</sup> Пришвин М.М. Дневники 1930–1931. СПб., 2006. С. 252. Далее при цитировании дневников этих лет страница издания указывается в тексте после приведенной выдержки.

<sup>11</sup> Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву // Радищев А.Н. Сочинения. С. 27.

<sup>12</sup> Пришвин М.М. Записи о творчестве // Контекст-1974. М., 1975. С. 356.

<sup>13</sup> Пришвин М.М. Весна света. М., 1955. С. 203.

<sup>14</sup> Пришвин М.М. Дневники 1942–1943. М., 2012. С. 404. Далее при цитировании дневников этих лет страница издания указывается в тексте после приведенной выдержки.

<sup>15</sup> Пришвин М.М. Дневники 1940–1941. М., 2012. С. 591.

<sup>16</sup> Вернадский В.И. Биосфера. Л., 1926. С. 14.

<sup>17</sup> Федотов Г.П. Мать-земля (к религиозной космологии русского народа) // Федотов Г.П. Судьба и грехи России (избранные статьи по философии русской истории и культуры): В 2 т. Т. 2. СПб., 1992. С. 78.

<sup>18</sup> Горький М. [Вступит. статья] // Пришвин М.М. Собр. соч. Т. 1. Охота за счастьем. М.; Л., 1927. С. 8–9.

<sup>19</sup> Пришвин М.М. Дневники 1944–1945. М., 2013. С. 155.

<sup>20</sup> Пришвин М.М. Дневники 1936–1937. СПб., 2010. С. 375. Далее при цитировании дневников этих лет страница издания указывается в тексте после приведенной выдержки.

<sup>21</sup> Пришвин М.М. Дневники 1923–1925. СПб., 2009. С. 344.

<sup>22</sup> Ухтомский А.А. Из письма к Е.И. Бронштейн-Шур от 15 августа 1928 // Воспоминания о Михаиле Пришвине. М., 1991. С. 155.

<sup>23</sup> Ухтомский А.А. Письма // Новый мир. 1973. № 1. С. 255.

<sup>24</sup> Ухтомский А.А. Из письма к Е.И. Бронштейн-Шур от 15 августа 1928. С. 155.

<sup>25</sup> Ухтомский А.А. Запись на полях поэмы А. Блока «Возмездие» // Природа. 1975. № 9. С. 34.

<sup>26</sup> Пришвина В.Д. Образ художника // Пришвин М.М. Сказка о правде. М., 1973. С. 13.



## ФИЛОСОФСКИЙ АБРИС ТВОРЧЕСТВА ПЛАТОНОВА

Уникальность — качество художественного мира каждого выдающегося творца, но степень ее бывает разной. У Андрея Платонова она высочайшая, как у немногих гениальных новаторов в мысли и искусстве. Он не просто писатель с философскими интересами. Платонов обладал редким по цельности и убежденности мировоззрением, прямо связанным с традицией активно-эволюционной, космической мысли.

Обочинный, странный, поносимый и гонимый писатель при жизни, крупный своеобразный мастер на взгляд 1960–1970-х годов, в наши дни Платонов уже занял место классика русской литературы. Не так просто осознать весь объем художественного и идейного, критического и пророческого, гротескного и лирического *послания* писателя нам, его сегодняшним и будущим читателям. Многие для этого уже сделала исследовательская, критическая мысль, раскрывшая творческую биографию писателя, историю создания его главных произведений, эволюцию и заветные константы его творчества, эстетику и стилистику его художественного мира<sup>1</sup>. Наша задача лишь выявить некоторые постоянные *философские* составляющие этого мира, его глубинный мыслительный пафос. В случае с Платоновым можно говорить об особом мотивном мышлении, ярко запечатленном в его творчестве. Художественно-философский мотив — излюбленный, стяженно-поэтический способ выражения авторской мысли, различных сторон его мироощущения.

Наверное, самой верной ариадниной нитью в нашем очарованном блуждании среди поражающих и озадачивающих персонажей и речей, мотивов и образов платоновского мира может служить та «идея жизни», которую сам писатель считал как бы генетической программой всего своего творчества в многообразии его живых побегов, больших и малых. И связана эта «идея жизни» с тем новым сознанием, стремящимся свести человечество с орбиты дурной бесконечности рождений, вытеснения и смерти, с тем онтологическим заданием преобразить природу мира и самого себя, которые ярко обнаружили себя и в активно-христианской мысли Н.Ф. Федорова и Вл. Соловьева, и в прометеистском варианте пролетарской идеологии. И к обеим традициям тесно причастен Платонов.

Творец предельно сознательный и аналитичный, Платонов сумел воплотить свои намерения, свои «однообразные» и «постоянные» идеалы (как он их сам называл) в глубинно-*клеточном* слое текста, не греша ни на йоту риторикой, даже самой утонченно-художественной. Можно сказать, что он мыслит в грамматике, передавая многомерный взгляд, парадоксальную, антиномичную логику, сверхумное видение неожиданным подбором и сочетанием слов, лексических и синтаксических конструкций,

взрывающих норму, но разящих по смыслу. Этому способствовала и единственная в своем роде послереволюционная языковая ситуация, когда народное, «неученное» сознание (а носителем его и являются многие герои писателя), атакованное устрашающе «ученой», директивной, мнящей себя непогрешимой (так и воспринятой этим сознанием) идеологией-фразеологией, тем не менее не отключилось от *темного* сердечного питания, от забытых, вроде бы забытых, вековых душевных, нравственных представлений. На ошибке этих двух потоков и высекается искра авторской мысли и отношения. Платоновский текст искрится, блещет, буквально горит этой мыслью. Приведу только один пример. Даже один из самых замороченных персонажей «Котлована» Сафонов, со вкусом строящий из себя руководящее лицо, выражается о мужиках так: «Мы же, согласно пленума, обязаны их ликвидировать не меньше как класс, чтобы весь пролетариат и батрачье сословие осиротели от врагов». Какие грамматически и стилистически вылизанные просторы понадобились бы для того, чтобы выразить то, для чего достаточно одной этой нечаянной проговорки: «осиротели от врагов»! Тут и подсознательная глубь отношения народа к тому братовытеснению и братоубийству, которое он сам же творит, и позиция автора, которую он таким же способом многократно являет и в «Чевенгуре», и в «Котловане», и в «Ювенильном море», и в других вещах конца 1920 — 1930-х годов. Только надо вполне серьезно отнестись к юродивым хохмам его персонажей, там — наглядная диагностическая вивисекция эпохи, идей, людей. Диалоги героев также дают россыпь важных для Платонова мыслей, представлений, задач, но само их то ли странно-юродивое, то ли детское облачение (последнее возобладало в позднем творчестве писателя) лишает их всякой рассудочности, хотя по сути они глубоко философичны.

Итак, где у Платонова искать его философию? Да в самой фразе, в определениях и сравнениях, в речах его персонажей, часто на первый взгляд полубредовых, в героях, сюжете и композиции, в упорно навязчивых мотивах. Причем именно эти мотивы концентрируют в себе философские заботы автора, его заветные убеждения, во многом создают особую, удивляющую всех атмосферу его творений.

Человек у Платонова встает как перед лицом природы, своего натурального удела, так и перед миром межчеловеческим, социальным, находящимся в процессе бурного переустройства, участником которого является сам человек. Причем оба эти отношения глубинно связаны. В русской прозе XX века Платонов, может быть, единственный (как Заболоцкий в поэзии) привлек такое пристальное внимание к натурально-природной основе вещей, к самому онтологическому статусу человека и мира, который обычно полностью игнорируется во всяком историческом и общественном действии. Позднее этой проблемой по-своему занималась западная экзистенциалистская литература. Мы знаем представленный ею обезбоженный, непроницаемый и темный мир природы, в который заброшен смертный человек. Какие-то схожие обертоны встречаем и у Платонова,



но совершенно в другой перспективе. В картинах природы его *философское* письмо особенно густо и непрерывно, каждая фраза, каждый поворот ее сочтены смыслом, мировоззрением, тенденцией.

У Платонова есть взгляд на природу как на прекрасную картину и вечный, слаженный спектакль жизни, как на *собор* всего живого. Это одно. Но есть и другое: природа как *принцип существования*, открывающийся нравственному чувству и умному проникновению человека. (Именно с таким подходом к природе как к определенному способу бытия мы встречались у Заболоцкого.) Как принцип — это сила слепая, пожирающая, вытесняющая, воплощает она у Платонова в образе сосущего изнутри глиста или червя — могойльной прорвы. Но сама эта природная сила, губящая человека в голоде, болезни и смерти, в себе самой как будто неуверенная и жалкая, как идущий без поводья слепой. «Гада бестолковая!» — как *философски* поносит природу сокровенный народный человек Фома Пухов. Такая же ругательная энергия и в слове «стервец», каким Фома в сердцах награждает другую природную стихию — ветер, тут же выразив уверенность, «что и ветер со временем укротят посредством науки и техники» («Сокровенный человек», 1927). Отношение человека к природе у Платонова определяется именно тем, с каким из ее ликов он вступает в отношение. Это замечательно сжато показано на одной страничке «Сокровенного человека». Пухов гуляет босиком за городом в сияющий солнечный день. Он «чувствовал землю всей голой ногой, <...> шагал почти со сладострастием. <...> Ветер тормозил Пухова, как живые руки большого неизвестного тела, <...> и Пухов шумел своей кровью от такого счастья». Случается и в других вещах Платонова, что природа вот так впускает человека в себя как на ласкающий праздник, ошеломляет контактом мгновенного свидания со всем живущим. Но это редко. А чаще всего, как у Пухова, который тут же вспоминает свою умершую жену, и сердцу его хотелось «жаловаться всей круговой поруке людей на общую беззащитность»: «В эти минуты Пухов чувствовал свое отличие от природы и горевал, уткнувшись лицом в нагретую своим дыханием землю, смачивая ее редкими неохотными каплями слез». Или вспомним то прозрение оборотной, жесткой, губящей стороны природы, которое касается падающей с горящим парашютом Москвы Честновой: «Вот какой ты, мир, на самом деле!» («Счастливая Москва», 1933–1936).

За прекрасным, благоуханным ликом природы, данной в мгновенном созерцании или переживании, встает лик томящейся, перемогающей, «призрачной», «скучной» стихии. Писатель неутомим в обрисовке природного хода вещей, «счастливого на заре, но равнодушного и безотрадного впоследствии», «тоскливого действия природы», «пустой, поздней природы», «всемирной бедной скуки». Человек и мир в соответствии друг другу: и здесь, и там — *скука, тоска*, работа сил разрушения, падения. То ли мир настраивается по человеку, то ли человек по миру, то ли, скорее, оба отражают один искаженный, *падший* модус бытия. Бедная, неизменно греховная материальная жизнь будто смутно сознает несовершенство,

недостойство своего послегрехопадного статуса и стыдится его. «Вощев <...> увидел дерево на глинистом бугре — оно качалось от непогоды, и с тайным стыдом завораживались его листья» («Котлован», 1929–1930). Не просто стыд, а *тайный*, самый глубокий, тонкий, жгучий. Сгореть от стыда, вспыхнуть факелом очистительного самоуничтожения своего несовершенства — платоновский мир уже на пороге такого покаяния, внутренне готов к отказу от ветхой природы и принятию новой. Пока же он бесконечно мается и грустит, ему уже невмочь терпеть «предсмертную, равнодушную жизнь», произрастать на миг в «общей всемирной невзрачности», на земле, «набитой костями», где свежие трупы «перерабатываются почвой в удобрительную тучность», дышать «воздухом ветхости и прощальной памяти».

Конкретным, касающимся всего и всех выражением основного зла существующего порядка бытия является смерть. Мотив *умирания и смерти*, пожалуй, самый всепроникающий у Платонова. В его мире все умирает: люди, животные, растения, дома, машины, слова, краски, звуки. «Корова смотрела вбок на мальчика и молчала, жуя давно иссохшую, замученную смертью былинку». Тут поразительно точное платоновское выражение: эта печать *замученности смертью* лежит на всем. И на мир смотрит человек, мучительно раненый смертью. «Созерцаю озеро годами, рыбак думал об одном и том же — об интересе смерти» («Происхождение мастера», 1927). И он добровольно отправляется в конце концов в его воды, чтобы разгадать тайну этого явления. Непостижимость перехода от чуда живой жизни к бездыханному телу притягивает, почти завораживает автора, заставляя его бесконечно представлять мгновение перехода от жизни к смерти. Тем, конечно, загадка не решается, но настойчиво ставится перед чувством и размышлением читателя. Молодой воронежский публицист в свои двадцать лет изъяснялся прямо: «Настоящей жизни на земле не было, и не скоро она будет. Была гибель, и мы рыли могилы и опускали туда брата, сестру и невесту»<sup>2</sup>. Но сколь изощренно зрелый писатель внедряет свое мироощущение уже в самую *атомную* структуру образного текста! И тут для доказательства можно переписывать Платонова страница за страницей. «Город потухал на медленной тьме, и дальние церковные колокола тихо причитали над погибающим миром» («Сокровенный человек») — это та внутренняя музыка его произведений, звучащая то явственно, то скрыто, в эмоциональном подтексте, которой нельзя не проникнуться, читая Платонова.

Тесно к мотиву смерти у Платонова примыкает мотив *скуки*. По частотности употребления слова «скука», «скучный», «скучно» в платоновском словаре — среди лидеров, тут писатель не боится повторяться и пестреть. «Всемирная бедная скука» разлита у него повсюду: в природе, которая «исполняла свою скуку», в «скучных стихиях», в «скучных» дождях, в пыли, что «так скучно лежит», «в скучной избушке» и «скучном голосе», в «скуке старости», выходящей при дыхании. «Надоело как-то быть все время старым природным человеком: скука стоит в сердце». А вот

образное сопряжение, дающее ключ к избытию этих слов у Платонова. «Пустой свет Туркестанской равнины, скучной, как детская смерть». Скука — от смерти, от ее фатальной неизбежности, детская смерть вдвойне томит сердце своей нелепостью. Как ощущение запаха, вкуса, тепла, цвета, форм... — реакции человеческих рецепторов на явную, *физическую* реальность окружающего, так скука в произведениях писателя — тягостная *метафизическая* реакция человека на скрытый, темный, смертный лик мира. Это — метафизическое чувство, обличающее маяту, тягостность, недолжность падшего, смертного бытия. Но в реакции скуки есть некое безнадёжное онтологическое самоопределение человека, всякой твари, вещи этого мира, словно покорно принимающих себя вечными жертвами дурной бесконечности смертного порядка, «пустоворотов бытия».

Плодотворная трансформация «скуки» в «грусть», «тоску», «печаль», «скорбь» обнаруживает уже другой уровень отношения к миру: неприятие существующего положения вещей и порыв к его преодолению. *Грустно* — значит, нехорошо так происходит, не должно так быть. В грусти и тоске — в отличие от скуки — выход за себя, начало движения, стремления к идеалу. Это очень важное для Платонова чувство, можно сказать, нравственное чувство, которое не ограничивается миром людей, зовет спасти все живое. «Хивинский осел глядел на Чагатаева знакомыми глазами и кричал по-скучному, непрерывно, точно напоминая ему, что он должен освободить и спасти его» («Джан», 1934). «Мы тебя одну не оставим!» — говорит Чагатаев и черепахе... Все в природе как будто томится и ждет чего-то, ждет изменения своей участи. В ней — «печаль дремлющего разума», смутный порыв превзойти самое себя. Платонов пишет о «великом немом горе вселенной, которое может понять, высказать и одолеть лишь человек, и в этом состоит его обязанность» («Афродита»).

Единое мироощущение связывает разнообразные платоновские мотивы. Среди них и лейтмотив *сиротства*: большинство героев Платонова — буквальные сироты («сироты земного шара»). Все взрослые — или готовые, или потенциальные сироты, на пороге вечного разрыва с самыми близкими людьми. Здесь же — порывы *любви к матери*, как правило, уже покойной. Даже яростные преобразователи мира, скажем, в повести «Эфирный тракт» (1926–1927), разбухшие мозгом головастики, с иссушенным сердцем, терпя фиаско в своих проектах, в самые глухо-безотрадные часы и миги жизни пронзаются воспоминаниями о матери. «У Фадея Кирилловича явилась еще страшная и неутомимая тоска по матери, хотя она умерла пятнадцать лет назад. Он ходил по комнате, вспоминал ее обувь в гробу, запах подола и молока, нежность глаз и всю милую детскую родину ее тела». Тоска по умершим родителям, загнанная в глубь души, прорывается в снах и внезапных воспоминаниях героев «Чевенгура» и других произведений Платонова. Эти воспоминания вызывают волну жалости, в которой всегда стыд за какой-то главный, не исполненный перед ними, вытесняемыми детьми, природным ходом вещей, долг. Собственно, из этого чувства, из желания искупить вину перед умершими

родителями, из желания «невозможного», из чаяния новой встречи и возникает импульс их преобразовательной деятельности, их поисков путей воскрешения и бессмертия. И тут Платонов оказывается ближе к Федорову, чем к Соловьеву. Если автор «Смысла любви» видел именно в половой любви, умеющей преодолеть эгоизм индивидуума, признав за другим, за любимым абсолютное значение, «основание всего дальнейшего совершенствования», то Федоров такое основание усматривал тоже в любви, но не половой, а сыновней и дочерней. Действительно, любовь к родителям есть еще большее преодоление эгоизма, ибо не предполагает никакой материально-чувственной награды, как первая.

Тут же и мотив *странничества*, зова дали и пространства: туда, туда, «в глубь, в далекую страну», в путь-дорожку, «без отдыха идти по земле, встречать горе во всех селах и плакать над чужими гробами» («Происхождение мастера»). В «сильной, грустной» мечте платоновских героев о таком скорбном странничестве как будто возрождается та наивная, *детская*, безутешная скорбь по унесенным смертью, которая в далекие, первоначальные времена направила легендарного Гильгамеша на поиски своего умершего друга Энкиду. По Федорову, в этом зове проступает архаичный пласт психики человечества, запечатленный в древних мифах о поисках «страны умерших» с целью их вызволения оттуда.

Самые странные и уникальные из мотивов произведений Платонова связаны с наиболее *безумными* его чаяниями, идущими от идей Федорова о борьбе со смертью и воскрешении умерших. Все в природе, в огромном космосе есть вещество, вещество, кочующее по существованиям. Что было когда-то человеком, превращается в землю, в прах, из него растут травы и деревья, из них делают разные вещи; вещи стареют, разрушаются, превращаясь в те бесполезные пустыки, скудные мелочи, к которым так странно привязано сердце в мире Платонова. Человек живет от рождения до смерти, «срабатывая вещество своего тела», «теряя в терпении и работе свое существо» («Джан»). Пыль, сор, прах, «темная ветхость измученного праха» — отработанное, последнее вещество, конечный пункт кочевья. У героев Платонова какая-то горькая нежность к этому праху: играть, пересыпать его в руках, ласкать мириады растертых в нем жизнью, как то делает странная девочка Уля, бессознательно обладающая даром видеть оборотный, страшный, смертный лик жизни. Вот бродит по сухим, заброшенным полям Яков Титыч из «Чевенгура» и собирает забвенные остатки прошлых существований, тоскуя, что «все пропадает и расстается в прах». А Воцев из «Котлована» не расстается с особым вещмешком, собирая в него забвенные «пустыки», «всякую несчастную мелочь природы». Так и носит с собой Воцев федоровский *музей* тленного, погибающего мира, «вещественные остатки потерянных людей». Пока хоть *сохранить* — движет им вещей инстинкт.

Мы привыкли к духовным формам представления дорогих умерших, душевной памяти о них. У Платонова поражает нежность к буквальным, телесным *остаткам* мертвых, какое-то исступленное стремление удержат

нечто действительно, физически им принадлежавшее. «Захару Павловичу сильно захотелось раскопать могилу и посмотреть на мать — на ее кости, волосы и на все последние пропадающие остатки своей детской родины» («Происхождение мастера»). И та же тема гроба и раскопанной могилы возникает в «Чевенгуре» в связи с угрозой смерти Саши Дванова: «Перед Пасхой Захар Павлович сделал приемному сыну гроб — прочный, прекрасный, с фланцами и болтами, как последний подарок сыну от мастера отца. Захар Павлович хотел сохранить Александра в таком гробу, — если не живым, то целым для памяти и любви; через каждые десять лет Захар Павлович собирался откапывать сына из могилы, чтобы видеть его и чувствовать себя вместе с ним». И что поразительно — у Платонова чувство любви оказывается сильнее отвращения перед миазмами тления: «У нее не могло быть отвращения к покойному; она даже боялась того, что скоро не ощутит его тления, когда он вовсе смешается с прахом. <...> Давай, мама, откапай папу! — сказал сын матери. — Пусть он дома лежит» («Пустодушие»). Платоновская тоска по умершим не помирилась на красивой грусти призрачного образа, хранящегося в памяти. Через крайние эксцессы этой тоски — откапать папу! — в ней пробивается кажущееся безумным, но реальное чаяние. Только любовь к конкретной неповторимой личности в ее единстве духа, души и обязательно тела, забывшая «брезгливую осторожность», может руководить познанием мира в его смертных глубинах, делом действительного возвращения умерших к жизни.

Мотив уже собственно *научного воскрешения* проходит через все творчество писателя вплоть до военных и поздних детских рассказов. Зачинается он в ранних статьях и стихах воронежского мечтателя. Уже в стихах сборника «Голубая глубина» (1922) возникает мотив странничества как поисков ключей от тайн мира. Причем конечный прицел всеобщего подвига познания, гигантского космического труда — именно «пасть могилы». В балладе «Сын земли» герой направляется в дальний поход за возвращение к жизни умершей матери и братьев; написана баллада 7 ноября 1920 года, в годовщину Октябрьской революции. С этой даты начинается для молодого Платонова «всемирный подвиг человечества», включающий исполнение «надежд всех людей» преодолеть «великое немое горе вселенной», в которой царит слепой закон пожирания и смерти. До этого, рассуждает молодой Платонов в своих статьях, человек спасался от «страха за жизнь», от ужаса своего уничтожения двумя путями. Первый — развитие чувства пола, культ женщины, любви, продолжения себя в детях, — и так человек пытался найти «противосмертное, хотя и условное, оружие». Второй — искусство, как выхлопной кран, куда уходила та же нестерпимая тоска смертной жизни. Но «пол работал на одном месте. Дело борьбы с великим врагом — смертью не подвигалось. Найдя благо в половом чувстве, люди окаменели». И искусство, являясь облегчающим для человеческого духа суррогатом истинного бессмертия, «тоже гарантия природы против неисполнения человеком ее требований и тоже наслаждение», как и пол. А наслаждение — та ловушка, в которую захо-

пывает человека природа, расслабляет и примиряет с собой. Революция для Платонова — порог того «царства сознания», которое должно преобразить человека: «Сознание победит и уничтожит пол и будет центром человека»<sup>3</sup>.

В ранней публицистике писателя мессией грядущего творческого активно-эволюционного этапа, носителем новой души, откуда будет вытеснен пол и воцарится сознание, становится пролетариат. Происходящая революция призвана начать коренной перелом самой природы человека, который сравним по своей грандиозности с потрясением, внесенным в мир христианством. «Воцарение царства сознания на место теперешнего царства чувств — вот смысл приближающегося будущего. Искры мысли мы сольем в один сплошной огонь и сождем им землю, зажжем космическую интеллектуальную революцию» («У начала царства сознания» — «Воронежская коммуна», 12 и 18 января 1921). Вот оно, яркое выражение прометеистской апокалиптики! Правда, то, что в христианстве является как последний этап эсхатологической катастрофы, предшествующей созданию «нового неба и новой земли»: сторание этого греховного мира, падшего порядка вещей — здесь мыслится как титаническое деяние людей: *сами устроим!*

Истинное чувство Платонова обнимает всех: «Человечество — одно дыхание, одно живое, теплое существо. Больно одному — больно всем. Умирает один — мертвеют все»<sup>4</sup>. «Усиление», «обессмертивание своей жизни» как высшая цель предполагает расцвет и преобразование каждой личности — в этом гуманный, вечно человеческий источник, который гармонизировал позицию Платонова на фоне культа машинизированного, роботизированного «мы», коллективного рабочего агрегата. Хотя и Платонов в эти годы доходил временами до повторения лозунгов Пролеткульта и «железного Гастева» (см. его статью «Нормализованный работник»). В этой статье — крайний уклон в мысли Платонова, находящийся во взрывном противоречии с глубинными чаяниями его Идеала. А когда в рассказе «Потомки солнца» («Сатана мысли»), 1922, во имя умножения мощи «беспощадного» сознания, пересоздающего порядок вещей, дело доходит до убийства сердца, «теплокровного божественного сердца», — тут уж самоубийственный для *идеи* предел: само дело теряет смысл, ведь его источным импульсом является как раз сердце, не приемлющее утрат, мира, где царит страдание, вытеснение, смерть. Добиться «невозможного», «какие бы пути ни вели к нему!» Платонов попадает в плен схемы, куда просачивается порочный дуализм цели и средств. А как можно идти против смерти, бороться за вечную жизнь, насилуя других и убивая свое сердце?! Высочайшая цель преобразования мира корезится судорогой нетерпения, поддаваясь пароксизму отчаянного *скорее, лишь бы как*.

Вскоре сам Платонов увидит тут главную опасность. Уже в повести «Эфирный тракт» (1926) это становится очевидным. Здесь общество будущего уже сознательно стремится к прекрасному и великому «невозможному». Рядом с крематорием стоит Дом Воспоминаний, здание-сфероид, образ космического тела, с телескопической вышкой «в знак и угрозу



мрачному стихийному миру, отнимающему живых у живущих, любимых у любящих — в надежду, что мертвые будут отняты у вселенной силою восходящей науки, воскрешены и возвращены к живым». Если в скоропалительной юности казалось, что жизнь, вселенная, человек быстро и послушно устроятся по разумному преобразовательному чертежу, то время такого поистине легкомыслия прошло. Здесь инженер-агроном Исаак Матиссен, научившийся мыслью непосредственно влиять на материю, приступает к прямому воздействию на весь космос, но получает вместо желаемого «управления миром» катастрофические возмущения в действиях небесных сил и тел, что приводит — среди прочего — и к гибели главного героя Михаила Кирпичникова, другого искателя и преобразователя. Матиссен уже отчетливо осознает новую страшную власть — «власть ученых». Еще не разобрались они толком в строении мира, а уже рвутся действовать, крушить и переделывать — наскоком, неистово и иступленно. В отрывке середины 1920-х годов «О любви» писатель отходит от крайностей ранней публицистики, но остается верным своей глобальной идее развития человечества, высказывает мысли о роли сознания в эволюции, близкие утвердившемуся позднее ноосферному видению Вернадского. В этом отрывке Платонов уже настаивает: сначала надо исчерпывающе понять и исследовать, а потом преобразовать. Да и сам человек — сложный микрокосм, он родственен и большому космосу, и микромиру с их силами и энергиями, не говоря о психической и духовной его специфичности, — так что исследование должно идти в обе стороны: и вовне, в беспредельность мира, и в такую же глубину внутренней вселенной человека. А вот радикальное вмешательство в интимную жизнь вещества, в установившуюся природную и космическую взаимосвязь — при недостаточном полном овладении ее тайнами — может обернуться неожиданной, не исключено — глобальной катастрофой, — предупреждает Платонов судьбами своих героев-преобразователей из «Эфирного тракта».

Но это понимание нисколько не отменяет для писателя самого идеала победы над смертью и преображения мира. Еще в «Рассказе о многих интересных вещах» (1922) он изображает «Мастерскую прочной плоти», где идут опыты по достижению бессмертия, и главный идеолог и практик этих работ знакомит нас с новой наукой *антропотехникой*, которая научит всех трансформировать источную родотворную, эротическую энергию в мощности творческие, преобразующие: «Силою целомудрия перестройте и усильте сначала себя, чтобы перестроить затем мир». Молодой Платонов подключается здесь к древней традиции, искавшей пути подобной трансмутации половой энергии, в той же надежде, что она приведет к преображению человека, достижению его бессмертия, невиданному усилению сознания: это в известной степени и Платон с его учением об Эросе как «стремлении к бессмертию», и христианские гностики, и китайские даосы, и восточные тантристы, и, наконец, уже близко к нам и к мысли самого Платонова, идеи «положительного целомудрия» Федорова и «смысла любви» Вл. Соловьева.

*Трассирующим* мотивом через все творчество Платонова идет чаяние воскрешения. Фома Пухов «находил необходимым научное воскрешение мертвых, чтобы ничто напрасно не пропало и осуществилась кровная справедливость» («Сокровенный человек»). Делопроизводитель Жаренов, поэт, болеющий за все «дело мировое», поднимает заснувшего героя звучным призывом: «Не время сна, не время спать, пора весь мир уж постигать и мертвых с гроба поднимать» («Родина электричества»). Саша Дванов надеется, что чевенгурский коммунизм позволит ему исполнить завет и родного отца, данный ему во сне: «Делай что-нибудь в Чевенгуре: зачем же мы будем мертвыми лежать...», и приемного, наяву: «Сделай что-нибудь на свете, видишь, люди живут и погибают». И Саша уходит в Чевенгур, как раньше в революцию, чтобы разрешить загадку смерти и тогда вернуться за отцом. «Направо от дороги Дванова, на размытом оползшем кургане, лежал деревенский погост. Верно стояли бедные кресты, обветшавшие от действия ветра и вод. Они напоминали живым, бредущим мимо крестов, что мертвые прожили зря и хотят воскреснуть. Дванов поднял крестам свою руку, чтобы они передали его сочувствие мертвым в могилы». «Подавленный скорбью устройства человеческого тела» хирург Самбикин из романа «Счастливая Москва» одержим идеей и практической задачей бессмертия. Работая с трупами, он обнаружил на срезах некоторых органов (прежде всего сердца и мозга) следы некоего таинственного вещества особой жизненной силы, которое, как он полагает, организм хранит про запас с младенчества и выделяет как «последний заряд жизни» в момент смерти, но, увы, уже как «безуспешный выстрел» внутри умирающего. Найти источник этой девственной и могущественной «младенческой влаги», выделить ее из трупа, и этой «творящей силой» омолодить и обессмертить еще живущих — такова суть его открытия, с которого маниакально не сходит его ум и опыт.

Первоначальный вид его идеи поражает характерным извращением: речь идет о том, чтобы «превратить мертвых в силу, питающую долголетие и здоровье живых». В таком сугубо гротескно-физиологическом виде повторяется логика, в которой живет ветхий природный мир (против которого ведь и ополчаются герои Платонова), «питающийся» прахом умерших, использующий их жизни и достижения как подножие для своего возвышения. Какие-то истинные понимания и высокие дерзания Самбикина подспудно искажаются полем ценностей революционного, классового времени, отношением к прошлому и когда-либо жившим как к материалу и удобрению для будущего. Но интересно, что именно сердце хирурга, пронзенное смертью оперированного им мальчика, производит затем существенную коррекцию своей идеи: он понял, что исследуемое им жизненное вещество, «неистраченный заряд живой энергии» надо попытаться направить на восстановление самих умерших («мертвыми оживлять мертвых»).

О мотиве раскопанной могилы, за которым стоит любовь к мертвому телу дорогого человека, уже писалось выше. Однако эта любовь имеет у



Платонова совершенно особое, вовсе не некрофильское склонение в его обычном сексопатологическом понимании и связана всегда, бессознательно или сознательно, с анастатическим импульсом, т. е. с потребностью в восстановлении умершего. Так что и шокирующе-гротескное желание Самбикина «жениться» на мертвой девушке, которую он анатомирует в поисках следов оживляющего вещества, смотрится в истинном своем смысле именно в перспективе его воскресительных поисков. Надо учесть капитальный факт: некрофилия движима импульсом к разрушению и смерти, а тот же Самбикин — к воскрешению, к преобразению человеческого тела.

И разве всякое любовное, сострадательное внимание к трупу является признаком некрофилии? Вспомним — при всех понятных бесконечных дистанциях и пропорциях — высочайший Богочеловеческий образец: слезы и скорбь Христа при виде уже засмердевшего Лазаря, прежде чем Он совершил Свое воскресительное Дело Дел из чреды тех Его дел оздоровления природно-смертного порядка бытия, о которых Он говорил: «Верующий в Меня, дела, которые творю Я, и он сотворит, и больше сих сотворит» (Ин. 14:12), явив их тем самым как задание вставшему на путь обожения человечеству. Правда, в случае с платоновскими преобразователями тут вся и загвоздка; у Христа сказано: «верующий в Меня», т. е. действующий в потоках Божественной благодати, в соработничестве с Богом, а тут Божественная инстанция вовсе выпала (точнее, была выбита из сознания научением эпохи) — отсюда то скучное томление, тот тоскливо-безнадежный фон богооставленности, бытийственной безосновности, почти экзистенциальной заброшенности и абсурдности, на котором взывают и опадают онтологические дерзания героев.

И в «Чевенгуре», и в «Котловане» густым, нерассеивающимся облаком стоит тоска обезбоженного мира, в котором на чисто людских основаниях пытаются устроить рай на земле. При всем неистовстве новой веры, при всех подвигах во имя ее — навывлет пронзает та потерянность, заброшенность, которая обволакивает Предприятие и его деятелей («уединенное сиротство людей на земле»). Читая чевенгурскую утопию, где бедные, сырые и убогие прижались друг к другу в обожании товарища и служении ему, трудно отделаться от впечатления, что Платонов почти буквально разворачивает то видение будущего мира, отказавшегося от Бога, которое явилось Версикову в «Подростке» Достоевского. Там звучат те же слова «великое сиротство» и далее: «Осиротевшие люди тотчас же стали бы прижиматься друг к другу теснее и любовнее; они схватились бы за руки, понимая, что теперь лишь они одни составляют все друг для друга...».

В чевенгурской эпопее осуществился корезающий стык глубинных сердечных чаяний его героев и новой, принятой на веру идеологии, замешенной на тотальном разделении и ненависти. В наученной логике чевенгурских преобразователей вся вина за несовершенство бытия лежит на буржуях, кулаках и разной «остаточной сволочи». Дерзкие проекты овладения миром сводятся потому лишь к их истреблению, а уж затем, вне

всякого сомнения, необходимо наступит внезапное преобразование мира, и избавленная от эксплуатации природа станет другом человеку, сознательной работницей на коммунизм. «Пора нам всем великолепно жировать. Долой земные бедные труды, Земля задаром даст нам пропитанье» — увлеченно декламирует Пашинцев. Аналитическая мысль Платонова работает на постоянных гротесках, использует аналогии предельные, апокалиптические. Чевенгурцы берут на себя прерогативу «страшного суда»: буржуев ссылают в геенну огненную вечных мук и вечной смерти (даже душу им прострелили, чтоб наверняка), а пролетариату декретивно объявляют коммунистический рай, где те будут покоиться без труда и забот в непрерывном «обожании товарища» (некоторая параллель с немудрящими представлениями о «блаженной» жизни для избранных христианского рая).

Вот они в своей обители душевного равенства, монастыре абсолютно-го товарищества обнялись в проникновенной «классовой ласке» и затихли в ночь перед ожидаемым пришествием коммунизма, чудесного и мгновенного преобразования мира. Ибо в коммунизме увидели высшую эсхатологическую идею. И как большинство христиан пассивно ждет разрешения конечных судеб мира, дня последнего, так и чевенгурцы, псевдохристиане коммунизма. «Теперь жди любого блага, — объяснял всем их глава Чепурный. — Тут тебе и звезды полетят к нам, и товарищи оттуда спустятся, и птицы могут заговорить, как отживевшие дети, — коммунизм дело не шуточное, он же светопредставление».

Но чуда не наступает. Натуральная основа жизни, природный ход вещей не могут быть ни отменены волевым субъективным актом, ни внезапно преобразиться в лучах магической апокалиптики. Постепенно бессилие чевенгурского коммунизма перед естественными бедами начинает нагнетаться в романе. Заболевает Яков Титыч, старик из «прочих», их ум и совесть, упрекает Чепурного: «Ты тут одни дома с мебелью тронул, а туловище, как было, так и мучается». Не получилось в «Чевенгуре» и «отживевших детей». Умирает больной ребенок. Мать его безумно тоскует и молит, чтобы он хоть на минуточку еще ожил и взглянул на нее. И начинаются страшные манипуляции Чепурного над трупиком, яростные, тщетные попытки совершить чудо как подтверждение коммунизма. Коммунизм, осуществление высшего блага, — и вдруг смерть?! «Какой же это коммунизм? — окончательно усомнился Копенкин и вышел на двор, покрытый сырой ночью. — От него ребенок ни разу не мог вздохнуть, при нем человек явился и умер. Тут зараза, а не коммунизм. Пора тебе ехать, товарищ Копенкин, отсюда — вдаль».

Вот тут, со смертью ребенка, и пришел конец чевенгурскому коммунизму, а нападение каких-то непонятных врагов — завершение этого конца. Погибают все, остается Саша Дванов, отправляется в последний путь к озеру, где утопился его отец, где хранятся его последние остатки, «теплющий след существования отца». И в этот след, в расстелившуюся волну уходит Саша. Другого пути воссоединения с отцом, реального,

живого не открыл ему чевенгурский коммунизм, что забрел не туда. Раз из труда до сих пор выходили только мануфактурные игрушки, разъединяющие людей, — то долой труд! И не дошли чевенгурцы до мысли, что труд можно оборотить на самое смерть, на стихийные силы, на пересоздание себя и мира.

В «Котловане», как и в «Чевенгуре», с особенной пронзительностью — до вибрации последнего нерва — передана тоска смертного, обезбоженного мира. Обмануть эту тоску тут же пытаются испуганным трудом, неистовством работы. Строить и строить, авось да выйдет «хрустальный дворец». Забываясь в своих планах и работе, они терзаются сомнениями: «Неужели внутри всего света тоска, а только в нас пятилетний план?» Потому-то так гнетуща, томительно-мрачна атмосфера этой повести. А как же может быть иначе, если даже сам проектант Дома, куда должен войти на вечное поселение пролетариат города (а в его воображении уже встает и башня общемирового счастья посреди земли), сам страдает от той же общей «тоски тщетности», пуст, одинок и готовит себе самоубийство. Вот такими контрастами, неожиданными движениями в сюжете, а не только мотивами и образами мыслит Платонов. Писатель далеко не заходит в сюжетном развертывании своей утопии. Казалось так соблазнительно показать постройку новой Вавилонской башни, штурмующей небо окончательного счастья, этапы и крушения. В «Котловане» дело не доходит и до первого камня. Только все роют яму под фундамент. Яму, в которой будет похоронена сама идея. Котлован становится буквально могилой Насти, того светлого детского явления, в которое угрюмые тоскливые строители поверили как в воплощение грядущего. Вот она, слезинка — трупик — младенца, который кладется в фундамент «хрустального дворца». А за этим трупиком — штабеля трупов вытесняемых поколений, идущих на перегной будущей гармонии. Тут — камень преткновения, который ни обойти, ни объехать. Сюжетно роковым испытанием для Предприятия чевенгурцев стала смерть ребенка. И здесь тот же ход: детский трупик в фундаменте стройки отравляет самые источники веры в возможность построения «рая на земле», если не будет отменен закон вытеснения и смерти. Так и пребудут тоска, тщета, несчастье жизни, пока преобразование натуральной основы мира не станет «путем, истиной и жизнью» для всех.

Понять тип платоновских героев можно, если учитывать не только социальный пласт их образов, будь то «неистовые ревнители» эпохи военного коммунизма или коллективизации, техники-изобретатели первых пятилеток, но и сокровенное ядро «душевных бедняков» (тип федоровских «неученых»), мучающихся чувством. Попав в мощное силовое поле идей своего времени, его задач и дел, они привносят в него свои полусознательные сердечные стремления и сами этим полем деформируются. В результате создается абсурдный конгломерат, когда, с одной стороны, жаждут братства и преобразования Земли, а с другой — приравнивают к обезьянам, подлежащим уничтожению огнем пролетарской селекции целые классы

и группы; готовы и скот распустить по природе, подтянуть меньшую тварь до человека (как в поэтических мечтаниях Заболоцкого) и вместе — устраивают зловеще-комфортабельное «фашистское» убойное стойло для того же скота, тоскуют по умершим и высчитывают, сколько полезных химических продуктов можно получить из утилизированного трупа возлюбленной.

На таких сгущенных гротесках работает аналитическая мысль писателя в его вершинных творениях 1920 — начала 1930-х годов. Нелепая смесь идеалов и суррогатов, душевного света и темного невежества, наскоро оснащенного и запутанного лозунговым примитивом («*терниями*» — *терминами*), чистоты сердечного чаяния и идейной замороченности определяет и характеризует в разной степени его героев и их эпоху. Сатира Платонова облекается в форму фантазмагии, даже иногда какого-то театра абсурда с марионеточными персонажами-идеями. В «Ювенильном море» (1931–1932) старушка Федератовна, боец против стихий природы и классового врага, не спит: такой «по всей республике громовень, стуконень» идет, стоит густой чад трудового энтузиазма, а она, словно ведьма какая, всю Федерацию слышит и восчувствует, как свою избушку на курьих ножках. Главный герой повести инженер-электрик Николай Вермо, — из породы излюбленных автором искателей и преобразователей, но тайна его фанатичной устремленности все переделывать та же: «лишь бы занять сердце бесперебойной мыслью и отвлечь тоску от сердца», приходящего в «отчаяние от тоскливого действия природы», от «густого бреда» смертного существования. Но, утоляя сердце непрерывным переустройством мировой наличности, *головой* он словно забывает о самом ценном, о том, о чем страдает его душа. Он в плену идеала времени — даешь немедленную пользу! — при забвении, для кого конкретно и эта польза, и техника, что «решает все». Да и в свои отношения с явлениями и предметами физического мира он вносит понятия другого — социального круга, заряженного в это время электричеством противостояния и насилия. Мстительную ярость чуть ли не классовой борьбы, или, как выражается сам Вермо, борьбы «диалектических сущностей техники и природы», прилагает он к своим разметкам судеб всего окружающего, стихий, сущств и вещей.

В «Ювенильном море» прослеживаются психические процессы эпохи, давление тотальной подозрительности, доводящей до того, что «невьясенный» человек сам начинает в себе сомневаться, кто он такой и существует ли вообще. Созидается железная империя бюрократизма, в которой на вечное поселение устраиваются уже не люди, а бумаги, а с ними разыгрываются запутанные и почти «мистические» истории.

В «Ювенильном море» к излюбленным платоновским «скуке» и «тоске» добавляются «бред» и «бредовый», побивающие здесь рекорды словоупотребления. «Классовая ласка» чевенгурцев, устроителей «душевного коммунизма», обнявшихся в обожании товарища, здесь, где провозглашается уже «механический большевизм», доходит до пародийного

градуса: Босталоева, доставая гвозди, все обнимается с ответственными работниками, а был случай, абортom расплатилась за кровельное железо. (В эпопее с гвоздями блистательно нагнетается бред «планового» руководства отсутствующими материальными ценностями.) Дикая замороченность тяготит сознание: директор леспромхоза давит в себе умиротворяющее чувство к природе, заподозрив в этом «натурфилософию, мировоззрение кулака, а не диалектику».

Герои «Чевенгура» и «Котлована», творя «из лучших побуждений» свои дикие и нелепые дела, тем не менее охвачены постоянным чувством *тоски* и *стыда*: это «тревога неуверенности», «беззащитная печаль», «душная, сухая тревога», «бессмысленный срам», «жжение стыда», «стыд и страх перед наступающим коммунизмом». Тут писатель неистощим, как всегда, когда хочет нечто вбить в душу и сознание читателя. Кстати, этот настойчивый эмоциональный мотив для философски образованного читателя воспринимается как удивительное художественное подтверждение анализа «тоски», произведенного Ж.-П. Сартром через пятнадцать лет. Самоуправство человека, пытающегося предлагать и утверждать свою систему ценностей и учреждений в мире, лишенном высшего обоснования, ощущается человеком через особое чувство тоски. И стыд — добавляет Платонов. Причем сами эти метафизические тревога и стыд героев уже удостоверили бы для французского философа их глубинную *моральность* в отличие от «подлецов», самодовольно верящих в необходимость и обоснованность своих действий.

В «Ювенильном море» этот стыд, удостоверяющий какое-то творимое *не то*, пропал. Так же как пропали и сны, когда, на время «прекратив свои убеждения», герои уходили в детство, на родину своих самых затаенных воспоминаний и чаяний. И это был дурной симптом. Круто пошедшая эпоха не оставляла надежд многим элементарно-человеческим требованиям, не говоря уже о каком-то осознании онтологических задач. «Регуляция природы», имевшая в виду новый, сознательно направляемый этап эволюции, одухотворение природы, обернулась насилием над ней, всякого рода проектами ее технизированного покорения, которыми до абсурда кишит голова Николая Вермо; «братотворение» — неистовством все усиливающейся классовой борьбы (согласно верховной теории). Свет разумного и свободного развития, которого так не хватало *душевным* чевенгурцам, так и не воссиял, а сталинские «Вопросы ленинизма» утвердились альфой и омегой знания и понимания.

А какой знаменательный перепад начал и концов романа «Счастливая Москва», имеющий отношение и к метафизике удела человеческого, и к ценностному освидетельствованию эпохи! Начальный энтузиазм, планы и дела — пробивалась радостная, подъемная нота: молодые строители страны, непочатая энергия преобразования, мечты, взгляд вдаль, *все сможет!* Даже завоевать «воздушную страну бессмертия», где человек станет крылатым, «а земля останется в наследство животным», — как о том мечтает один из участников комсомольской ассамблеи, самолетный кон-

структор Мульдбауэр. Затем идет все большее вторжение и внешне смертоносных, и внутренне иррациональных сил, разворачивается процесс избывания себя, ухода от активной деятельности, разочарования, упадка. Все персонажи романа приходят к той или иной форме своего *умаления* и *падения*: великолепная, неотразимая Москва Честнова, став калеккой, пройдя унижения и разочарования, вообще куда-то исчезает, хирург Самбикин замирает в столбняке своей идеи-фикс, «полной задумчивости по поводу всех важнейших задач человечества», эсперантист Божко, энтузиаст несоизмерительного дела, женится на хорошенькой мешаночке, а гениальный изобретатель, инженер Семен Сарториус, почти на пороге мировой славы, сначала уходит с видной авансцены в скромный служебный угол, а к концу романа и вовсе перевоплощается в чужую тусклую судьбу и имя.

Мотив выхода в другого, солидарности с участием самого маленького, забвенного человечка организует сюжет финальной главы романа. По содержательному наполнению этот мотив непросто, намешано в него много: и столь важный в свете соборных чаяний преобразенного мира импульс выхода в ты-бытие, восчувствие другого как самого себя, но вместе — в радикальном варианте Сарториуса — бегство от себя, желание спрятаться от своей экзистенциально-смертной трагедии, от собственной задачи, и элемент личной, проигрываемой на персонаже, платоновской психотерапии в годы, когда, возможно, безопаснее всего было исчезнуть и пропасть в какого-нибудь Груняхина, как его герой. Довольно зловещий подтекст — огромной тенью бдительного Командора — сквозит как раз в том месте и моменте, когда бывший великий изобретатель воображает, в кого бы ему нырнуть, в кого перевоплотиться: «Улыбающийся, скромный Сталин сторожил на площадях и улицах все открытые дороги свежего, неизвестного социалистического мира, — жизнь простиралась в даль, из которой не возвращаются». Но все же самый глубинный метафизический смысл этого мотива обнаруживается в сцене посещения Сарториусом Крестовского рынка для покупки себе нового паспорта, в сцене, вылившейся в целый гротескно-лирический этюд. Писатель представляет баракхолку как последний жалкий сток ушедших в неразличимость человеческих существований, что оставили после себя лишь разрозненные, прошедшие через множество рук вещи. В системе воскресительного и житнетворческого идеала писателя уход блестящего Сарториуса в ничтожного «работника прилавка» Ивана Груняхина несет в себе элемент внутреннего бунта, подсознательно осуществляемого героем романа, против единственно пока принятого и почитаемого идеала культурного бессмертия, выносящего из забвения лишь немногих выдающихся и избранных (на что имел полный шанс обласканный страной инженер-изобретатель). Удивительный порыв — взять и соскочить с поезда своей жизни, может быть, мчащего тебя к славе, к избранной судьбе, на каком-нибудь заброшенном полустанке и кануть там бесследно — этот порыв с постоянством возникает в творчестве Платонова. Такую пронзительную боль рождает и в

Саше Дванове людская разьединенность в мире, что душа его тоже готова разделить участь каждой пропадающей забвенной пылинки человеческой: «пристать к ним и вместе пропасть из строя жизни».

В состоянии добровольного самоуничужения, философской аскезы, в облики самого скудного и безрадостного человеческого существования и оставляет Платонов своего героя в открытом финале «Счастливой Москвы», где Сарториус-Груняхин становится нечаянным мужем раздавленной жизнью, ожесточенной, немолодой женщины. В таком *нисхождении* в незначительность, почти анонимность этого, пожалуй, тут самого близкого Платонову героя не только вырисовывается отчетливая кенотическая линия отречения от существования для себя, но и торжествует любовь-жалость, любовь-жертва, любовь-агапэ. Это, воистину, любовь уже не к дальнему, а к ближнему, причем к ближнему, по существу, в христианском смысле этого слова, т. е. ко всякому нуждающемуся в нашем отклике, внимании, заботе, кто бы и откуда бы он ни был (вовсе не обязательно родной вам и близкий по крови, духу или просто симпатичный вам человек).

Вспомним рассказ Платонова 1930-х годов «Юшка», где герой несет не только отдельному человеку, а целому маленькому социуму, такую же любовь-агапэ. Но если Юшка — чистый тип платоновского «душевного бедняка», чуть ли не христианского юродивого, то Сарториус до своего экзистенциального опыта переселения в другого человека принадлежал к категории героя-искателя и преобразователя. С ним произошла любопытная мутация: из искателя в «душевного бедняка». И этот сдвиг весьма характерен для творчества Платонова этого времени. Он касается и темы любви: от любви к дальнему, тесно связанной с любовью к будущему и преобразовательным эросом, — к любви к ближнему, к идее прироста хотя бы малого, но непосредственно ощутимого другим добра и света.

Прежде чем переходить к некоторой мировоззренческой коррекции Платонова в 1930-е годы, хотелось бы отметить одну удивительную вещь. Мы не знаем, был ли писатель человеком верующим, христианином в догматическом смысле этого слова. Скорее всего нет. Его эпоха отвергла религию, говоря словами его героя, как «предрассудок Карла Маркса и народный самогон». Но при этом сама его душевная структура, запечатленная в творчестве, оказывается поразительно близкой к тому, что называется христианским сердцем, христианской юродивостью и даже святостью. К Платонову и его героям, выразителям русской народной души, особенно приложима мысль Вальтера Шубарта: «В противоположность протеевскому человеку *русский* носит в себе христианские добродетели как постоянные национальные черты. Не будет преувеличением говорить о врожденном христианстве русской, а может быть, даже и славянской души.

Русские были христианами до того, как приняли христианство. Они были христианами без Христа»<sup>6</sup> (остается лишь добавить — и оставались таковыми, даже отказавшись от Него в революцию). В случае с Платоновым я имею в виду и тип отношения к миру и человеку, и особую реактив-

ность на зло прежде всего. Из житийной литературы известны истории про то, как святые и дают себя спокойно убить, жалея своих убийц и молясь за них, и бегут за грабителями, предлагая им незамеченную и неотнятую вещь. Саша Дванов любяще прощается с собственным убийцей, бандитом Никитком, и помогает ему себя раздеть: «Рука была большая и горячая (рука убийцы. — С. С.). Дванову не хотелось, чтобы эта рука скоро оторвалась от него, и он положил на нее свою ласкающуюся ладонь. <...> Дванов начал раздеваться сам, чтобы не ввести Никиту в убыток: мертвого действительно без порчи платья не разденешь». Какие низины жестокости и никакой ненависти! Рука, убивающая тебя и готовая надругаться, становится последним теплым прощанием с людской родиной, рукой бедного брата по этой жизни, ее путанице, несчастью, искореженности... Здесь же и неприятие идеи избирательности, всеобщности спасения. Как можно блаженствовать праведникам горé, в райских кущах, когда их подножия лижут языки адского пламени, прорезываются теньями отверженных братьев под вечный вопль, стон и скрежет зубовой! Неужели еще и созерцать их страдания, наслаждаясь своей безгрешностью и праведной злобой, как то предлагал Тертуллиан. Разве возможен садизм в Царствии Небесном? Кстати, у самых чутких христианских душ, отмеченных особой праведностью подвижников, можно сказать, заработавших себе райское блаженство, неоднократно встречается желание отказаться от будущего спасения и разделить участь проклятых братьев, раз таковые будут. Боление *за все и за всех*, которым мучаются сокровенные платоновские герои, из этого круга переживаний и идей.

Вот еще признаки этого родства: тут и переживание мира как «падшего», неистинного, недолжного, и печалование о таком порядке вещей, и его «душевные бедняки», воистину христианские «нищие духом», глубоко ощущающие фундаментальную онтологическую *бедность* смертного человека, «всеобщую наследственную нищету», говоря словами свт. Филарета Московского. Оттого они как будто стремятся содрать все обычно маскирующие эту *нищету* покровы: уйти с видного места в самую жалкую участь, не заботящуюся о красоте одежды или жилища, а во внутреннем самоощущении редуцироваться до «однообразного тела», единственной брэнной и временной собственности, и тем самым явить наиболее точно, без всяких иллюзий и прикрас, самую суть нашего *заимствованного*, переходящего, бесследного бытия. И это поразительное самоощущение скучного послегрехопадного статуса бытия у Платонова глубоко и абсолютно серьезно, отнять его у него нельзя, и как ни дистанцировать его героев от него самого (что неверно, если делается радикально), их навязчивые идеи, их преобразовательные порывы не отбросить как сплошную нелепицу; да, они могут искажаться ценностями эпохи, могут быть замутнены, могут принять нелепо-гротескную форму, но импульс, ими движущий, для самого писателя абсолютно законен и истинен.

Христос, как мы знаем, указал на детское чувство и отношение к окружающему как на пример и путь в Царствие Небесное бессмертного, пре-



ображенного бытия. «Будьте как дети» — детское чувство становится у Платонова образцом и критерием для всех. Чувством ребенок не приемлет (конечно, вовсе не формулируя этого) основной способ природного самоосуществления: смерть отдельного индивида; для ребенка этот индивид не далек и не абстрактен: это мать, отец, брат, весь мир, в котором все тети и дяди (а ведь это имена родных). Дети — естественные носители родственных отношений, расширяемых на весь живой мир. Дети у Платонова трепетно дрожат за жизнь близких, мамы прежде всего; они готовы, так же как мальчик Вася из рассказа «Корова», махать вслед проходящим и проезжающим людям со страстным призывом «не умирай!». И как маленький Егор из «Железной старухи», они любят как родных каждую былинку и цветок, жучку и бабочку. Юшка из одноименного рассказа сохранил в неприкосновенности детское чувство; у него переживание сиротства распространено на всякую тварь: он буквально каждую минуту сиротеет все больше и больше от каждой индивидуальной гибели в природе. Те задатки индивидуального лица, которые есть во всех тварях природы (о чем, как мы помним, писал тонкий ее наблюдатель и философ Пришвин), платоновские дети — в своем родственном чувстве, своеобразном щедром предвосхищении — поднимают до уровня личности, уникального «я», будь то корова или жук, цветок или лопух. Нисколько не мудря и не рассуждая, а чувствуя и любя, дети — в своем добром сказочном пространстве — становятся провозвестниками личности как высшей ценности бытия. Именно в детской душе рождается и горячая, рыцарская воля к действию — сразиться со смертью, «железной старухой», губящей людей.

И еще одно: его герои-преобразователи, эти атеисты и поклонники новой системы, как ни странно, оказываются удивительно близки религиозно-философской критике социалистического идеала, преодолевая (по-своему, в своем душевно-юродивом размышлении) то, в чем она упрекала этот идеал, а именно — в мелком, чисто социологическом диагнозе зла в человеке. Социализм для героев Платонова оправдан лишь тем, сумеет ли он не только устроить на более разумных, управляемых началах социальный мир или даже стихийно-природный (в смысле горьковского «права на погоду»), а прежде всего отрегулировать скорбное, жалкое, самоистребительное устройство самого человека. «Ведь и вправду, — рассуждает Божко из «Счастливой Москвы», — пусть весь свет мы переделаем, и станет хорошо. А сколько нечистот натекло в человечество за тысячи лет зверства, куда-нибудь их надо девать!» И выясняется, что этот воодушевленный проповедник социалистического мессианского сознания «давно втайне боялся за коммунизм: не осквернит ли его остервенелая дрожь, ежеминутно поднимающаяся из низов человеческого организма!». Платоновских героев, как если бы они были людьми христианского сознания, пронзает глубокая внутренняя «порча» послегрехопадной природы человека («скверное», «язва», «гниль»), фундаментальная противоречивость и несовершенство ее. Сам успех или провал мировой идеи и практики социализма инженер Сарториус меряет онтологическими веса-

ми, где гиря успеха предполагает совсем другую антропологию, включающую и требование творческого преобразования природы человека: «Теперь — необходимо понять все, потому что либо социализму удастся добраться во внутренность человека до последнего тайника и выпустить оттуда гной, скопленный каплями во всех веках, либо ничего нового не случится и каждый житель отойдет жить отдельно, бережно согревая в себе страшный тайник души, чтобы опять со сладострастным отчаянием впитаться друг в друга и превратить земную поверхность в одинокую пустыню с последним плачущим человеком».

Платонов прошел тридцатилетний путь художника трудной эпохи, которая была его не раз. Вот после публикации в 1931 году повести «Впрок» Платонов, объявленный — от Сталина до единомышленных критиков — враждебной «сволочью», «кулацким агентом», певцом «дураков и юродивых», на пять лет вычеркнутый из советской литературы, пытается, по его собственным словам, «ломать самому себе кости»<sup>7</sup>, хребет своего «ошибочного» мировоззрения и эстетики. Что же вышло из этого прямо объявленного, модного тогда процесса перековки и переплавки? На деле мало из того, чего ждала и требовала от него руководящая общественность. Для себя Платонов так декларировал свою «стратегию перевоспитания»: он «изживает свои ошибки и недостатки», пробиваясь вперед сначала хотя бы одной «публицистической мыслью», чтобы затем продвинуться и всем «туловищем». Но как ни прорывался он будто бы «вперед» в своих литературно-критических статьях, «туловище» его художественного творчества упорно тянуло его назад. Поражает контраст между тем, как Платонов искренне старается «перестроиться», заданно-примитивно отчитывается о своем творческом пути, своих идеологических и стилевых «катастрофах», самоумаливаясь до уровня понимания эпохи, и тем, что выражает он в своих повестях и рассказах, где он неуклонно остается верен себе, гениальной *кривизне* взгляда и стиля. Не мог он иначе, иначе у него карандаш не писал, сюжет не клеился, образ не вырисовывался, мотив не выпевался, сравнение не получалось... Начинать писать — и тут же включалось свое, и только свое. Возьмем ту же «Счастливую Москву»: она среди анонсированных им произведений нового его, реконструктивного периода (вот, мол, скоро все увидят, как он исправился!), а вместо этого из-под руки выходит еще один фрагмент уникальной платоновской вселенной, со своими маниями и *тиками*, своим великим *безумием*, знакомыми героями. Судите сами — каждый год кладутся в стол значительные вещи и настоящие шедевры: в 1932-м — «Ювенильное море» и «14 красных избушек», в 1933-м — «Мусорный ветер» и первые главы «Счастливой Москвы», в 1934-м — «Джан», в 1935-м — 1936-м — «Среди животных и растений». Закрывается этот период выходом в 1937 году в «Советском писателе» книги «Река Потудань» (включала семь рассказов и почти все из лучших платоновских вещей: «Река Потудань», «Бессмертие», «Третий сын», «Фро», «Глиняный дом в уездном саду», «Семен», «Такыр», написанных в 1934–1936 годах) — и тут же новым ударом по писателю, на этот раз беспощадно точным и осо-

бо чувствительным, — в самую нежную мякоть «туловища» (используя вновь слово Платонова). Основательная и по-своему пронизательная статья А. Гурвича («Красная новь», 1937, № 10) была сделана в жанре *честного доноса*, она действительно впервые обнаружила сокровенные нервные узлы платоновского мира: глубокую его метафизичность, упертость в проблему смерти и фундаментального несовершенства бытия, «христианскую юродивую скорбь и великомученичество», «религиозный, монашеский большевизм», «религиозное душеустраивание» его героев. Но что значили такие констатации для 1930-х годов?!

После этого критически-разгромного упора творчество Платонова, по-видимому, переживает еще одну защитную метаморфозу. До самой смерти писателя, не считая военных рассказов, с того времени вышло лишь шесть его детских книжек, включая пересказы русских сказок. Но удивительное дело: этот вроде бы вынужденный уход в мир детства позволил Платонову в идеальной чистоте и детски наивной мудрости выразить свои заветные и дерзновенные чаяния. Гротескно-лирические *гордые* узлы платоновского видения и стиля завязывались там, где высокие, не вмещающиеся в мир сей идеалы скрещивались с карикатурами и эрзацами, мнимостями эпохи. Рассказы, где чувствуют и действуют дети, помещают читателя в атмосферу незамутненного лиризма и тонкой философичности. Детские души Платонова оказались наиболее пригодными «мехами», в которых было сохранено «новое вино» его мировоззрения, его «идеи жизни».

Итак, все развитие Платонова, его отказы и уступки, сомнения и новые понимания не отменяют заветных констант его взгляда на мир и человека. (Их мы прежде всего и стремились показать.) Ничего не вышло и выйти не могло из яростных, технизированно-покоряющих наскоков платоновских героев-преобразователей на природный порядок бытия даже с самыми прекрасными намерениями вывести существующее в свет преображения. Напротив, замаячил ему возможный застенек и конец в результате лихих научных вторжений в непознанную до конца взаимосвязь и целесообразность мировых законов. Но то было лишь мыслительным, художественным экспериментом, несущим в себе ценность отрицательного, предостерегающего опыта. Хотя питался он, конечно, стремительно нараставшим историческим опытом такого же свойства, когда под напором реальности рушились прекраснотушные представления и проекты и на их место устраивались торжествующие циничные суррогаты. Тоталитарно-социальный порядок все туже стягивал естественные ткани человеческой жизни, травмируя и омертвляя их. Ни о каком настоящем преображении природы человека и мира уже не было и речи, такие идеалы и задачи вообще не вошли в круг понятий эпохи строительства социализма. Что касается Платонова, то в нем эти идеалы залегли на дно *несвоевременных*, непонятых и непонятных, таимых убеждений и чаяний, продолжавших питать многие образы и мотивы странно-упорного, обочинного, *юродивого* творца. Но важным стало — спасти нормальный, натуральный уклад

жизни от утверждавшегося царства противоестественности, насилия, *усиленной* смертности. Таковой, на мой взгляд, была одна из мощных внутренних мотивировок тех ценностных сдвигов и поправок, которые происходят с творчеством Платонова в 30-е годы.

Вот завершающая «Джан» идиллическая картинка — Назар и Ксения над спящей девочкой Айдым: «Чагатаев взял руку Ксении в свою руку и почувствовал дальнейшее поспешное биение ее сердца, будто душа ее желала пробиться к нему на помощь. Чагатаев убедился теперь, что помощь к нему придет лишь от другого человека». От глобалий, провалившихся, искаженных до неузнаваемости, к малому, но истинному и достоверному: к другому человеку, ткать живые островки солидарности и любви — вот тот несомненный минимум, на который встал писатель. Такие его рассказы, как «Юшка», «Река Потудань», «Фро», обнаруживают это в полной мере.

Никита Фирсов, герой рассказа «Река Потудань» (1936), — человек совсем скромный, не ученый, не преобразователь, не спасатель своего народа, а бывший рядовой воин, рабочий-плотник — платоновский «душевный бедняк». Его чувство к девушке Любе напоено бережной душевностью. Когда Никита вернулся в родной город после Гражданской войны и увидел Любу, она была «в кисейном, бледном платье», доходившем ей до колен, и «это платье заставило Никиту сразу сжалиться над Любой — он видел такие платья на женщинах в гробах...». С этого сердечного сжатия начинается его чувство к милой смертной девушке (вот и ее подругу Женю уносит тиф); вокруг такая брэнная, дышащая на ладан жизнь — как тут не прижаться друг к другу, пытаясь загородить от постоянной опасности дорогое существо.

Это один из постоянных философских мотивов Платонова. Именно эпохи войн и разрух несут в себе — помимо всего прочего — естественную метафизику: испытание голодом и смертью как широким, рядовым явлением. Писатель видит в предельной бедности, голоде, болезни, телесной нищете, душевном изнеможении обнажившийся лик человеческого удела. Платонов вскрывает именно эти смыслы того мучительного тления скудной жизни, которым полны его произведения. Как в болезни ощутимо проступает та участь, которая уготована всем, *смерть*, так и в материальной нужде — вся непрочность, ветхость и тягость бытия.

Решив претерпевать жизнь совместно, чтобы каждый «не мучался», Никита с Любой послушно вступили в извечный круг жениховства, «терпели, дружили вдвоем почти всю долгую зиму» до весны, когда и вся природа начинает готовиться к брачной поре. Но как тонко и исподволь ведет Платонов свою мысль, доносит ее обертоном до тех, кто может его услышать: шагает Никита к Любе по весне исполнить извечный природный жребий, готов он включиться на правах малой частички в круговерть рождений и смертей, в череду смены и забвения: «Никита даже не спешил идти к Любе, ему нравилось быть в сумрачном свете ночи на этой бесприютной земле, забывшей своих умерших и не знающей, что она родит в тепле но-

вого лета». Идет компромисс с требованиями обычной, обновляющей себя на проверенных природных путях жизни, — но как это безнадежно тихо и грустно!

Возникает и совершенно до того чуждое писателю слово «счастье». Вот и «Никите стало совсем совестно, что счастье полностью случилось с ним». Юная жена кажется ему высшим и драгоценным существом, он благоговееет перед прекрасно-таинственной жизнью, происходящей в ее нераздельных душе и теле, он лишь «робко» обнимает ее, «боясь повредить что-нибудь в этом особом, нежном теле». Слишком любит и боготворит для сосредоточенно-точечного, эффективного мужского поведения. Конфликт между его разлитой и нежно-претворенной формой любви и требованиями природного эроса, единственно обеспечивающего детей (по меньшей мере), столь желанных им обоим, приводит героя к «стыду, тоске», помыслам утопиться и, наконец, к бегству из дома.

Его страдание так невыносимо и не утолимо ничем, что остается единственный выход, нечто вроде тихого «помешательства», полного отключения от себя, от человеческого: перестал говорить (приняли за него), «думать, вспоминать», чувствовать. Чистит на рынке отхожие места, спит в пустом ящике под открытым небом, ест помои. Вырывает его из этого состояния неожиданная встреча с отцом, рассказ его о Любе, о ее горе после исчезновения мужа, попытке утопиться. Вот тут-то он буквально бежит к ней в свой дом и в первом же объятье «пожелал ее всю, чтобы она утешилась, и жестокая, жалкая сила пришла к нему, и он узнал бедное, но необходимое наслаждение».

Чтобы обрести эту «норму», и нужен был своего рода отрицательный аскетический подвиг предельного базарного уничтожения и прозябания Никиты, направленный не на восхождение духовного и душевного в человеке, как обычно в подвижничестве, а, наоборот, на их умаление и почти изничтожение (ведь именно их переизбыток в любви к Любе и помешал тому, на что способен любой обыкновенный мужчина). В счастливом финале рассказа герой сумел как бы ниспасть из его любви-агапэ (любви-жалости, любви душевной, со своей разлитой по всему существу и излучающейся на другого эротикой, может быть, и высшей, но еще бесперспективной, как бы преждевременной) — в любовь собственно половую, «бедную, но необходимую» человеку и человечеству.

Юношеская вера Платонова в быстрый созидательный апокалипсис, в трансформацию половой энергии в преобразовательные мощности, в то, что еще его поколение успеет и сможет перестроить сам онтологический фундамент мира, выйти в новый бессмертный и творческий эон бытия, иначе говоря, попытка штурма небес провалилась. Единственная надежда — твои потомки окажутся сильнее, мудрее, в «разум истины» придут, для повторения этой попытки. Любовь и деторождение остаются натуральным залогом такой надежды. Поскольку мы сталкиваемся здесь с трансформированным эсхатологическим сознанием, то любопытно, что схема его развития совпадает с эволюцией христианского отношения к

полу и браку. Вначале, когда первохристиане были объаты ожиданием немедленного второго пришествия и преобразования мира, торжествовал идеал абсолютного целомудрия. Апостол Павел с его обостренным сознанием чрезвычайной близости «последних сроков» не видит никакого смысла в рождении детей: «время уже коротко, так что имеющие жен должны быть, как не имеющие, <...> и пользующиеся миром сим, как не пользующиеся; ибо проходит образ мира сего» (1 Кор. 7: 29–31). Но вот эти «сроки», чаемое торжество повоскресного Царствия Небесного, «где ни женятся, ни выходят замуж, но пребывают как Ангелы Божии на небесах» (Мф. 22:30), стали удаляться в неисповедимую даль времен — и является настоятельная необходимость не просто признать брак и деторождение в обороте жизни, но и заняться их религиозной регламентацией, пойти на компромисс с природной жизнью.

Итак, с 1930-х годов в творчестве Платонова прослеживается попытка компромисса «идеи жизни» (включавшей в себя прежде всего императив эволюционного восхождения и преобразования) со счастьем. *Счастье* — понятие совсем другого рода, стоявшее в центре западного моралистического философствования. Это некий высший идеал довольства человека в границах его земного удела, по мерке наличного естества, в рамках того, что дано природой вещей (на эти рамки и пределы никто не посягает): устроиться в них наиболее гармоничным образом, наиболее полно осуществить свое предназначение. Хотелось бы еще раз подчеркнуть: в мире фактической дегуманизации (при обратных лозунгах и уверениях), при господстве противоестественного и противожизненного важнее всего стало спасение естественного, нормы, основного ядрышка жизни, сосредоточение теплоты на островках семьи. На фоне политических репрессий сексуальная репрессия, понятная в совсем другой системе целей и ценностей, была не просто неуместна, а работала бы на общий пафос подавления.

В одном из самых известных рассказов Платонова «Фро» (1936) этот компромисс со счастьем выражен наиболее отчетливо, ибо в нем действует героиня, видящая смысл своего существования только в любви и близости с дорогим ей человеком, а сам он по своему типу как будто переселился из произведений Платонова 1920-х годов о героях-преобразователях. С первой же фразы рассказа мы узнаем о нем, что он, как какой-нибудь Кирпичников из «Эфирного тракта», уехал от любимой «далеко и надолго, почти безвозвратно». Весь набор идей излюбленных ранних персонажей писателя здесь налицо. «Он всегда занимался тайнами машин, надеясь посредством механизмов преобразовать весь мир для блага и наслаждения человечества или еще для чего-то — жена его точно не знала». Позднее при их свидании Федор подробно раскрыл ей «свои мысли и проекты». Среди них рядом со смелыми техническими идеями о «передаче силовой энергии без проводов <...> об увеличении прочности всех металлов...» мы встретим и самые дерзновенные — о достижении бессмертия и овладении космосом.

В рассказе «Фро» Платонов повторяет и одну из коллизий «Эфирного тракта». Там Михаил Кирпичников получает телеграмму от жены с предупреждением о ее скорой смерти, если он не вернется; здесь Фрося посылает через отца тоже телеграмму на Дальний Восток о своей якобы уже произошедшей кончине. Только такая крайняя угроза и несчастье способны оторвать наших искателей от их страсти к познанию и делу. Но если Кирпичников, рванувшись к жене через океан, погибает в пути, то Федор благополучно достигает своей Фро, сердцем догадавшись в пути о ее обмане, вызванном невыносимостью терпеть разлуку с любимым. Описание их непрерывного, почти двухнедельного любовного свидания было бы невозможно в том же «Эфирном тракте», даже если бы Кирпичникову и удалось добраться до Марии (разве что они вместе окунулись бы в чтение только что расшифрованного «Генерального сочинения» древних аюнитов, где был явлен гибельный финал того изобретения, над которым бился сам Михаил, пропадая в далеких краях). А во «Фро»: «Наговорившись, они обнимались, — они хотели быть счастливыми немедленно, теперь же, раньше, чем их будущий усердный труд даст результаты для личного и всеобщего счастья». Да, Федор «в страсти воображения шептал Фросе» вроде совсем не те слова, которые произносят влюбленные в таких случаях, он шептал «о таинственных силах природы, которые дадут богатство человечеству, о коренном изменении жалкой души человека», но все это сопровождалось тем, что «они целовались, ласкали друг друга, и благородная мечта их превращалась в наслаждение, точно сразу же осуществляясь».

Но для Федора — это все же, пусть необходимый и сладкий, но плен. И он вырывается, так сказать, в даль влекущей идеи: за Дальним Востоком маячит уже и Китай. А за ним еще в более дальней дали и окончательное возвращение к жене, после исполненных подвигов. Все же вместе они как-то плохо совмещаются: очевидно, громадность и величие дела Федора требуют такой сосредоточенной страсти мысли и поиска, которая забирает себе человека целиком. Но и у вечной, любящей женщины остается ее великая, не превзойденная пока никакими «коммунизмом и наукой» роль: «она одна знает, как две копейки» преходящего наслаждения «превратить в два рубля» новой жизни. В финале рассказа недаром появляется «маленький гость», Фро зовет к себе мальчика, играющего во дворе на губной гармонии, и любит его им: «этот человек, наверно, и был тем человечеством, о котором Федор говорил ей милые слова».

В пределах *компромиссного* поля позднего платоновского творчества заветные уголки, где «идея жизни» светилась в идеальной, сказочной прозрачности, принадлежали у писателя тем, кого, в отличие от взрослых, от «больших — предтеч», он назвал «спасителями Вселенной», — детям. Конечно, уход в мир детства был своего рода умалением творческой палитры писателя под чудовищным прессом его радикального неприятия эпохой, но зато не предательством. Ибо случилось так, что нигде в такой чистоте и насыщенности, как в детских рассказах, где в незамысловатых

сюжетах и диалогах Платонов ставил свои постоянные проблемы: *смерти и бессмертия, дарового и трудового, истины и блага, самосознания, зла, высшей цели*, — не явился совершенно естественно тот безусловный, последний остаток его заветных верований и чаяний, который устоял под шквалом не столько внешней, сколько собственной внутренней критики.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: *Васильев В.* Андрей Платонов: Очерк жизни и творчества. М., 1990; *Корниенко Н.В.* История текста и биография А.П. Платонова (1926–1946) // *Здесь и теперь*. 1993. № 1; *Малыгина Н.М.* Эстетика Андрея Платонова. Иркутск. 1985; *Она же.* Художественный мир А. Платонова. М., 1996; *Полтавцева Н.Г.* Философская проза Андрея Платонова. Ростов-на-Дону, 1981; *Чалмаев В.А.* Андрей Платонов (К сокровенному человеку). М., 1989; *Шубин А.* Поиски смысла отдельного и общего существования: Об Андрее Платонове. М., 1987; Андрей Платонов. Мир творчества. М., 1994; Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии / Сост., подгот. текстов, примеч. Н.В. Корниенко и Е.Д. Шубиной. М., 1994; «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 1. М., 1994; Вып. 2. М., 1995; Вып. 3. М., 1998; Вып. 4. М., 2000; Вып. 5. М., 2003; Вып. 6. М., 2005; Вып. 7. М., 2011. Редактор-составитель Н.В. Корниенко.

<sup>2</sup> *Платонов А.* Жизнь до конца // Платонов А. Сочинения. Т. 1. Кн. 2. М., 2004. С. 180.

<sup>3</sup> *Платонов А.* Культура пролетариата // Там же. С. 99.

<sup>4</sup> Платонов А. Равенство в страдании // Там же. С. 203.

<sup>5</sup> Там же. С. 131–132.

<sup>6</sup> *Шубарт В.* Европа и душа Востока. С. 169.

<sup>7</sup> Стенограмма творческого вечера Андрея Платонова во Всероссийском Союзе советских писателей 1 февраля 1932 г. // Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. С. 296.



## ИЗНАНКА И ЛИЦО ОБЕЗБОЖЕННОГО МИРА (экзистенциальное сознание в прозе Георгия Иванова и Владимира Набокова)

В наше время не требуется особо объяснять, что такое экзистенциальное сознание: мы уже пережили и расцвет, и угасание целого европейского философского направления — экзистенциализма, концептуализировавшего основные направления этого сознания. Известно, что в нем человеческое «я», человек как таковой поставляется лицом к лицу к тому, что французы называют «condition humaine», к «условиям человеческого существования», исходящим из его смертного статуса, — условия эти очерчивают метафизическую участь человека в мире, роковые пределы его судьбы, такие первичные реальности его бытия, как физическая конечность, природа, время, Бог, свобода, *другие*, тоска и боль, одиночество и отчаяние... То, что выражается этим понятием, так или иначе существовало в литературе практически всегда, в значительной части обнимаясь вечными, проклятыми вопросами. В более углубленном, концентрированном, открытом виде экзистенциальное сознание в русской литературе проявилось прежде всего в творчестве Тютчева и Достоевского, Л. Толстого и Л. Андреева, А. Белого и Ф. Сологуба, правда, вплетаясь лишь одной из нитей в значительно более сложное и объемное целое.

Интересно, что именно в литературе русского зарубежья, прежде всего в творчестве молодого его поколения, это сознание выразило себя в предельной остроте и тотальности, представив нередко чистые образцы экзистенциальной литературы. И это не случайно. Немалые слои русского культурного слоя были срезаны революционным лемехом и выброшены как ненужные и вредные для своей страны на обочину чужих обществ. Но труднее всех было молодым, тем, что часто прошли почти подростками (как Газданов) белое движение, узнали на себе страшную изнанку жизни, недоучились в университетах, разочаровались во всем: в идеалах отцов, в революции, в контрреволюции, в любых общественных движениях и целях... Молодые эмигрантские литераторы особенно чувствительно испытали на себе катастрофичность своего времени, его мировоззренческую шаткость, но главное — были выброшены в социальную пустоту, в одиночество, в безнадежность. Так или иначе они прошли через своего рода *пограничную ситуацию*, через смерть себя прежних, в родной почве, в потенциально гарантированном (рождением или трудом) общественном, профессиональном положении; были исторгнуты в классическую экзистенциальную ситуацию *заброшенности* (по позднему определению), здесь — буквальной заброшенности в чужой, *непонятный мир, посторонность*, одиночество. История очертила вокруг них некий трансцендентно-непереходимый рубеж, за которым лежало то, что стало им абсолютно и

навек недоступно, — былая Россия, их потерянный рай (ощущение, сильнее всего выраженное Набоковым).

Писатели этого поколения, можно сказать, органично для себя воплотили одну из важнейших черт экзистенциального сознания: отталкивание от всякой генерализации, общих понятий и идей, тем более с большой буквы, от всяких институций, всего общественного, гуртового, коллективного — нечто обратное духу и процессам в магистральной линии тогдашней литературы метрополии. Все, что обобщает, ставит личность в какой-то ряд, возводит в тип, определяет через класс, корпорацию, даже нацию и народ, растворяет в них, — все это сфера *неистинного* существования. XX век — время омасовления истории, громад идеологий и идеократий; выцарапать из-под них живую душу, спасти неповторимую экзистенцию от всякого прислонения к якобы большему, чем «я» — такую заботу мы встретим и у Г. Иванова, и у Г. Газданова, и у В. Набокова, и у других писателей этой генерации.

Борис Поплавский увидел свое писательское поколение как целую школу со своей «заветной тенденцией», как когорту творцов экзистенциальной ориентации на метафизику, смерть, «мистическую обиду умирать»... «Смерть есть ложка дегтю или яду, которую следует влить в медовую бочку буржуазного самоупоения жизнью»<sup>1</sup>, — задача, поставленная себе новой литературой, совпадает здесь с отправным моментом экзистенциальной нравственной мысли, с тем, что она называет *пробуждением*: вырвать человека из существования в *тан* (нем.: безличное местоимение), из того отрегулированного автоматизма, в котором он осуществляет свой проторенный социальный удел, из самодовольства положением и успехом, своей общественной ролью, открыть ему истинное бытие, «бытие-к-смерти», пропитанное тоской и отчаянием конечности.

Молодым эмигрантским писателям это было сделать не так уж трудно — «самоупоение» им не грозило, налаженный общественный автоматизм тоже: ночи в монпарнасских кафе, часто за единственной чашкой кофе и разговорами «русских мальчиков», днем — сон, добывание денег, черная работа, писание стихов, дневников, прозы, опредмечивание того, что в экзистенциальной чистоте должно было бы остаться в мигах жизни, внутри себя, рассеяться в воздухе... К тому же более устроившиеся «старшие» со своими заслугами, именами, идеальной жизнью в идеально прекрасной прошлой России, со своими газетами, журналами, объединениями не особенно спешили брать в русскую литературу это странное, асоциальное, декадентское, чуждое племя. И оно отвечало своим вызовом: «Нужно ли стремиться “войти” в литературу, не нужно ли скорее желать из литературы “выйти”?»<sup>2</sup>. Куда же *выходить*?

*Выходили* и в устную, эфемерную кофейную культуру, в импровизации и споры, в мгновенно вспыхивающий словесный образ и мысль, обращенные к «ты», к собеседнику, к кругу друзей или оппонентов, и в такие экзистенциальные документы, фиксирующие «факты духовной жизни», как «частное письмо, дневник и психоаналитическая стенограмма»<sup>3</sup>. Стисну-

тые снаружи, запертые на небольшом клочке Парижа — Монпарнаса, не имея широкой панорамы мира, выходили *вовнутрь* — и тогда одним из терминов, почти паролей, становилось слово «путешествие», но чаще всего как путешествие, так сказать, по вертикали, в самого себя. При этом «я» их «субъективной, дневниковой литературы» (Поплавский), даже когда речь идет о повести и романе, роется в таких глубинах, фиксирует такие физиологические, странные, шокирующие пласты своего бытия, какие оставляла за бортом литература старших. Надо учитывать и мощную западную прививку, которую получили именно молодые эмигрантские писатели (прустовских и джойсовских уроков «потока сознания», эстетики «пробланных поэтов», сюрреалистического автоматического письма, фрейдизма и феноменологии), и разрушали они традиционную «стыдливость» русской литературы, как выражался тот же Поплавский, вполне сознательно.

В своей экзистенциальной искренности, мужестве видеть и знать *выходили* к безобразным, страшным, кричаще-трагическим сторонам жизни, не желая камуфлировать их, осенять эстетически надушенным опахалом, не приемля меры, пристойности, которых относительно держалась классическая литература, — выставя физиологию болезни, умирания, жизни тела в ее низовых, дурно пахнущих разрезах. И Шмелев, и Зайцев, и Бунин видят в мире то, что остается в нем как тварная, божественная основа, то, что называется «мир Божий», — да, эта основа искажена, но *есть*, именно ее проблески, искры Божьего творения ловят и передают они сквозь все уродства и деформации падшего мира. Экзистенциальные писатели особенно настаивают на оборотной стороне, изнанке бытия, болезненно-маниакально внедряются в нее. Для Поплавского, идеолога молодой эмигрантской литературной генерации, творчество Бунина уже лежит в плоскости «трагической упрощенности»<sup>4</sup>. Да и шмелевские онтологические устои народной религиозности мало убеждают это отчаявшееся, трагически углубленное поколение, в том числе и в его понимании отношений человека с Богом. Для этого поколения бытовое исповедничество, народная религиозность, когда годовой круг постов и праздников переживается в немалой степени через выразительно представленную в том же «Лете Господнем» *раблезианскую* чреду еды, то постной, то скромной, являет какой-то детский, оральный по преимуществу уклон, в котором все удовольствия, все земные награды идут через рот, через нёбную клавиатуру. Этот уклон в замечательное, часто почти мифологическое поглощение еды, восписанной страницами (вспомним великолепные здесь глотки протодиаконов и батюшек!), вполне укладывается в наивную крестьянскую утопию «земного рая», молочных рек и кисельных берегов, гастрономического блаженства, бесконечно разнообразно удовлетворяемой сытости. Правда, может быть, более всего соответствует этой утопии в романе совершенно удивительная по тону и колориту картина постного рынка, где явлена уникальная для искусства роскошь еды, но вовсе не кроваво-рыночной (как, скажем, у Заболоцкого, где мясо, да дичь, да

задохшаяся рыба — тяжелая, трупная пища!), а какой-то райской, будто привезенной и разложенной здесь для исполнения эдемской заповеди человеку питаться растительными дарами природы. Недаром такой детской радостью и умилением напоено это настоящее пиршество для глаза и рта! Конечно, мир видится в романе глазами ребенка, но это одновременно наиболее точно передает как бы еще *несовершеннолетнюю* стадию народного религиозного чувства и мысли, их тоже *упрощенную* для трагической экзистенциальной веры и идилличность.

Пройдя через крушение всех *кумиров*, по выражению С.Л. Франка, кумиров *революции, политики, культуры, традиционного православия, нравственного идеализма*, поэты и писатели этого, так называемого, «незамеченного поколения», если и рвались из адской «тьмы внешней» эмиграции к Богу, то «бескорыстно, бесплатно, безнадежно-свободно»<sup>5</sup>, исповедуя трагическую, *шестовскую* религиозность, иррациональную и абсурдную, взывающую без всяких гарантий и обетований к Божьему чуду. Но все же не забудем, что преобладающий тип экзистенциального сознания заостряется как раз в состоянии неверия (богооставленности), стоя на сильнейшем переживании смерти, обесмысливающей бытие, да разве что на достойном стоическом противостоянии абсурду.

Итак, в этой новой экзистенциальной литературе *выходили* из социальности в метафизику, чаще всего темную и безнадежную, обнажавшую изнанку жизни и ее трагизм (Г. Иванов, Г. Газданов), но и чающую радикального преображения естества (в религиозной ветви, у Поплавского и В. Яновского). *Выходили* в отчаяние и гибель как лозунг, в жизнь «не в истории, а в эсхатологии», в «апокалипсическое искусство» (Поплавский). По последнему счету и расчету идет разговор, звучит предельно патетическая, религиозная нота «Горе смеющимся!» — раз нет удачи, срединного устройства, то и надо в своей нищете, неустроенности, униженности увидеть острый *истинный* рельеф условий человеческого существования. И тогда отбрасывалось традиционное делание художественной вещи: писали, мастерили не как полагается, а как кричалось и стоналось. *Выходили* и в эпатазирующее отрицание красоты искусства и чистенькой, благополучной духовной жизни ради индивидуальной жизни, ее спасения (Г. Иванов, Поплавский). Как и, напротив, в эстетическое заклинание хаоса, бездн, бессмыслицы и трагедии (случай Набокова).

Так что, используя выражение уже современной нам критики, определявшей во многом родственное явление, в эмиграции возникла своего рода «другая литература», отталкивавшаяся от старшей, магистральной ветви русской литературы. Георгий Иванов и Владимир Набоков (тогда еще, в свой русский период, Сириин) не просто вершинные художественные явления экзистенциального сознания, они выражают два его различных модуса, если не сказать — полюса<sup>6</sup> (может быть, и отсюда взаимное литературное раздражение писателей). В «Распаде атома» Георгий Иванов явил *черную*, диссонансную, безоглядно безобразную, *непримиримую* реакцию на смертный, абсурдный, обезбоженный мир, тогда как Набо-

ков — скорее терапевтически-утишающую, учащую жить в таком мире, бесконечно *глядеть* на неисчерпаемую, щедрую его явленность, его *лицо* и, кому дано, *запечатлеть* его — в существах, мигах, положениях — в нетленном пространстве идеально существующей прекрасной художественной вещи. Впрочем, показать и доказать это можно лишь конкретно.

## «Распад атома» Георгия Иванова

Эта небольшая прозаическая вещь поэта, над которой он, по свидетельству Ирины Одоевцевой, очень тщательно работал и которую сам высоко ценил, может послужить замечательным введением к нашему разговору — здесь в поэтическом, метафизическом сгущении явлены центральные экзистенциальные темы и мотивы, даже, пожалуй, квинтэссенция экзистенциального сознания. Первым это отметил Роман Гуль, друг Иванова, в предисловии к его итоговой поэтической книге «1943–1958. Стихи», вышедшей в 1958 году, через несколько месяцев после кончины поэта. «Георгий Иванов — сейчас единственный в нашей литературе — русский экзистенциалист. Пусть литературные критики (и он сам) так его еще не наименовали, но всякий, кто знает его поэзию и прозу, увидит это с ясностью». При этом критик относит Иванова не столько к религиозно-экзистенциальной традиции Кьеркегора, сколько к новейшему французскому экзистенциализму, который, кстати, получил в исследовательской литературе название «атеистического»: «Это ближе всего соседствует со взглядами Сартра, со взглядом на мир как на банальную “черную дыру” и плоскую авантюру, которой отказано во всем кроме удовлетворения примитивных человеческих чувствований»<sup>7</sup>. Впрочем, сразу же усомнимся в таком размашистом и упрощенном определении мироощущения как Сартра, так и Иванова.

С одной стороны, Р. Гуль прав, когда говорит, что «русский экзистенциализм Г. Иванова много старше сен-жерменского (т. е. послевоенного, 1940–1950-х годов. — С. С.) экзистенциализма Сартра», когда он усматривает экзистенциальную струю в «нашем предреволюционном искусстве от Леонида Андреева до Блока»<sup>8</sup>, но с другой — справедливости ради надо отметить, что «Распад атома» появился буквально в один, 1938-й, год с «Тошнотой» того же Сартра. Говорить о прямом влиянии вряд ли приходится: Георгий Иванов завершил свою «поэму в прозе» (определение В. Ходасевича) еще в конце февраля 1937 года, и тем не менее переключки обеих вещей русского и французского автора очевидны — эффект близкой мировоззренческой наводки глаза!

Прежде всего и «я» «Распада атома», и дневниковое «я» Рокантена из «Тошноты» — герои воистину экзистенциальные, открывшие для себя ощущение своего существования как такового («Я живу. Я иду по улице. Я захожу в кафе. Это сегодняшний день, это моя неповторимая жизнь»<sup>9</sup>), герои, *пробудившиеся* от механически-будничной спячки *оправданной* жизни, обретшие какое-то пронзительное, страшное зрение истины смертного, случайного, абсурдного бытия. Это герои предельно одинокие,

вышедшие на «мировой рекорд одиночества» (Г. Иванов), лишённые общественного положения, дела, друзей, семьи, вперенные в какие-то предельные, метафизические, часто шокирующие открытия-откровения, размышления, фантазии...

Более того, они сразу же противопоставляют себя тем «другим», «подлецам», по терминологии Сартра, что так важно, серьезно, самоуверенно разыгрывают свою общественную и жизненную роль. «Я» Иванова чувствует всепроникающий запах «сладковатого тлена», исходящий от мира в его уродстве, «страшную скорость бытия», в которую уносится все вперемешку, Рокантен открывает бытие как бесформенную магу, кишащий хаос, а те, «с предствительной наружностью» (Г. Иванов), с «нечистой совестью» (Сартр) ступают по тонкой, готовой в любой момент провалиться коре, покрывающей поверхность этого хаоса, самонадеянно полагая, что под ними плотный, надежный грунт.

Можно даже говорить о каком-то особом задании, саркастически-желчном вызове, а по сути чуть ли не проповедническом пафосе, с которым Иванов трясет своего читателя, бьет его по психике жуткими картинками и фантазиями, выворачивающими изнанку бытия, ту, что не видят и не хотят видеть все эти «обыкновенные человечки», заведенно исполняющие суетливо-деловой ритуал бытия. Это рождает определенную шокирующую эстетику, для которой «все среднее, классическое, умиротворенное немислимо, невозможно» (с. 17) — ее мы встретим у многих писателей экзистенциальной ориентации. Они как бы хотят внедрить объемную истину природно-смертного бытия, вырвать из гипноза только лицевой его стороны, там, где радость, цветение, красота, и обнажить за ней неотъемлемую уродливую теневую сторону — и тогда у того же Г. Иванова непрерывным потоком идут: отбросы, помойки, плевки, вычесанные волосы, разлагающиеся крысы, трупы, гниение, вонь, распад, некрофилия, садизм...

Героя «Распада атома» преследует мысль о смертности всего и вся: глядя на людей в кафе, он думает, что каждый неизбежно, кто первый, кто последний, умрет «в свой точный, определенный до секунды срок» (с. 7); сладковатое дыхание разложения чувствуется им как постоянный вкус во рту, как всеопределяющее ощущение бытия.

Конечно, можно списать — и сколько раз списывали! — такое катастрофическое ощущение на исторические разломы века: прежде всего мировую войну и революцию. Как будто желая ответить таким аналитикам, герой Г. Иванова размышляет: «Я думаю о войне. О том, что она — ускоренная, как в кинематографе, сгущенная в экстракт жизнь. Что в несчастьях, постигших мир, война, сама по себе, была не при чем. Толчок, ускоривший неизбежное, больше ничего. Как опасно больному все опасно, так старый порядок пополз от первого толчка. Больной съел огурец и помер. Мировая война была таким огурцом» (с. 9). Для Г. Иванова нет принципиальной разницы между состоянием мира и войны, статус мира, его законы — одни, везде борьба и смерть, война лишь разяще их демонстрирует, уплотняя ужасы обычной жизни.



Такой вот вполне обычный ужас настиг и героя. Выясняется, откуда идет болезненная острота его переживания жизни, каков был последний толчок к его пробуждению, — герой прошел через свой шок, свою пограничную ситуацию: он только что навеки потерял *ее*, свою любимую, ту, в которой для него «сосредоточилась вся прелесть мира» (с. 13).

Как Калигуле, герою одноименной пьесы Камю (1938), отчаяние и абсурд открывается здесь после смерти невесты. И как у французского писателя потрясение от мгновенно воцарившейся оскорбительной *невозможности* уже *никогда* больше не видеть ее, не чувствовать, не быть вместе, жгуче вспыхнувшая тоска и страх смерти обернулись парадоксальной злодейско-караательной реакцией (раз смерть царит в мире, то я сам *выбираю себя* носителем смерти, отождествляюсь с нею, оборачиваю своей рукой против других — просто так, по своей прихоти и фантазии), так и в мире «Распада атома» звучит этот садический скрежет и злое шепоток. То они слышны лишь в желчном озлоблении против тех блаженных слепцов, верящих «в слова и смысл, мечтателей, детей, незаслуженных баловней судьбы», против «благополучных старичков», которых «по-моему, следует уничтожать», в яростном сарказме насчет «заветного русского типа, рыцаря славного ордена интеллигенции, подлеца с болезненно развитым чувством ответственности» (с. 8), вообще насчет русского «зыблющегося <...> онанирующего сознания», «вечно кружащегося вокруг невозможного» (с. 8). То они разрастаются в целую черно-феерическую петербургскую фантазию, вложенную в сознание Акакия Акакиевича.

В этой посвященной «маленькому человеку» части музыкально-поэтической фуги, каковой является «Распад атома», обнажается смысл самого ее названия. Акакий Акакиевич ходит в департамент, переписывает каллиграфическим почерком казенные бумаги, обедает, спит, собирает деньги на заветную шинель — ведет заведенную жизнь, ту самую, уже известную нам, жизнь в *тап. Атом* его души, его личности бесконечно мал, *невидим, стит*. «Но внутри, под непроницаемым ядром одиночества, бесконечно нелепая сложность, страшная взрывчатая сила, тайные мечты, едкие, как серная кислота» (с. 28–29). И вот возникает главная тема, пункт авторского интереса — а что «если пошевелить его, зацепить», «расщепить» самоё экзистенциальное ядро личности, пробить защитную кору, рутинные слои и выйти к самой сути?

И тогда материализуется мерещившаяся в подполье души греза, до галлюцинаторной четкости возникает видение генеральской дочки, Психеи, и, о, чудо, о, сказочный поворот «чердачного канцелярского мифа» («Он был титулярный советник, она — генеральская дочь»): она, ангельчик, приходит к нему сама на чердак, «поднимает кисейный подол, раздвигает голые атласные коленки», чтобы он мог «всласть, вдребезги, вдребезги натешиться ей» (с. 30). Какая невозможная дистанция преодолена, какое сладкое безумие вот тут под руками! Но оказывается, не этот блаженный плод воспаленного, маниакального воображения — «самое дно» души, «высшая точка, конец, предел», — еще глубже *ковырнуть*, еще тоньше

*расщепить* — и что же явится, какая «кровная стыдная суть»? А не хотите вот такой вопросик: «Ты скажи, сквозь невинность и розовую воду, чем твои белые ножки пахнут, Психея? В самой сути вещей чем они пахнут, ответь? Тем же, что мои, ангельчик, тем же, что мои, голубка. Не обманешь, нет! <...> Значит нет между нами ни в чем разницы и гнущаться тебе мною нечего; я твои барские ножки целовал, я душу отдал за них, так и ты, нагнись, носочки мои протухлые мне поцелуй. <...> Что же мне делать теперь с тобой, Психея? Убить тебя?» (с. 32).

Сорви все внешние покровы, смой наносные внешние слои: сословные, наученные, гигиенические — и будет у всех одно: *смертная, душина плоть!* Так через провоцирующую, шокирующе садистскую грезу вылезает фиксация на главном для экзистенциального сознания — на *смерти*. А связь и обратимость Танатоса и Эроса уже была прослежена Фрейдом: в глубине садических наклонностей лежит первичный позыв к смерти и страх ее, однако под влиянием сексуального электричества отклоненный, сдвинутый на другого и тем уводящий его носителя от саморазрушения.

Шокирующая эстетика экзистенциального сознания живет в постоянной резкой перебивке планов, высоких и самых низких: это и желание чистоты и любви, тоска по умершей, мысли о Боге и тут же самые циничные, уродливые детали, касающиеся мира и человека в его низменной, проклятой изнанке. Само перечисление того, о чем думает герой, строится на контрастах, перемешивающих «бесчеловечную мировую прелесть и одушевленное мировое устройство»: «О фиалочках на Мадлен, булках, мокнущих в писсуарах, подростках, идущих на первое причастие, каштанах, распространении триппера, серебряном холодке аве Мария» (с. 9). Поэт балансирует между вечными поэтическими интонациями элегического стенания, безнадежной грусти («я отцветаю, я гасну, меня больше нет»), между этим «вечным вздохом мировой прелесть» и циничным скрежетом «мирового уродства», нераздельно сцепляя их буквально в каждом пассаже. Грустная красота улетающего мгновения («На холмах Грузии лежит ночная мгла», — звучит вечный высокий камертон, и вот такая же мгла «ложится на холм Монмартра») тут же разбивается картинкой старика в лохмотьях, подкарауливающего разбухший от мочи кусок хлеба у входа в писсуар. А «закаты, тысячи закатов» непременно содержат в своем перечислении «закат в мертвецкой, в операционной», над солдатским лагерным нужником, где «поспешно онанирует» розовый новобранец, не успевающий «вообразить оставленную в деревне невесту» (с. 27–28), — пушечное мясо, которое вот-вот поглотят челюсти войны.

Черная, физиологически-хлещущая поэзия обрушивается на читателя. Еще вчера была невеста, сегодня ее нет и нет нигде, — и как будто остановилось сердце, отказали легкие, окружающее расплылось в мучительной нереальности, за декорацией мира с «великолепным занавесом» обнаружился хаос и абсурд, представленный в остром, издевательском фокусе... помойного ведра: окурки, ватка, «которой в последний раз подмылась невеста», дохлая крыса, обрывки вчера еще свежей газеты, в которую она



завернута, — и все это, вчера еще удовольствие, жизнь, новости, теперь несется «со страшной скоростью тьмы» в уничтожение, в пустоту...

И тут же на пределах спокойной жути сцена «совокупления с мертвой девочкой» (с. 12). И апофеозом этого диссонансного, режущего ухо и нервы мотива является как бы образ сознания героя, в который ввернуты вся изнанка жизни, безобразные, болезнетворные, смертоносные ее начала: «Я в лесу. Страшный, сказочный, снежный пейзаж ничего не понимающей, взволнованной, обреченной души. Банки с раковыми опухолями: кишечник, печень, горло, матка, грудь. Бледные выкидыши в зеленоватом спирту. <...> Рвота, мокрота, пахучая слизь, проползающая по кишкам. Падаль. Человеческая падаль» (с. 13). Такой кунсткамерой уродства, болезни, разложения предстает его прозревшая, как ему кажется, глубинную истину мира душа.

Душа отдыхает на миг от этой жути и укрепляется не на христианском активном отношении к язвам и проказе мира, не на чаянии преодоления природно-смертного, падшего типа бытия, а всего лишь на ледяном арктическом пейзаже, где жизнь заморожена во всех ее процессах, как расцвета и благоухания, так и упадка, разложения: «Рождество на северном полюсе. Сиянье и снег. Чистейший саван зимы, заметающей жизнь» (с. 13). От жизни как утробного гниения выход здесь только в безжизненную анестезию холода.

Интересно, что Сартр в «Тошноте» вызывал в читателе отвращение от *квашии существования*, от чистой телесности и вещности такими же средствами черно-поэтической, суггестивной выразительности. В пространных метафизических этюдах «ужасного экстаза», откровения Рокантену существования вещей как таковых — за пределами нашего культурного восприятия мира, дифференцирующего его на качества и формы, выражающего себя в привычно-логических словах, — это чистое существование описывается в отталкивающих качествах липкости, бесформенности: «тягучая личинка», «мерзкий мармелад», «отвратительное повидло», «растягивающееся тесто», «мягкое, толстое, липкое и расквашенное, как варенье». Погруженность сознания человека в месиво существования, когда он начинает чувствовать себя лишь одним из *случайных* и *необоснованных* существований в массе других, и преисполняет его мучительно-тягостным ощущением тошноты. *Тошнота* — это такое *липкое* сознание человека, которое не отделяет себя от вещного мира, от тела, застревает в нем, как муха в меду. И французский писатель противопоставляет этой липкости, бесформенности, влажной теплоте, нечистой смеси существования такие же, как у Г. Иванова, безжизненные качества *холодного, твердого, минерального, стерильного*. Позднее Сартр, правда, свяжет главную надежду с сознанием, с его уникальной способностью трансценденции, т. е. с возможностью отрыва от материи существования, привнесения в мир обоснований и ценности.

В экзистенциализме романтический бунт против мира без Бога, где царит окончательная смерть, теряет свою подростковую неистовость, столь характерную для французского «жестокоего романтизма» XIX сто-

летия, становится более взрослым. Здесь также сильна ностальгия по потерянному качеству тварности мира, дававшему всему в нем место и смысл. Эта ностальгия смешана с изрядной долей обиды на обезбоженный, непонятный и абсурдный мир. Но человек призывается к спокойному, гордому вызову по отношению к такому миру, сохранению своего безнадежного достоинства (позиция, близкая из русских эмигрантских писателей Газданову и в какой-то мере Набокову и Поплавскому).

Но если утраченный божественный центр мира обретается Сартром в «Тошноте» еще достаточно традиционно во *вселенной* художественного произведения, созданный вольным дерзновением творца (так будет и у Набокова), то Г. Иванов как бы уже перерос такое эстетическое оправдание бытия. В бесформенном абсурдном хаосе существования художественные творения (в романе Сартра это джазовая мелодия, хотя сам Рокантен в перспективе своего *спасения* видит для себя создание чистой, прекрасно-нереальной прозы) образуют небольшие совершенные островки — мир строгости, красоты, внутренней необходимости, знаменующий победу свободного воображения, человеческого сознания над инертностью и нелепостью материально-телесного существования. Г. Иванов, напротив, ведет язвительный диалог с художниками, творцами, эстетиками, из той «чувствительно-бессердечной, дальноручко-близорукой, общеизвестной, ни на что не нужной породы», которые верят, что «пластическое отражение жизни есть победа над ней», что «дело сделано, все спасено, бессмыслица жизни, тщета страдания, одиночество, мука, липкий тошнотворный страх — преображены гармонией искусства» (с. 16).

Русский поэт подхватывает здесь великую *заботу* и *муку* отечественной культуры в ее ключевых творцах: Гоголе, Толстом, Федорове, Вл. Соловьеве с их отказом признать искусство высшей ценностью, с их пафосом спасения самой жизни, каждой живущей личности, а не оправдания их лишь художественно-прекрасным остановленным моментом, кристаллом обобщенного, типового образа. «Блажен знаток, — иронизирует автор «Распада атома», — перед картиной Рембрандта, свято убежденный, что игра теней и света на лице старухи — мировое торжество, перед которым сама старуха ничтожество, пылинка, пыль». И тут же страстно, форсированно выражает свою позицию: «С чем останемся мы? С уверенностью, что старуха бесконечно важнее Рембрандта. С недоумением, что нам с этой старухой делать. С мучительным желанием ее спасти и утешить. С ясным сознанием, что никого спасти и ничем утешить нельзя» (с. 16). И если предпоследняя фраза этого пассажа укладывается в вышеозначенную *заботу* и *муку*, то последняя уже вполне экзистенциально-трагическая по тону. Кстати, поздняя поэзия самого Георгия Иванова, особенно его «Посмертный дневник», — это уникальный экзистенциальный поэтический документ умирающего человека, где о себе, фактически, как об этой единственной, бесценной рембрандтовской старухе.

Итак, очередной бунт против самодовольной пошлости и банальности искусства, «лжи искусства», против «утешения вымышленной красотой»,

«слез над вымышленной судьбой» идет из глубоко экзистенциального переживания ценности любого живущего и погибающего человека как «избранного, единственного, неповторимого» (с. 10), из переживания каждого «трепещущего мгновения моей неповторимой жизни» («это выше всех вместе взятых стихов» — с. 23). И все же — не устает повторять свою безнадежную мудрость поэт — этот бесценный, одинаковый и мучительно сложный человек может открыть только одно: «черную дыру своего одиночества» (с. 24). И тогда рождается особое пронзительно-трагическое чувство солидарности со всеми, все — равны, все — уникальны, «все отвратительно, все несчастны», и при этом *ничто изменить нельзя* в этой пустыне непонимания и отчаяния. Отчаяние в спасении и рождает такой наглухо запечатанный круг абсурда: «Ребенок зачат. Зачем нужен ребенок? Бессмертия нет. Не может не быть бессмертия. Зачем мне нужно бессмертье, если я так одинок?» (с. 26).

Если и возможно какое-то искусство, то лишь вьющееся острым *штопором* сквозь «мировое уродство», дисгармонию, грязь, страшную правду бытия, движущееся, «как акробат по канату, по неприглядной, растрепанной, противоречивой стенограмме жизни» (с. 17). Сам «Распад атома» и есть такая *стенограмма* мучительного сознания героя — он находится как бы в самом эпицентре взрыва классической, сбалансированной вселенной, внутренней и внешней, на острых, больно ранящих обломках ее, дойдя до крайнего упора одиночества, метафизического отчаяния и вот уже раскачиваясь на последней тонкой паутинке, отделяющей его от добровольно выбираемого конца.

Последняя *точка и секунда* перед переходом грани в небытие вспыхивает для него всей сосредоточенной «сутью жизни». В чем же она? Читатель может ждать какого-то приличествующего финального прозрения, примиряющего или хотя бы намекающего на надежду... Но нет, как суть бытия несется на целую страницу вперемешку всякая всячина жизни, очередной феноменологический реестр этого мира в его неизбывных режущих контрастах: «Спираль была закинута глубоко в вечность. По ней пролетало все: окурки, закаты, бессмертные стихи, обстриженные ногти, грязь из-под этих ногтей. Мировые идеи, кровь, пролитая за них, кровь убийства и совокупления, геморроидальная кровь, кровь из гнойных язв. Черемуха, звезды, невинность, фановые трубы, раковые опухоли, заповеди блаженства, ирония, альпийский снег...» (с. 33).

Все это «мировое уродство», казалось бы, вот-вот сейчас напоследок пронесется в меркнувшем сознании самоубийцы, должно погаснуть, уступив в загробном измерении бытия место чему-то новому: «смыслу жизни, Богу». Еще раз нет — окончательно отвергает поэт эту последнюю зацепку: для него остается только одно высшее — «дорогое, бессердечное, навсегда потерянное твое лицо», больше нет и не будет ничего, разве что — о ужас! — абсурд и кошмар уродливого бытия столь тотальны, что из них даже столь радикальным жестом не вырвешься в ничто, в «полную тишину, абсолютную ночь». Как ернически в предсмертной записке «ногоуважаемому господи-

ну комиссару» пишет наш герой, «сам частица мирового уродства»: «Я хотел бы прибавить еще, перефразируя слова новобрачного Толстого: “Это было так бессмысленно, что не может кончиться со смертью”» (с. 34).

Таков страшный онтологический итог радикально экзистенциального мироощущения обезбоженной окраски, выраженный Георгием Ивановым с раздирающей болью, черной иронией, на таких эстетических пределах, которых еще не знала большая русская литература.

## «Продленный призрак бытия...» (Владимир Набоков)

«Я думаю, ты будешь таким писателем, какого еще не было, и Россия будет прямо изнывать по тебе, — когда слишком поздно спохватится...»<sup>10</sup> — в этом пророчестве Зины, героини «Дара», 1935–1937 (ее прототип явно — жена писателя Вера Слоним), надо признаться, все сбылось — может быть, лишь не в таком восторженно-исключительном градусе. Да, Набоков — писатель, какого еще не было в русской литературе: не было такого необычного, удивляющего мира, который он создал, не было такой словесной виртуозности, стилистически изощренной техники, не было, наконец, и такого факта бытования его творчества, который сформулировала Н. Берберова: «Набоков — единственный из русских авторов (как в России, так и в эмиграции), принадлежащий *всему* западному миру (или — миру вообще), не России только»<sup>11</sup>. И уж никуда не денешься: немало читателей, писателей и критиков, именно здесь, на родине, буквально *ударенных* его творчеством, очарованных, *изнывающих, верных* в признании его первым, если не во всей русской литературе XX века, то уж по меньшей мере — в литературе русской эмиграции.

В конце 1920-х — 1930-е годы тогда еще известный исключительно под псевдонимом Сирий Набоков взбудоражил своими романами и рассказами литературный мир русского зарубежья, о нем заговорили как о надежде и чуть ли не единственном оправдании эмигрантской литературы (Г. Газданов, Н. Берберова), но отношение к нему оставалось все же сложным: были и публичные недруги, вроде Георгия Иванова, пытавшиеся уязвить и принизить его творчество (копирование европейских образцов, «пошлость не без виртуозности»<sup>12</sup>), были и друзья, вроде Ходасевича, видевшие его тем не менее «по преимуществу художником формы, писательского приема»<sup>13</sup>, были и те (большинство), что, отдавая должное его исключительному таланту, оригинальности и блистательному мастерству, писали о «внутренней опустошенности» автора (Ю. Терапиано), о том, что «душно, странно и холодно в прозе Набокова» (Г. Адамович). И наконец, может быть, самое существенное, что не могли ему простить и что в более поздней формулировке З. Шаховской звучит как «нарастающая насмешливая надменность по отношению к читателю, но главное — его намечающаяся бездуховность»<sup>14</sup>.

Под бездуховностью, похоже, понималось прежде всего его явное отталкивание от христианства, от религии вообще. В эмигрантской среде,

которая усиленно крепилась в своем национальном и культурном самоопределении прежде всего православием — такая, как у Набокова, экзистенциально-обезбоженная установка казалась вызывающей и шокирующей. Борис Зайцев говорил, что у него «нет Бога, а может быть и дьявола», а Бунин, под первым впечатлением от «Защиты Лужина» эмоционально воскликнувший: «Этот мальчишка выхватил пистолет и одним выстрелом уложил всех стариков, в том числе и меня» — позднее заклеил его «чудовищем»<sup>15</sup>.

На деле Набоков 1920–1930-х годов — самый глубокий и тонкий, самый талантливый русский писатель экзистенциальной ориентации — со своей метафизикой и *духовностью*, своими четкими нравственными *уроками* (как бы он ни открещивался от этого и не путал сознательно своего читателя), однако по своему содержанию не укладывающимися в традиционные представления об этих высоких вещах. (Кстати, в рассказе «Василий Шишков», 1940, устами героя, превосходного поэта, в чем-то *alter ego* автора, высказано существенное для писателя различие религии и духовности: «Но религия скучна, чужда мне и не более чем как сон относится к тому, что для меня есть действительность духа»<sup>16</sup>.) Литература, как всегда, опережает воплощение того или иного эпохального мироощущения, которое позднее теоретически определяет философия — так было и с экзистенциализмом, хотя в Германии он развивался уже с 1920-х годов.

Начать раскручивать мировоззренческий и эстетический мир Набокова, возможно, лучше всего через два его небольших романа — «Соглядатай» (1930) и «Отчаяние» (1932). Недаром именно их такой проницательный читатель Набокова, как Н. Берберова, считает «поворотным пунктом» в его творчестве, с которого он «созрел» и открыл для себя «путь одного из крупнейших писателей нашего времени»<sup>17</sup>.

«Соглядатай» — роман о рождении художника, как и более поздний «Дар»; но если в последнем восчувствие, осознание своего дара как высшей ценности, обещание огромного художественного мира, уникального и бесценного, дано вполне реалистически, как конкретный экзистенциальный выбор героя (за которым стоит сам автор, дерзающий строить себя не просто как хорошего поэта, а как великого прозаика), то «Соглядатай» — вещь концентрированно-символическая и чуть ли не притчевая.

Здесь автор (повествователь), русский эмигрант из Берлина, пускает себе пулю в сердце, на деле же — выясняется — убивает себя *одного*, чтобы возродиться в *другом*, убивает себя как просто живущего человека, живущего обыденно и пошло, — что может быть пошлее его занятий гувернерством и любовной связи с полненькой Матильдой, точной репликой петербургской портнихи, находившейся с ним когда-то в подобных отношениях, — и как верх пошлости, которого он и не вынес, его избивение палкой обманутым мужем на глазах у двух его учеников. Дальнейший сюжетный ход мотивируется несколько фантастически: оказалось, «что после наступления смерти человеческая мысль продолжает жить по инерции» (2, 307). И этот «посмертный разбег <...> мысли» и вообра-

жения *придумывает*, что ранение вовсе не смертельно, и автор выходит в новую жизнь, в некое свое инобытие под именем Смурова, но выходит с новым пониманием себя, своей миссии, новым выбором поведения и реакции. Еще перед самоубийством произошло его экзистенциальное *пробуждение*: он понимает «несуразность» всяческих предсмертных жестов, вроде записок и отдания долгов, ведь «вместе с человеком истребляется и весь мир», «и вот, то, что я давно подозревал, — бессмысленность мира, — стало мне очевидно. Я почувствовал вдруг невероятную свободу, — вот она-то и была знаком бессмысленности» (2, 306). Повествователь тут формулирует исходную метафизическую свою позицию буквально так, как философ-экзистенциалист атеистической ориентации: *бессмысленность и свобода*.

Во втором романе «Отчаяние» через своего героя Набоков позволяет себе откровенные высказывания насчет Того, Кто, напротив, всегда придавал миру онтологическую устойчивость и смысл: «Небытие Божье доказывается просто. Невозможно допустить, например, что некий серьезный Сый, всемогущий и всемудрый, занимался бы таким пустым делом, как игра в человечки, — да притом, — и это, может быть, самое несуразное, — ограничивая свою игру пошлейшими законами механики, химии, математики, — и никогда — заметьте, никогда! — не показывая своего лица <...> Я не могу, не хочу в Бога верить еще и потому, что сказка о нем — не моя, чужая, всеобщая сказка, — она пропитана неблагоприятными испарениями миллионов других людских душ, повертневшихся в мире и лопнувших» (3, 393–394). Чуть ли не главное в этих аргументах — на уровне, так сказать, экзистенциального вкуса: идея «не моя» лично, а «всеобщая», захватанная, опошленная, такая мне «чужда и противна и совершенно не нужна» (3, 394). Как видим, отталкивание тут резкое, неравнодушное, *с сердцем* — не тепл, а горяч по-своему автор.

Более того, тут же выясняются контуры вполне метафизического бунта: «Если я не хозяин своей жизни, не деспот своего бытия, то никакая логика и ничьи экстазы не разубедят меня в невозможной глупости моего положения, — положения раба божьего, — даже не раба, а какой-то спички, которую зря зажигает и потом гасит любознательный ребенок — гроза своих игрушек». Итак, раз я не *причина самого себя* (*causa sui*), не располагаю своим бытием, как Бог, то все мое существование, как и всех остальных, случайное и зряшное, глупость и абсурд. Вслед за Богом отрицается и отвергается и бессмертие, «это второе чудовище». Никто так пронзительно, как Набоков, не выразил страха поддельного, издевательского, черного бессмертия: а что если и на том свете вам представят не настоящих любимых родственников, а правдоподобную фальшивку «какого-нибудь мелкого демона-мистификатора». Раз *здесь* такое бессмысленное бытие, то ли жизнь, то ли сон, то почему и *там* не будет какого-нибудь подвоха и каверзы и все ваше бессмертие не обернется дурной бесконечностью мучительного сомнения перед возможным «гнусным фокусом» (3, 394).



В рассказе «Ultima Thule» (1939–1940) художник Синеусов, только что потерявший жену, становится свидетелем поразительной истории с его знакомым еще по юности, когда-то бедным студентом, но волевым, стойким, талантливым, которого он вновь встретил через двадцать лет. Тот сохранил кое-какие незаурядные свои качества, хотя и сделал «ставку на дюжинное, общепринятое». И вот этого, уже вполне заурядного, человека, хотя и с удивительно крепкими нервами, по имени Адам Фальтер, неожиданно в гостинице города, где он был по делам, вполне спокойного и довольного, после обычного гигиенического посещения известного места провозает некая «сверхжизненная молния», посещает откровение, раскрывшее ему «загадку мира». Реакция его была ужасающей: четверть часа он кричал нечеловеческим голосом, достигшим «последнего предела муки, ужаса, изумления»<sup>18</sup> и затем резко изменился: из него как будто вынули костяк, а с ним и душу, хотя ум и дух в нем «удесятерились», деньги, дела, приличия, сама жизнь потеряли для него всякий интерес. Никому не стал он открывать своей тайны, единственное исключение оказалось роковым: известный итальянский психиатр, «опытный сердцевед», сумел добиться — очевидно не без гипноза — исчерпывающего ответа и тут же был сражен разрывом сердца. На все *вечные* вопросы Синеусова Фальтеру о Боге, загробной жизни и т. д. тот лишь изощренно-софистически кружит вокруг да около («Существует ли Бог? — Холодно, — сказал Фальтер», словом детской игры отменяя здесь высшую загадку и средоточие бытия), намекая, что ответы лежат в каком-то другом, совсем простом и «чудовищном» для «несчастной человеческой природы» плане. А вдруг — догадывается образованный читатель — там что-нибудь вроде закопченной баньки с пауками, как мерещилась вечность Свидригайлову, а раз так страшно, то, может быть, эти насекомые еще и сладострастные антропофаги, вечно жующие и не глотающие потусторонних жертв. А может, мы и вовсе лишь какие-нибудь временные паразиты в прямой кишке некоего космического чудовища — гиганта, регулярно выбрасывающего нас вместе со своими экскрементами в *тьму внешнюю* хаоса и небытия...

Попутно из этого безрезультатного разговора (разве что получился идеальный по сложности и сугубой отвлеченности образец метафизического диалога!) выясняются важные вещи насчет самого Синеусова: его ужас перед «будущим беспамятством», равный «отвращению перед умозрительным тленом» его тела, ощущение «тупого укола в сердце» при мысли об этом, «ненависть к миру, который будет очень бодро продолжаться без вас», с «коренным ощущением, что все в мире пустяки и призраки по сравнению с <...> предсмертной мукой»<sup>19</sup> — все из знакомого нам экзистенциального репертуара.

Но — и тут начинается важное *но* — экзистенциальные герои Набокова (фактически разнообразные художественные вариации его самого) не останавливаются на этом метафизическом раздирании, когда бесконечно выносятся в центр внутреннего переживания шок от бытия-к-смерти и бесконечно обнажается отвратительная изнанка смертной жизни, как то

происходит в «Распаде атома» Георгия Иванова или в романах Газданова. Герои Набокова находят для себя выход, превращающий их несчастье в счастье, их рабскую зависимость в демиургическое блаженство.

В том же рассказе «Ultima Thule» Синеусову, в страдании и отчаянии от вечной разлуки с женой, видятся два выхода из боли, невыносимого трагизма бытия: «мое искусство, утешение моего искусства» и соблазн поверить, что Фальтер действительно узнал последнюю истину бытия, и получить ее для себя. В конце рассказа Синеусов отказывается навестить перед смертью Фальтера, который зовет его к себе в госпиталь с обещанием открыться, наконец, свою тайну. Некая верховная интуиция и духовный вкус не дают ему еще раз поддаться соблазну. Перед лицом своей умершей жены он останавливается на *пушкинском*, здоровом, в пределах и возможностях человека, отношении ко всяческому бездну, «непонятному мраку». Лирический герой пушкинской «Тавриды» прячет «образ милой» в своей живой груди от смертоносных лучей, от забвения. Набоковский Синеусов тоже: «Страшнее всего мысль, что поскольку ты отныне сияешь во мне, я должен беречь свою жизнь. Мой бранный состав единственный, быть может, залог твоего идеального бытия: когда я скончаюсь, оно окончится тоже»<sup>20</sup>. Итак, пестовать свою память (пока я жив, ты жива во мне, в моей памяти), а еще лучше — удостоить тебя вечного художественного бытия — вот на чем успокоился герой этого откровенно метафизического рассказа.

Однако вернемся к «Соглядатаю». Итак, спасительный фокус придумал себе этот возродившийся в новом качестве бывший «пошлый, несчастный, дрожащий маленький человек» (2, 305) — обменял профаническое существование на жизнь творческого воображения, где он, художник созданного им мира, сам себе бог и судья, управляющий целым театром марионеточных персонажей. Смуров выбирает себя тем, кем являются, по существу, все главные экзистенциальные герои Набокова: если они и не прямо поэты или писатели, то, во всяком случае, являют по своей природе и отношению к миру тип художника и творца.

Избежал Смуров и того, что так его мучило раньше: «суда людского», мнения о нем других. Он сейчас забавляется тем, что коллекционирует ту систему отражений, в которых он является небольшому кругу своих знакомых. Кем только он ни кажется окружающим: героем-белогвардейцем, «агентом», «темной личностью», «негодяем», «вором», «женихом», даже декадентом и «сексуальным левшой»... Но это уже не задевает его, напротив, воспринимается как закон жизни любого человека в социуме, где десятки, сотни, тысячи зеркал отражают его, запечатлевая по-своему («С каждым новым знакомством растет население призраков, похожих на меня» — 2, 344). Каждый живет в этих отражениях, в образах, созданных другими, и жив — в том числе после смерти — лишь пока этот образ или его отголоски, даже самые легендарные или причудливо-искаженные, существуют, трепещут и мелькают в чьей-то душе.

Так и видится один из первичных импульсов к тому *обессмертиванию* себя, каким является художественное творчество, особенно если оно плод



истинного и большого дара (о, сладкий удел классика!): тут уж количество душ, в которых ты отразишься и останешься, — неисчислимо и возобновляется из поколения в поколение. Что тому же Набокову, дерзающему такой избранной участи, еще одна любовница, еще одна жена, еще один ребенок, знакомство или возобновленное старое, собрания и ассамблеи — ну, отразишь себя еще в одном человеке, в двух, трех, тридцати, ста и все, а тут шанс — в бесконечных зеркалах будущих читательских колен и генераций, в идеально-широком запечатлении себя в искусстве. Не отсюда ли та установившаяся аскеза его личной жизни, отстраненность от социальных, даже профессиональных контактов, его высокомерное одиночество, строгий, однообразно трудовой режим каждого дня (вот все и удивлялись, многие — раздраженно-завистливо, как это успевает он роман за романом, и с такой реализованной заботой о совершенстве)? Притом ведь сумел ничего земного не лишиться: было и счастливое детство, первая любовь, «горечь и вдохновение изгнания»<sup>21</sup>, жена и сын, увлечение (бабочки) — пусть все, без излишеств и безумств, так сказать, в одном экземпляре, но ничего не пропустил из удела человеческого, не обидно...

У Набокова была одна вера, заместившая ему все остальное, что крепит человека в бытии: «абсолютная вера в свои литературные силы, в чудный дар» (3, 452), как выражается герой «Отчаяния». *Дар* — вот что у него занимает место Бога. И на осквернение этой святости критикой он внутренне поначалу не мог не реагировать чрезвычайно болезненно, прежде чем спасительно не заковал себя в броню непроницаемого равнодушия к любому читательскому мнению. И «Соглядатай», и «Отчаяние», появившиеся тут же после «Защиты Лужина», первого воистину достойного плода этого дара (а какую неадекватность, какое «неузнавание», а то и насмешливое искажение позволили себе некоторые рецензенты!), — произведения в определенном смысле *самотерапевтические*. Особенно это касается «Отчаяния», где в слегка пародийной (на Достоевского прежде всего) атмосфере проблем двойничества, самоидентификации, отражений, эха, дубликатов, образцового, идейного убийства... проигрывается коллизия — я, автор, мое произведение и критическая читающая публика.

Герой романа, случайно встретив своего абсолютного двойника, некоего Феликса, человека одинокого, бродягу, но с некоторыми умственными и артистическими претензиями, вынашивает фабулу, разрабатывает сюжетные линии, тщательно отработывает детали и, наконец, разыгрывает, как написанную пьесу, его убийство с тем, чтобы выдать переодетый в свою одежду труп двойника за себя, — т. е. инсценировать самоубийство, а самому скрыться с документами Феликса в новую жизнь. Спрятавшись в частный пансион за границей, ожидая сначала реакции газет, потом правосудия, он пишет свою нервную, темпераментную, несколько ерническую, с надрывными обращениями к воображаемому читателю исповедь, которая собственно и составляет этот роман.

Назвать эту исповедь он хочет весьма разоблачительно для всей романной затеи: то ли «Портрет автора в зеркале», то ли «Ответ критикам»

и, наконец, как ему кажется, наиболее удачно — «Поэт и чернь». Считая свое убийство «произведением», которое ему «удалось в совершенстве» («все было задумано и выполнено с предельным искусством», «интуитивно и вдохновенно»), автор хочет элементарного признания: «Я, гениальный новичок, еще не вкусивший славы, столь же самолюбивый, сколь взыскательный к себе, мучительно жаждал, чтобы скорее это мое произведение, законченное и подписанное девятого марта в глухом лесу, было оценено людьми, чтобы обман — а всякое произведение искусства обман — удался; авторские же, платимые страховым обществом (речь идет о выплате страховки за его жизнь жене. — С. С.) были в моем сознании делом второстепенным. О да, я был художник бескорыстный» (3, 441). И что же взамен? Нечто совершенно ошеломительное, оскорбительное, невозможное — в трупе двойника, причем в его одежде и с его документами — никто его не признал, никто не написал даже о малейшем сходстве, судили-рядили совершенно мимо, предвзято, замечая и раздувая «пустышные недочеты», не имеющие никакого значения «при свете творческой удачи», делали из автора убийства бездарного и корыстного идиота. «В этом игнорировании самого ценного и важного для меня было нечто умышленное и чрезвычайно подлое» (3, 447).

Ключ к этой виртуозной притче с убийством двойника бросается читателю прямо в руки: да, в литературной вещи (скажем, того же Набокова) дается пусть не сам автор, а как бы его художественный двойник, но смысл в том, чтобы читатель признал в нем авторское самовыражение (как то и есть), признал и восценил мастерство работы, а то и зашелся в восхищении — чтобы дать автору после его адской работы те «минуты творческого торжества, гордости, избавления, блаженства» (3, 445), о которых мечтал выбалтывающий сокровенное герой «Отчаяния».

Правда, потом выясняется, что сам автор допустил роковой недочет в своем *совершенном произведении* (забыл в машине палку с вырезанной фамилией Феликса), — так что его уверенность в себе как гениальном творце получила растрavляющую пищу для сомнений (что вполне естественно для молодого автора, каким был тогда Набоков, как, впрочем, для любого художника). Но герой «Отчаяния», как и его создатель, научился не доходить «почти до обморока» от «холодного издевательского тона газет» (читай: критиков) и противопоставил им — уже навсегда — «только презрение» (3, 449). Пожалуй, лишь молодой, избыточный, фонтанирующий еще талант Набокова мог позволить себе экзистенциальную терапию в таких сложных декорациях интеллектуальной притчи, где попутно было затронуто столько тем и мотивов (каких — мы здесь сознательно не касаемся), разработано немало веселых ловушек и обманных троп для читателя.

В «Соглядатае» же был прямо высказан единственный смысл существования экзистенциального человека, лишенного онтологических опор, религиозных или общественно-сакральных, тот смысл, который несет ему настоящее счастье: «Я клянусь, клянусь, что счастлив. Я понял, что единственное счастье в этом мире это наблюдать, соглядатайствовать, во все

глаза смотреть на себя, на других, — не делать никаких выводов, — просто глазеть» (2, 345). Запомним этот (тем не менее) *вывод* экзистенциального героя: *смотреть* и *смотреть* на все вокруг, на себя, на людей, на вещи, природу — вот единственно достойное, прекрасное и счастливое занятие на земле. А экзистенциальный писатель еще добавит: *смотреть* на мир и его *описывать*, — а что еще делать в единственном и непонятном мире, над законами которого я не властен?!

Позднее в автобиографическом романе «Другие берега» (1954) Набоков писал: «Я должен проделать молниеносный инвентарь мира, сделать все пространство и время соучастниками в моем смертном чувстве любви, дабы, как боль, смертность унять и помочь себе в борьбе с глупостью и ужасом этого унизительного положения, в котором я, человек, мог развить в себе бесконечность чувства и мысли при конечности существования»<sup>22</sup>. В этом высказывании сплетается комплекс чувств и компенсаций, приведших Набокова к творчеству: тут глубочайшая оскорбленность фактом смертности с акцентами метафизического бунта (почти как у Достоевского), но утишаемого, преодолеваемого максимальным впитыванием в себя и очеловечиванием единственной достоверности — окружающего мира во всем разнообразии существ, вещей, явлений, существующих во времени и пространстве.

Когда вы входите в мир Набокова, то уже по первому чтению вас удивит и остановит именно эта главная его художественная черта: бесконечно въедливое внимание к предметам и тварям мира в бесчисленных подробностях и микродеталях. Уже в первом романе «Машенька» (1926) ярко проявилось особое отношение писателя к вещам, часто более живым, чем люди, — правда, и зависимым в своем виде от людей, их владельцев, от их внутренних состояний, — и тогда они то чужие и враждебные, то унылые и нелепые, то прирученные и веселые. «Небольшое общество предметов» («Дар») может быть для писателя бесконечно интереснее самого многолюдного, шумного людского собрания. Мир у писателя доверху полон вещами, набит мгновениями, мерцаниями, поворотами и сопоставлениями явлений, чувственными дразнениями. Автор следит за малейшими складочками вещей, за промелькнувшими отражениями, за «всем очаровательно дрожащим», за «летучим, обольстительным, разноцветным», за «всякой мелочью жизни», даже за неудавшимися поползновениями к бытию какого-нибудь отсвета или тени, за упущенными шансами возникнуть, проблеснуть, отразиться, за иллюзиями и миражами...

*Зрение* — вот его привилегированный орган чувства и впитывания мира, рождающий массу поэтических предметных реестров бытия, вплоть до «самых последних, самых стойких мелочей» (3, 72), в том числе встающих в воспоминании, «чтобы удержать красоту, — тут же умирающую» (3, 71). Герои Набокова и он сам умеют воспринять и какой-то фрагмент бытия в его целостности «как бы мгновенно, одним привычным, глубоким взглядом» (3, 121), но вместе ни одна пичужка или травинка (как у Шолохова или Пришвина) не идет у него под обобщенным видовым наименованием, а

глядится точным именем и лицом. Вот эту данность мира, являющуюся в бесконечно разнообразной, живой конкретности, одну по-настоящему страстно и любит писатель, как и стремится переживать экзистенциальный миг настоящего в качестве единственно доступной нам вечности («придавать дарованному отрезку времени округлую форму бесконечности» — 3, 126).

«А кроме того, вот это все, — что кипит вокруг, смеется, искрится каждый день, каждый миг, — просит, чтобы посмотрели, полюбили. <...> Мир, как собака, стоит — служит, чтобы только поиграли с ним» (1, 223) — так чувствует один из близких автору героев, Драйер из второго набоковского романа «Король, дама, валет» (1928). Человеческий глаз, воспринимающий мир явлений, организует его, упорядочивает, придает смысл. Видеть и именовать существа и вещи, чем занимался в своей науке любимый отец Федора Годунова-Чердынцева, героя «Дара» («просто он был счастлив среди еще неназванного мира, в котором он при каждом шаге безымянное именовал» — с. 143), — вот для писателя идеально-прекрасное занятие на земле, по существу *эдемское*. Там, в раю, человек давал имена тварям, осмысляя тем самым мир, *здесь*, в пространстве набоковского творчества, каждая являющаяся глазу вещь фиксируется, запечатлевается на вечное художественное поселение.

В отличие от некоторых писателей экзистенциальной ориентации Набоков не слишком любит философски внедряться в природный способ бытия, в его пожирающую и смертную изнанку; он не разоблачает, не стенает, а принимает мир, каков он есть, удивляется природе, ее роскошному аморализму, тайнам ее творческого стана, ее изощренному искусству («невероятное художественное остроумие мимикрии» — 3, 100). Феноменологический подход к бытию, когда ткань повествования на львиную долю ткется из фиксируемых явлений внешнего мира, состоит из этюдных зарисовок состояний природы, вещей, картин города, улиц, сценок, подслушанных случайных разговоров и реплик, внешности людей, решительно потесняет метафизический угол зрения, — всякие там бездны, иррациональности, жуть и темень выглядывают лишь изредка и на миг, когда вдруг вырвавшийся из глубин незаконный сквознячок слегка заворачивает подол прекрасной иллюзии внешнего мира.

Поток явлений мира, мастерски отбираемых писателем (ловит их как бабочек, припиливает на тонкие булавки своих периодов), схваченный миг и индивидуальность человека, природного существа, вещи, состояния природы — вот абсолют Набокова. Брошены мучительные вопрошания, заглядывания *туда* — все равно нет отзвука, ничего не разглядишь и не поймешь, только домыслы или успокаивающие других, а для него отвратительные объятия догм и общих верований. И тогда остается одно безусловное — этот миг, это явление, это восприятие, все это *здесь* и *теперь*.

Выход из «дьявольского времени», несущего ущерб и конец, в «божественное пространство» «наудачу выбранного пейзажа» со всем его населением (растениями, бабочками...) рождает в писателе чувства, которые он готов — не боясь пафоса здесь, рядом со своей святыней, — назвать

«наслаждением» и «блаженством». И тогда, и только тогда через «мгновенный трепет умиления и благодарности <...> не знаю, к кому и к чему»<sup>23</sup>, он, может быть, ближе всего подходит к религиозному восчувствию мира.

Итак, набоковская естественная, не форсированная установка на феноменальность мира, череду нескончаемых зрительных впечатлений, на то, «чем Бог окружает так щедро человеческое одиночество», — своего рода терапевтическая отдушина в смертном, непонятном, бессмысленном, по последнему экзистенциальному счету, мире. Пусть все уйдет, обманет и предаст, к чему страстно стремится человек: карьера, служба, успех, любовь, наслаждение, здоровье, — остается неисчерпаемый предмет вокруг: природа, вещный мир, переливы света, краски неба, цветов, бабочек... остается возможность созерцать, как живут предметы, как ложатся тени, как ведут себя природа, ее существа, как выглядят проходящие люди, что написано на лицах тех, с кем вас еще сталкивает жизнь...

Интересно, что именно так живет абсурдный человек Мёрсо из «Постороннего» Камю: он только *смотрит* на мир, подробно инвентаризируя представляющую его глазам предметную реальность, будь то люди, их слова и реакции, черты лица и одежда, пейзажи и вещи, свет и краски... *Ненасытным зрением* наделяет Камю своего героя, удивительно «набоковским», въедливым вниманием к вещному, природному аспекту мира, фантастическим микрозрением, острым видением мелочей, казалось бы, незначительных и странных.

В «Мифе о Сизифе» (1940) писатель и философ уже концептуально определяет свой подход к миру. Оказывается, такое зрительное восприятие мира, уравнивающее всё и вся, бесконечные каталоги вещей и деталей связаны с определенной мировоззренческой позицией, с феноменологическим методом, лежащим, как известно, в основе экзистенциалистского понимания вещей. Гуссерль и феноменологи — подчеркивает Камю — возвращают миру его естественно данное разнообразие, отказываясь толковать его, подводить под рациональные схемы, ограничиваясь лишь описанием явлений, в которых все равноценно («лепестки розы, указательный столб или человеческая рука имеют такое же значение, как любовь, желание или законы гравитации»). Для них, как и для самого Камю: «Мыслить — не значит унифицировать, не значит объяснять явление, сводя его к высшему принципу. Мыслить — значит научиться заново смотреть, направлять свое сознание, не упуская из виду самоценности каждого образа. <...> Феноменология примыкает к абсурдному мышлению в своем изначальном утверждении: нет Истины, есть только истины. Вечерний ветерок, эта рука на моем плече — у каждой вещи своя истина. Она освещена направленным на нее вниманием сознания. Сознание не формирует познаваемый объект, оно лишь фиксирует его, будучи актом внимания»<sup>24</sup>. Обезбоженный, иррациональный мир экзистенциального видения, мир распавшийся, лишенный цельности, внутреннего закона, сводится к бесчисленному множеству явлений, феноменов, которые единственно «могут быть перечислены». Акт восприятия становится похожим на моменталь-

ную съемку без предварительного сценария отдельных случайных вещей и фрагментов действительности.

При этом, что особенно очевидно у Набокова, который скорее всего никакого феноменологического метода не знал и не изучал, хотя точно выразил мироощущение такого рода, эта съемка мира в его явлениях проникнута — то более, то менее отчетливо — пронзительным чувством недолгого, часто моментального свидания и скорого расставания с тем или иным человеком, с вещью, любым куском реальности. В рассказе «Памяти Л.И. Шигаева» (1934) с его проникновенным воспоминанием ушедшего человека автор восстанавливает *стоп-кадр* их последней встречи: «Думал ли я, что вижу его в последний раз? Конечно, думал. Именно так и думал: вот я вижу тебя в последний раз, ибо я думаю так всегда и обо всем, обо всех. Моя жизнь — сплошное прощание с предметами и людьми, часто не обращающими никакого внимания на мой горький, безумный, мгновенный привет»<sup>25</sup>. Какой прямой поэтический выплеск переживания и обнаружение метафизической основы своего творчества, не стыдящееся открытого чувства! Это — *его*, и тут он стоит со своим *юродством проповеди*, — а ведь мы знаем, насколько многое из сокровенного он прячет в затейливые, нелегко распечатываемые периоды, как любит пустить по ложному следу, сбить с пути будущих следопытов по его душу.

Вот и в рассказе «Весна в Фиальте» (1936) особенно ярко вспыхивают *натюрморты* окружающего, проступает вся эфемерная роскошь мира, глубоко врезаваясь в память, именно на фоне готовящейся случая и судьбой гибели героини. Только когда это случилось, рассказчик понял, «почему давеча так сверкала серебряная бумажка, почему дрожал отсвет стакана, почему мерцало море, <...> небо <...> наливалось солнцем»<sup>26</sup>. Но ведь это, по существу, общая ситуация всех его произведений («Весна в Фиальте» — лишь один из случаев ее сгущения): мир здесь так выписан и восписан, потому что он всегда воспринимается в глобальной перспективе разлуки и смерти, когда и открывается это прощальное, интенсивное, *неутоляемое* зрение. Вспомним, как не может оторваться от созерцания городских пейзажей, «блеска и тумана Тамариных Садов, <...> сизых, тающих холмов за ними» смертник Цинциннат в «Приглашении на казнь» или как проходят прощальные свидания с моментами жизни и кусками природы у Мартына, решившегося на самоубийственный переход границы в советскую Россию — Зоорландию...

Кстати, в «Подвиге» (1930) есть характерный эпизод похорон эмигрантского общественника Иоголевича, где высокие панихидные слова «выдающийся», «пламенел любовью к России» и т. п. воспринимаются Мартыном как «унижение» покойного: как же, стерли его в общее место, в тип, в банальность. «Мартыну было больше всего жаль своеобразия покойного, действительно незаменимого, — его жестов, бороды, лепных морщин, неожиданной застенчивой улыбки, и пиджачной пуговицы, висевшей на нитке, и манеры всем языком лизнуть марку, прежде чем ее налепить на конверт, да хлопнуть по ней кулаком. Это было в каком-то



смысле ценнее его общественных заслуг, для которых был такой удобный шаблончик». И тут же Мартын клянется себе не состоять ни в какой партии, не ходить на собрания и заседания, избежать заразы «всех восторгов гражданственности» (2, 252–253). Как же упрекать Набокова в отстраненности, в эстетизме, в неидеологичности или, наоборот, хвалить за это! Еще какая философская позиция, еще какие идеологемы, только иного, экзистенциального толка! На ценности *единичного* и *незаменимого* (тут его философия и мораль!) он стоит до конца, твердо, крайне, самоотверженно, за это готов на жертву, конфликт с обществом, невыгоды для себя лично. Неподдельное своеобразие каждого является прежде всего в физическом облике, во внешности, в мелких неподражаемых чертах поведения — и тут писатель неистощим в своем методе, в подаче этой уникальной *зримости*. (Кстати, здесь он странно смыкается с глубинно христианским взглядом на важность тела в целостной личности.) Тут, если хотите, его особая художественная *проповедь*, хотя он и против любого идеологического нажима и курсива. Позже Камю определит героя «Постороннего» как человека, готового «умереть за истину», истину просто «быть и чувствовать» и *смотреть*, за новый экзистенциальный абсолют.

Экзистенциальное сознание имеет не только своих философов и писателей, но и рядовых приверженцев, незаметных героев и мучеников его. Тот же Мартын из «Подвига» готовит переход советской границы вовсе не как политический жест борьбы для организации, скажем, подпольной сети или восстаний, как то пытаются делать Иоголевич, Грузинов и отец Сони (как то планировали и осуществляли реальные солидаристы). Его практически безнадежная, жертвенная решимость — метафизически-экзистенциального характера: самому *поставить* последний акт «счастливого и мучительного путешествия, которым обернулась вся его жизнь» — 2, 158 (линии этого путешествия определились еще в детстве: он как бы прыгнул в акварельную картину, висевшую над изголовьем маленького Мартына — «густой лес и уходящая вглубь витая тропинка» — 2, 157), возвращением на родину дать, как выражался Набоков в «Других берегах», идеально-чаемое «музыкальное разрешение жизни»<sup>27</sup>.

Но для этого надо было взломать абсолютный запрет, перешагнуть через очерченный вокруг него, как вокруг каждого эмигранта этой волны, магический круг: где-то рядом, за долами и лесами твоя родина, где ты родился и определился, казалось, неотъемлемая, как кровь и дыхание, и вот больше туда никогда нельзя ни возвратиться, ни увидеть... И Мартын переступает эту фатальную черту, будто преграждающую обратный путь изгнаннику из рая, — пусть там сейчас, может быть, установился сущий ад, но все равно вернуться туда, хоть на сутки, хоть на час, взглянуть своими глазами, пройти по родной земле своими ногами...

С детства Мартын уже выбрал себя как человека подвига, того, кто стремится одолеть себя, превзойти свои слабости и внешние обстоятельства, и его «тайная, незаконная экспедиция» — чисто экзистенциальный, *неинтересованный* акт воли, самопреодоления и преодоления. Он такой

же тип художника, как все главные герои Набокова, хотя буквально не поэт и не писатель. Его творческая воля направлена на режиссирование собственной жизни, в которой он тонко чувствует как бы заданную, обнаруживающую себя тайными знаками систему сюжетных линий и лейтмотивов, он мизансценирует свои мечты, творит избранные эпизоды своей жизни (так он заранее сочинил идеальный сценарий своего первого дня в Лондоне и в точности перенес его в реальность, так он, следуя намекам судьбы, устроил себе кусок деревенской трудовой жизни во французском Молиньяке...) вплоть до финала — такого же художественного осуществления его грезы.

*Детство* Мартына, как детство Лужина, Годунова-Чердынцева, — вот истинная их *родина*, там сплетаются фундаментальные комбинации их характера и судьбы, далее они лишь развиваются, повторяются, раскрывают свою логику. Впрочем, логика для экзистенциального героя по сути одна — проигрыш шахматной партии жизни, конец, смерть. Автобиографический роман «Другие берега» с его прямым объясняющим текстом начинается с метафизического умозрения о «двух идеально черных вечностях» с «щелью слабого света»<sup>28</sup> (жизнью) между ними, какими являются две бездны небытия, до рождения и после смерти. Вторая «черная пустота» вообще за границей опыта и понимания — оттого так и тянется писатель к «изучению пограничной полосы»<sup>29</sup> перед «передней вечностью», к детству, более того — к младенчеству: может что-то здесь проблеснет из тайны бытия!

В то же вникает и герой «Дара», только что выпустивший сборник стихов, «посвященных целиком одной теме — детству» (3, 10); и он пытается почувствовать «туманное состояние» младенчества (оно ему «кажется медленным выздоровлением после страшной болезни, удалением от изначального небытия»), почувствовать эту тьму, это «обратное ничто», «чтобы воспользоваться ее уроками ко вступлению во тьму будущую» (3, 12). Правда, ничего особенно вразумительного ни герой «Дара», ни автор «Других берегов» не приводят, кроме одного как бы архетипического младенческого впечатления, заложившего в будущем поэте и писателе явную платоническую складку: таинственного впечатления от игры теней на стене. Да еще, как ему кажется, он высмотрел в этих своих исследованиях — не просто отрицание Бога, но отрицание Его как Личности: «Ни малейшего луча личного среди безличной тьмы по оба предела жизни»<sup>30</sup>.

Ребенок, вырастающий из вечности, какой-то еще неотмирный, неуклюжий и странный со своим фантастическим внутренним миром, недоступным большим и разумным, и его втискивание во *временность*, в пошлую взрослую жизнь — мотив, проходящий через многие вещи Набокова. Его главные экзистенциальные герои сближаются как родственные души «таинственной способностью души воспринимать в жизни только то, что когда-то привлекало и мучило их в детстве» (2, 60): таковы Лужин и его жена, Годунов-Чердынцев и Зина, Мартын и Соня. Особое восчувствие детства, сохранение детского «безошибочного нюха души», вкуса к



«забавному и трогательному», «нежной жалости к существу, живущему беспомощно и несчастно» (2, 60) — показатель *истинности* человека в мире Набокова. Похоже, что и «шарлатанское вероучение»<sup>31</sup> фрейдизма писатель ненавидел более всего за осквернение самого для него дорогого — детства.

Но все же изучение детства в «Других берегах» сводится главным образом к бесконечному воскрешению того, что его «ненасытное зрение» вбирало тогда. С детства маленький Владимир, одаренный наследственной «страстной энергией памяти», научился «заклинать» и оживлять былое»<sup>32</sup>. Тут же он отмечает о себе, что «родился художником», рисовал в детстве, занимался живописью и все прочили его в художники. Была у него и необычная редкая способность, «дар видеть буквы в цвете», «цветной слух»<sup>33</sup>. Вот где лежит генетическая *завязь* его писательского предназначения: врожденная, конститутивная способность к реанимации уткешего, к восстановлению его избранных или случайных, но становящихся избранными моментов, вкпе с талантом их удивительно яркого и точного запечатления (живописный дар!). И все это движется глубинной потребностью в спасении от «хаоса бездны» того, что туда проваливается: вещей, состояний природы, существ и мгновений жизни и помещения их в бессмертное художественное пространство искусства, этого *многого воскрешения* по самой своей сути. Этюдной статичностью отмечены у Набокова картины прошлого: это запечатленные *на вечность*, застывшие стоп-кадры бытия. В «сверкающей действительности» памяти, передаваемой искусством, идет это постоянное опробование бессмертно-художественного типа существования: «Зеркало насыщено июльским днем. Мгновенная тень играет по белой с голубыми мельницами печке. Влетевший шмель, как шар на резинке, ударяется во все лепные углы потолка и удачно отскакивает обратно в окно. Все так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет»<sup>34</sup>.

Уже в «Машеньке» (1925), где герой «был Богом, воссоздающим погибший мир» (1, 58), *воскрешающим* его, развернуто, на целый фактически небольшой роман, Набоков показал, как возникает и действует «бессмертная действительность» памяти, в которой прошлое укладывается и живет по закону художественного произведения. И только так, отдав ему высший долг, умеет писатель расстаться с этим прошлым, здесь — со своей первой любовью и Россией, тесно сплетенными между собой.

Интересно, что в финале романа знаком пробуждения Ганина от красного четырехдневного сна в стране воспоминаний к жизни, сейчас с ним происходящей, становится моментально включившееся *феноменологическое* внимание к окружающим явлениям природы, городским вещам, случайным встречным... Герой выходит в экзистенциальное переживание момента опять же через подробные зрительные образы от окружающего. Он наблюдает и зорко схватывает картины жизни утреннего города, «легкого неба», «сквозной крыши» строящегося дома, рабочих, передающих по деревянному переплету «красные ломти» черепицы — и «этот желтый блеск

свежего дерева был живее самой живой мечты о минувшем» (1, 111). У Набокова экзистенциальное пробуждение здесь равно не столько выходу в непрерывно ощущаемый кошмар нависающей смерти, как у Г. Иванова или Г. Газданова, сколько в единственную паллиативную терапию на этой земле, действительную хоть для обрубка, хоть для старой развалины, забвенных всеми: *глядеть и жить* вместе с окрестным миром в потоке его явлений.

Впрочем, даже в элегически светлой, молодой «Машеньке» кошмар смерти, правда, скорее как боль от невозвратности, лежит свернувшись темным клубком где-то на самом дне души Ганина. Кстати, здесь же возникает мелькающий и далее у Набокова мотив «смертного» финала вещей, превращающихся в «легкую, ласковую, человеческую труху» (1, 94), хранящую в себе неразличимые уже остатки былых существований, мотив, с такой грустной нежностью разработанный у Андрея Платонова.

В «Защите Лужина» (1929) экзистенциальное видение того, что вся цепь жизни, ее событий, встреч, поворотов, случайностей ведут *к одному*, составляя для каждого его уникальный сюжет избывания существования *к неизбежному концу*, дано через обостренно-болезненное сознание гениального шахматиста, через ту мистику шахматной игры, в терминах которой Лужин чувствует темный, нависающий над ним рок. С детства его душа и ум маниакально замкнуты на шахматах: он «мог мыслить только шахматными образами», воспринимая мир как шахматную доску, — вот этой липой «взять <...> телеграфный столб», а в символическом сне он видит себя голым на гигантской шахматной доске. Лужина, по существу, не интересует больше ничто и никто, ни люди, ни общество (еще в школе узнал он ужас социума, отторжение себя *другими*, нормальными, «настоящими, отвратительными»), ни родители, ни любовь, — только эта отвлеченно онтологическая игра, и в этом смысле он один из самых метафизических героев Набокова. В картинной галерее его внимание привлекает единственная картина, «огромное полотно, где художник изобразил все мучение грешников в аду, — очень подробно, очень любопытно» (2, 111–112). А когда в период отлучения от шахмат он занимается рисованием, то все самые элементарные вещи, вроде вазы с цветами, получались у него «пятнистые, болезненные, ужасные» (2, 138) — и тут вылезало подсознательное его восчувствие изнанки, *негатива* реальности. Сюжеты придуманных им картин, развешанных в его квартире, все какие-то странные, сюрреалистические: «череп на телефонной книжке» или «поезд на мосту, перекинутом через пропасть» (2, 139), — чуть ли не символ его самого.

Исходная шахматная позиция судьбы определилась для него еще в детстве, точнее с момента рождения, все остальное — лишь «замысловатое повторение зафиксированных в детстве ходов» (2, 127), рокировки, комбинации, ведущие к неизбежной ловушке, к жизненному мату. Для других эта шахматная партия судьбы, иначе — неуклонное бытие-к-смерти, скрыта за радостями и заботами исполнения жизненных ролей, за постоянными отвлечениями-развлечениями. *Нормальные люди*, т. е. нормально подслеповатые и глуховатые, не замечают или сразу же спасительно

прикрывают глаза и отвлекают уши, как только промелькнет скелетная тень или взвизгнет коса зловещего режиссера их судьбы, проглянут так и не опознанные ходы рока. Тихое, внутреннее сумасшествие Лужина — в необычайно остром восчувствии этой судьбы, ее тяжелого дыхания за спиной, ее душащей обнимки, — одним словом, экзистенциальной *истины* человеческой жизни, но у него лишь мистифицированной в мании шахматного преследования. Ощущение смертной судьбы воспринимается им как сознательная игра, «игра не им затеянная, но с ужасной силой направленная против него» (2, 134), как заговор против него черной высшей силы (принимающей облик его воспитателя и менеджера Валентинова), когда внешние события, случайные встречи, потом «затишья» и «скрытые препараты» складываются в ее ходы и комбинации, часто обманные, — «тонкая уловка со стороны шахматных богов» (2, 82).

«Защита Лужина» — это и найденный им шахматный вариант игры против дебюта Турати, который он так и не сумел двинуть в ход, довести до конца, но в настоящем смысле — его такая же тщетная защита от рока, серия попыток уйти от него, выскочить из его железной цепи, что лишь жестче и неумолимее его схватывает. К финалу он решает действовать нарочито нелепо, выпасть из намеченной рутины и таким поведенческим алогизмом обмануть идущую по следу судьбу, — пускается в «защиту, так сказать, наудачу» (2, 143). Под видом, что к дантисту, оставляет жену, нарочито причудливо плутает по городу и возвращается домой ровно в тот момент, когда туда подъезжает Валентинов, от которого он пытался спрятаться, так сказать, в результате попадает в самую пасть к судьбе, шаги Командора уже совсем рядом — «опустошение, ужас, безумие» (2, 146). Лужин понимает: «Его защита оказалась ошибочной» (там же). Подсказку, что делать, он ненароком находит на одной из журнальных фотографий, на столике в холле гостиницы, когда Валентинов ему наговаривает о новом фильме, где он хочет показать настоящий шахматный турнир с его участием, т. е. вновь втянуть его в губительные для его рассудка и жизни шахматы, от которых так тщательно пытается оберегать его жена. Лужин понимает это предложение, как и приведшую к нему последовательность вроде бы случайных событий по своему, по своей метафизической канве преследования: «ловушка, ловушка!» Его маниакально-исследующая фиксация на эпизодах жизни, неожиданных встречах, разговорах, событиях — как нарочитых, входящих в некую неумолимо губящую комбинацию, есть лишь на деле доведенный до градуса сумасшествия как бы вполне объективный факт, ибо в любой жизни — повторим — цепь событий ведет к одному финалу, часто преждевременному, случайному, трагическому, и если обернуться назад, то, действительно, пошел по этой улице, этого встретил, такой выбор сделал и вот губительный результат, а могло бы быть иначе, по другой улице пошел, опоздал на самолет и спасся от катастрофы...

И тут он находит единственный для себя выход: «Нужно выпасть из игры» (2, 149), — бежит домой, запирается в уборной, разбивает окно,

пока ломятся к нему, и выпадает из окна. Логика самоубийства проступает здесь достаточно ясно: сознательно осуществляю свой конец, хотя бы так *сам завершаю партию*, становлюсь демиургом, «деспотом своего бытия», соделываюсь орудием нависающей, неумолимой силы и тем как бы над ней возвышаюсь.

По-набоковски изящный финал романа, выдерживающий шахматное видение до конца (даже бездна под ногами Лужина распадается «на бледные и темные квадраты» отраженных на тротуаре окон), как в «Ultima Thule», лишь дразнит насчет понимания того, что уже явилось Лужину, а для нас остается тайной: «В тот миг, что Лужин разжал руки, в тот миг, что хлынул в рот стремительный ледяной воздух, он увидел какая именно вечность угодливо и неумолимо раскинулась перед ним» (2, 152). Кричат выбившие дверь: «Александр Иванович, Александр Иванович!» Но никакого Александра Ивановича не было» (2, 152). Интересно, что имя героя впервые в романе звучит в тот момент, когда он уже исчез для живых, до того он был просто Лужин, а все остальные персонажи, кроме Валентинова, — его родители, жена, ее отец и мать, случайные знакомые — старательно остаются без имен: одна из черт, создающих атмосферу метафизической, экзистенциальной притчи, каковой в определенном смысле является этот роман, как и более поздний — «Приглашение на казнь» (1935).

О «Приглашении на казнь» писали немало, то видя в нем изощренную игру творческого сознания с самим собой, систему материализованных в условные, марионеточные образы и фантастический сюжет художественных приемов, то помещая его в ряд антиутопий XX века. Мне бы хотелось выявить экзистенциальное его содержание, которое связано с двумя важнейшими коллизиями: «я» перед лицом смерти и «я» и *другие*.

Цинциннат, ждущий казни за свою *непрозрачность*, внутреннюю сложность в вычисленном до точки, предельно рационализированном мире, мире абсолютной прозрачности и взаимозаменяемости его обитателей, определяет себя буквально — *готовящимся умереть*, как называли себя гладиаторы, идущие на последний бой. Основной поток его переживаний, полный тоски, отчаяния, невозможности принять свое железно гарантированное исчезновение, бессмысленных надежд на спасение, несет к тому страшному провалу, в котором вот-вот исчезнет его драгоценное «я». «Неужели никто не спасет?» Неужели? Да, *никто, никак и никогда* — отчаянные отрицательные констатации, лежащие в основании бытия смертного человека, никакой силой отменить нельзя.

Критики иногда записывают Цинцинната в жалкого, ординарного, самого неавтобиографического персонажа Набокова («заурядный, непримечательный человек»<sup>35</sup>) — совершенная аберрация: он — единственное «я», единственная личность в романе, и стоит почитать те записи, которые герой ведет в тюрьме как почти безнадежную попытку что-то после себя оставить, чем-то зацепиться в бытии, «высказаться — всей мировой немоте назло»<sup>36</sup> (хотя какие у них могут быть шансы на сохранность?), чтобы поразиться глубине его мысли, красоте ее выражения,

изошренному владению словом, совершенно авторским. До каких тонких открытий докапывается он в своей пограничной ситуации, в непрерывной медитации над собой, живущим «в неумно воющем ужасе» (с. 220)! Цинциннат чувствует, как сзади на шее вот-вот прорежется «третий глаз», «безумное око, широко отверстие, с дышащей зеницей и розовыми извилинами на лоснистом яблоке» (с. 220), оно уже сейчас видит занесенный над ним топор. Но главное — отверзаются в нем *вещи* внутренние *зеницы*, роющие в нем самом. Так, снимая с себя «оболочку за оболочкой», доходит он «путем постепенного разоблачения до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь!» (с. 218), обнаруживает в себе (в человеке) центр самосознания («я» есть «я»), глубинную достоверность «я», его средоточие, что и созидает тождество личности на всех этапах ее изменения, развития, возрастных метаморфоз...

Одно это открытие глубинного свидетеля и освидетеля личности, центра ее тождества укореняет человека глубже мира преходящих феноменов, приоткрывает метафизическую надежду, которой, как ни странно, в этом мрачном романе Набокова больше, чем где-нибудь еще в его мире. В прозрениях Цинцинната мелькают и платонические мотивы, интуиции истинного бытия, оригиналов и образцов тех теней «совершенного блага» и блаженства, разумности и всемогущества, которые населяют «корявую копию» его снов.

И тот мир, что рисуется вокруг, тоже отвечает ситуации центрального «я», отражающего этот мир и находящегося в близости своего малого апокалипсиса. С человеком погибает и весь мир, и этот, что предстает еще глазам «готовящегося умереть», тоже как будто готовится вскоре исчезнуть, настолько все в нем «не свежо, ветхо, покрыто пылью» (с. 210). Было когда-то цветное, брызжущее, полнокровное бытие, но «упиваясь всеми соблазнами круга (т. е. крутясь на одном, не восходящем уровне. — С. С.), жизнь довертелась до такого головокружения», что как бы вышла в другое измерение, в состояние энтропийного упадка («Да, вещество постарело, устало, мало что уцелело от легендарных времен, — две-три машины, два-три фонтана» — с. 195), относящегося и к человеку, что примитивизировался, автоматизировался, в гротескную куклу ниспал. Один Цинциннат еще жив среди этих призраков: утратили они человеческую сложность, неисследимую глубину души, иррациональность, прозрения глупости и выси, замкнувшись в насквозь прозрачном мирке, где бирочки исчерпывающего познания висят на всех предметах. «Какие звезды, — какая мысль и грусть наверху, а внизу ничего не знают», — уже с детства чувствовал наш атавистический герой. И тянется он недаром к далекому прошлому, к эпохе цветущей культуры, отдаленному XIX веку.

То не раз отмеченное качество иллюзорности, кукольности окружающего Цинцинната мира, когда время на циферблате старательно рисуется передвигающейся стрелкой, искусственный паук висит на ниточке в камере, когда по щекам Марфиньки стекают «продолговатые, чудно отшлифованные слезы» (с. 281), а по небу плывут бутафорские облака трех

повторяющихся типов, на улице разыгрывается «просто, но со вкусом поставленная — летняя гроза» (с. 241) и, наконец, когда к финалу, по мере приближения героя к эшафоту убирается луна, разрушаются, как отслужившие декорации, его камера, сама тюрьма, дома, мимо которых проезжает коляска с осужденным, — все это может быть вполне прочитано и в экзистенциальном ключе. Это, по существу, образ иллюзорности самой смертной жизни (классический мотив «жизнь есть сон», один из самых эксплуатируемых у Набокова) — какая в жизни твердая реальность, если в любой момент она свернется и кончится для каждого, а главное — для тебя, единственного («мнимая природа мнимых вещей, из которых сбит этот мнимый мир»).

В рассказе Набокова «Terra incognita» (1931) та же мысль: человек умирает в какой-то африканской долине на пути к миражным горам, предчувствуя, что там, куда он вот-вот уйдет, скорее всего ничего нет («кибо все, что за смертью, есть в лучшем случае фальсификация, наспех склеенное подобие жизни, мебелированные комнаты небытия»), осознавая, что подлинное только «вот оно», то что перед глазами, миг «прекрасного и яростного мира». Но вот наступает смерть — и этот мир меняется вокруг, линяет, «обнажая декорации смерти» (3, 367), отходит, разрушается.

Мысль о конце мира для умирающего реализуется в «Приглашении на казнь» в галлюцинаторно ярких, сюрреалистических образах финала романа: как гаснущий софит, меркнет освещение солнца, небо начинает трястись, валятся тополя, присутствующие на казни бледнеют, *офозрачиваются* на «дурно намалеванном» заднике сцены казни... Цинциннат еще по пути к эшафоту, еще во власти страха, понимает, что этим признаком «неустойчивости», «какого-то порока всего зримого» (с. 292) обещается ему скорое пробуждение от дурного сна. И действительно, по-толстовски (*умереть — проснуться*), в соответствии с эпитафией к роману, взятым из вымышленной книги «Размышления о тенях» вымышленного, дорогого уму и сердцу Набокова, философа Пьера Делаланда: «Как безумец считает себя Богом, так мы верим, что смертны», — казненный Цинциннат, бросив последний взгляд на обломки и труху окончательно распавшегося мира, направился «в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» (с. 298).

Таких существ в том мире, где жил Цинциннат, не было. Надо учитывать одну важную особенность экзистенциального взгляда, проявившуюся и у русских, и у французских авторов, о которой уже приходилось говорить ранее. Главный экзистенциальный герой их произведений, всегда внутренне связанный с автором, только себя, по существу, подает *изнутри*, сердечно, тонко, с сочувствием, адекватно, воспринимает как *истинного* человека, остальные же, погрязшие в *неистинном* существовании, рисуются *извне*, иронически, брезгливо, с отвращением — это *другие*, пошлые, поверхностные, *противные*. Это фактически сатирический подход, такой, что овнешняет человека, превращает его чуть ли не в заводную, гротескную марионетку.



В «Приглашении на казнь» эта антитеза я — *другие*, стоящий за нею нравственный солипсизм, своего рода «субъективный идеализм» (такого рода, о котором писал Горький в рассказе «О вреде философии», когда весь мир и все другие, кроме тебя, ставятся под онтологическое сомнение — не призраки ли это?), были реализованы предельно-буквально, в поэтике одновременно сюрреалистической и притчево-символической, когда только «я» один «жив и действителен» среди прозрачных, но и призрачных одновременно, среди «плотных на ощупь привидений» (с. 206), среди «крашенных кукол» и пародий.

Собственно, любой социум готовит «детей <...> к благополучному небытию взрослых истуканов» (с. 221), по выражению Цинцинната, и преуспевает в этом; большинство и существует потом в автоматическом, заведенном режиме, мало интересуясь «звездами», «мыслью и грустью» там, *наверху*, не терзаясь смертью и тайнами бытия, но зная толк в том богатом веере земных удовольствий, которые так методично классифицирует м-сье Пьер, — от «блаженства отправления естественных надобностей», гастрономических и любовных, до «наслаждения искусством» (с. 256). Так же как большинство вполне определяется тем вещным миром, которым окружает себя (здесь вся семья жены Цинцинната является к нему в камеру «со всею мебелью», утварью, кошкой, семейным портретом, а сама Марфинька — с очередным ухажером), так же как его представители в своей типовой штамповке предсказуемы, ясны, прозрачны, взаимозаменяемы (у Набокова один актер-марионетка играет с набором париков, накладных бород, одежды и словаря директора тюрьмы, адвоката, врача, стражника, подручного палача...) и... предельно агрессивны по отношению к тем, кто не похож на них, непрозрачен, непредсказуем, ускользающ (один из вариантов такого же «приглашения на казнь» выпадающему из общей нормы тот же Набоков изобразил во вполне *реалистических* рассказах «Королек», 1933, и «Облако, озеро, башня», 1937).

Так что типично экзистенциальное отношение ко всем живущим в тап, действительное для всего творчества Набокова<sup>37</sup>, в «Приглашении на казнь» лишь экспрессивно, гротесково сгустилось. Впрочем, в основе такого отношения к другим лежит первично романтическая схема, когда одна исключительная личность центрального героя, страдающего мировой скорбью, противопоставляет себя благополучному, пошлому, низменному миру всех остальных.

У Набокова разве что самый малый, лелеемый им круг людей изъят из овнешняющего взгляда: отец, мать, родные, некоторые духовно близкие одиночки (поэт Кончеев в «Даре»), любимая женщина (Зина в том же романе), но и они тоже то ли из родовой первопричины, то ли из продолжения, *окрестностей* единственного центрального «я».

В том же «Даре» предстает целая галерея *других*: знакомые эмигранты Годунова-Чердынцева, его частные немецкие ученики, коллеги по Союзу писателей, мать и отчим Зины, встреченные типы на улице, на от-

дыхе в лесу, — но апофеозой овнешненного видения предстает фигура Чернышевского в его жизнеописании, предпринятом героем, когда обнажается вся глубокая неправда подхода к человеку как к типу, тем более с целью его разоблачения, подхода предвзятого, плоского, моментами откровенно грубого и пошлого и уж контрастно противоположного экзистенциальной установке на проникновение во все индивидуальное, неповторимое, уходящее, тому же любовному вниканию в фигуру и судьбу отца.

Героям Набокова известна внезапная симпатия к другому человеку — так в рассказе «Набор» одному из них кажется, что старый, большой, забвенный старик на городской скамейке чувствует то же, что он: сумасшедшее («чудовищной радугой во всю душу») счастье быть среди мира и видеть его в сверкании жизни (как бы *идеологически* ему близок!), но и его рассказчик воспринимает лишь в модусе своего экзистенциального, своего писательского сознания — именно *такой* ему нужен для очередного эпизода романа, где он уже обречен «появиться на минуту в глубине такой-то главы, на повороте такой-то фразы»<sup>38</sup>.

Возможно, что именно в этой коллизии: «я», единственное и дорогое, трепещущее перед бездной небытия и счастливо спасающееся в мигах созерцания мира, в труде фиксации этих созерцаний в искусстве, и *другие* — чужие, достойные лишь иронии и осмеяния, — особенно проявилась та жесткость сердца, идущая в конечном итоге от отчаяния в спасении, которая характерна для экзистенциального обезбоженного взгляда — с его метафизической аутизацией сознания, недостатком чувства солидарности с другими, явным дефицитом любви (как же, отвергается Тот, Кто есть интеграл любви, сочувствия и солидарности со всякой жизнью, самой пошлой и забвенной!) и переизбытком презрения, даже лучшего, стоического оттенка.

Ирина Роднянская в статье о Маканине (Новый мир. 1997. № 4) отметила своего рода «эмиграционный шок», настигший писателей с «переходом в новое российское время», «в зону игры без правил, именуемую свободой». Литература нашего времени действительно кое в чем важном аукается с тем, что создавала литература первой русской эмиграции, прежде всего в ее экзистенциальном, неклассическом крыле. Я уже не говорю о Набокове, который объявленно стоит среди первых учителей «другой литературы» — ее под рыночно-броским, но не совсем точным названием «Русские цветы зла» попытался антологически собрать и систематизировать Виктор Ерофеев. При чуть более точном знании предшественников должна была бы возникнуть и новая вариация старой формулы: «Все мы вышли из “Распада атома”». (Ведь именно там, пожалуй, впервые в русской литературе была не просто опробована поэтика шокового воздействия на читателя густой, тошнотворной изнанкой бытия, в которую как раз уперлась «другая литература», но и явлены сокровенные причины такого видения вещей.) *Вышли*-то вышли, но какими часто патологическими уродами и холодными игроками, готовыми в силу полного



отчаяния в спасении, а может быть, и в собственном реальном таланте активно подыграть злу, надуться его черной кровью до хоть какой прилегающей ошарашенное внимание формы.

Глубинный секрет этой литературы (впрочем, давно разоблаченный хотя бы тем же Г. Ивановым) еще раз выдает творчество Юрия Мамлеева — не забудем, ближайшего предшественника и учителя «священного чудовища» новой волны Владимира Сорокина. Известно, что Мамлеев еще и философ, и своих монструозных героев он вполне внутренне отрефлектировал, представив проницательную психопатологию дикого страха смерти, причем «смерти жестокой, “атеистической” — обрыва в ничто». До *визга*, до какого-то поросычьего, предубойного визга, до гротескной некрофилии, до ужаса перед покойниками, так и норвящими обратиться в вампиров (скрытый комплекс вины перед умершими, каким болеет вся наша цивилизация с ее масс-культурой кладбищенских «ужастиков»!), доходит здесь экзистенциальное переживание ужаса неизбежного конца. «Я сам до патологичности, до судорог боюсь смерти и считаю, что Творец должен еще передо мной ответ на коленях держать за то, что я так гнойно смертен и каждую минуту — хотя бы теоретически — могу умереть» («Тетрадь индивидуалиста»), — такую шиворот-навыворот «бунтарскую» выкладку отношений с Богом и смертью мамлеевского героя уже прямо не повторят нынешние наши жестокие «чернушники». Подобная открытая идеологичность уже за бортом. Они — во власти уже запредельного щекоющего юмора метафизических висельников с соответствующими плодами сатанической фантазии. Переживание абсурда смертного бытия, который исповедовала классическая экзистенциальная литература, как правило, приходившая, надо отдать ей должное, к позиции трагического стоицизма, здесь выродилось в холодную хулиганскую истерику, когда не вылезает из мата, экскрементов, мочи, кишечного метана, спермы, генитальной вони, когда человеческое тело, этот оставленный душой кусок мяса, подвергается изощренно-садистским манипуляциям и изуверствам, бесконечно расчленяется, потрошится, толчется в кашу, отжимается в зловонную жидкость...

Если в «Распаде атома» мы сталкиваемся с крайней, но находящейся в пределах *человеческого* реакцией, с кричащей трагедией обезбоженного, мучительно раненного сознания, то, скажем, такие нынешние культовые фигуры «другой литературы», как Сорокин и Вик. Ерофеев, по-своему уютно устроились в безумно-кровавом, извращенном гиньоле, где царит де Сад помноженный и перемноженный (техника триллера и еще не смонтированного, черного кино у Сорокина), где разыгрывается самое разнузданное, витающее в отталкивающем гомеризме черное воображение. Сказать о том же Сорокине, что он «певец говна и гноя» (Курицын), — значит любезно приукрасить его, редуцировав излюбленные предметы его живописания до самых безобидных. Сей «певец» сам по себе не такой уж большой талант; как мог бы он (да и другие его литературные родственники) с разве что паразитарным даром, зависимым от травестируемых

образцов (поначалу это был соцреализм 1950-х годов), зацепиться в литературном бытии, не взяв на вооружение ресурсы крайнего шока, букет всевозможных извращений и бесчинств над человеческим телом? Конечно, он это делает со вкусом (недаром сам признает свое писание личной психотерапией), являясь как бы литературным Чикатило, избывающим на страницах своей прозы этот махровый букет, — и вот бесконечно окунает себя в черную ауру возбуждения им, нанизывает эпизод на эпизод, все усиливая живописно-перверсионный вольтаж, борясь с собственным и читательским привыканием все более сильнодействующими смесями и дозами. Конечно, услужливые концептуалистские критики умеют абстрагировать вполне конкретные, навязчиво-параноидальные изымательства и сатанично-ритуальные оргии в священных для нормального человека местах в некие изощренные интеллектуальные процедуры. Но это уже чаще всего из области того большого надувательства, которое в избытке творится в современном изобразительном искусстве, когда, скажем, гигантские белые холсты с одной лишь черной, красной или лиловой... линией, пересекающей их то с одного угла, то с другого, становятся предметом метафизически-«утонченных» искусствоведческих спекуляций.

Чернуха, ужастики различной степени концентрации, эксплуатирующие те же приемы форсажа, поселились на всем поле коммерциализированных искусств, и в кино, и в театре. Личность как понятие исчезает вовсе, вылезает лишь отталкивающе-нелепые, гротескные, примитивно пошлые живые куклы, изрыгающие площадную ругань, сочащиеся дурной похотью, немотивированными импульсами к убийству и разрушению... Такое представление человека и в литературе, и в театре переступает ту грань, где обнажение теней и противоречий человеческой природы служит углублению онтологии падшего, греховного естества человека, и переходит в сферу ядовитой сатанинской на него хулы, массово растлевающей своим тотально игровым и развлекательным цинизмом. Это, конечно, крайний полюс современного «искусства», на деле им скорее всего не являющегося, но весьма характерный как знамение времени и состояния душ.

Но и в серьезной литературе сильно поднялся экзистенциальный градус тихого и громкого отчаяния, апокалиптической безнадежности, обострилось ощущение иллюзорности безопорного, обезбоженного бытия, расплзающегося, как трухлявая ткань, сползающего в пустоту и ничто. Никто, пожалуй, так пронзительно, как Людмила Петрушевская, не облучает нас низовым, каждодневным, густым кошмаром существования — и это тоже экзистенциальная литература, но вытаскивающая бред и абсурд, изнанку того самого заведенного, *непробужденного* бытового существования в *тан* (и оно, как выясняется, не спасается на своих налаженных рельсах, вовсе не изъято из жалкой, безобразной трагедии). И хотя существуют вполне жуткие социальные условия, не они в мире писательницы по-настоящему ответственны за душную, унижительную драму человеческих отношений, жизни вообще. А условия значительно более поддонные, если не сказать онтологические: взаимное вытеснение эгоистических

смертных самостей, особенно въедливое на самом близком семейном расстоянии, убогие, извращенные эмоциональные и «эротические» компенсации, ужас болящей, старчески маразмизирующей, разлагающейся плоти... И здесь Петрушевская — художник упорный и жесткий, не иссякающий в своем исследовательско-художественном диапазоне. Но в ее душном, мучительном мире брезжат лучики жалости и любви, правда чаще всего умирающие внутри каждого человека, так решительно и не сходящего с видения «другого» как противного, враждебного «не я», как воплощения неискренности, корысти, козней...

В творчестве Виктора Пелевина, кстати, особенно очевидно, насколько в метафизической своей сути западное экзистенциальное сознание абсурда бытия, его безосновности, *случайности*, феноменологической кажимости, солипсизма отдельного «я» смыкается с восточно-буддийской майей, тяжким сном существования, призрачным, пустотным мироощущением. (Экзистенциальное сознание, стоящее на чувстве сильно развитой личности, лишь ясно выявляет, откуда такое мироощущение, указывая на смерть, окончательное уничтожение «я», обесмысливающее бытие, тогда как буддийское ищет смягчения индивидуальной трагедии, радикально отрицая и реальность личности, и природно-смертное бытие — как неизбежно сопряженные со страданием — и маня неким соскоком с колеса сансары в нечто неопишное и не-сущее — нирвану.) Сомнения в реальности мира, и другого, и себя не только у «буддиста» Пелевина. То же и у Вик. Ерофеева, и у Сорокина, как то было у Г. Иванова, Газданова, Набокова. Где жизнь, где сон, где реальность, где бред? — все одинаково галлюцинаторно, миражно достоверно и недостоверно, а тот или иной фрагмент окружающего бытия возникает только при интенционально направленном на него сознании, концентрации на нем внимания и зрения. Этот постоянный «феноменологический», «набоковский» элемент восприятия мира концептуально внедряет тот же Пелевин, в прозе которого — да разве его одного! — постоянно чувствуются прорастающие споры, залетающие с набоковских полей. Набоковская эстетическая *гавань спасения* привлекает многих, но, естественно, тех, кто своим даром может претендовать на персонально-художественное обустройство в ней. Тут и Саша Соколов, заклинающий смертную тоску и бытийственные бездны стилем и формой (впрочем, еще мэтр литературного экзистенциализма Камю пришел к такому же окончательному для себя выводу: ввести *абсурд и бунт* в гранитные берега строгой и прекрасной художественной формы). Тут и Пелевин, талантливо разрабатывающий и фиксирующий на художественное бессмертие предполагаемую иллюзию бытия и его пустоту. В такой заместительно-демиургической установке как-то обретаются утраченные центры и опоры мира (пусть опять же заместительные). Саша Соколов ищет выхода из «смирительных обстоятельств бытия», ищет сбросить «липкие сплетения» кажущейся повседневности (в которых бьются герои Петрушевской), чтобы из состояния личинки, потом окукленности воспарить бабочкой, пусть еще угрюмой и несовершенной («Тревожная кукол-

ка»). Воспаряет по-своему и Пелевин, хотя бы в свою духовную «внутреннюю Монголию», — чего никак не скажешь о Сорокине или Вик. Ерофееве. Ужасающая, смертная изнанка не обессиливает окончательно первых, вторые же каждый по-своему — со своим ресурсом жонглируемой культуры и литературной способности — не только гипнотизируются этой изнанкой, но начинают *демонически* служить ей, бесконечно усугубляя ее произвольной мультипликацией мерзости и цинизма, превращая все это в эстетскую игру и прием, пытающийся эпатажно удержать внимание читателя к себе.

## Примечания

<sup>1</sup> Поплавский Б. О смерти и жалости в «Числах» // Новая газета. Париж, 1931. № 3. 1 апреля.

<sup>2</sup> Поплавский Б. Заметки о поэзии // Поплавский Б. Стихотворения-II. Париж, 1928. С. 28.

<sup>3</sup> Поплавский Б. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Числа. 1930. № 2–3. С. 309.

<sup>4</sup> Поплавский Б. О смерти и жалости в «Числах».

<sup>5</sup> Поплавский Б. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции. С. 310.

<sup>6</sup> О творчестве двух других крупнейших представителей молодого, так называемого «незамеченного поколения» писателей русской эмиграции см. в книге далее.

<sup>7</sup> Гуль Р. Одвуконь. Советская и эмигрантская литература. Нью-Йорк, 1973. С. 64–65.

<sup>8</sup> Там же. С. 65.

<sup>9</sup> Иванов Г. Распад атома // Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. М., 1994. С. 6. Далее ссылки на это издание даются в тексте: после цитаты в скобках указывается страница второго тома.

<sup>10</sup> Набоков В. Дар // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1990. С. 328. Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках после цитаты: первая цифра обозначает том, вторая — страницу.

<sup>11</sup> Берберова Н. Курсив мой: Автобиография // Владимир Набоков: pro et contra: В 2 кн. Кн. 1. Личность и творчество Владимира Набокова в оценках русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб., 1997. С. 189.

<sup>12</sup> Иванов Г. В. Набоков. «Машенька», «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Возвращение Чорба», рассказы // Числа. 1930. Кн. 1. С. 235.

<sup>13</sup> Ходасевич В. О Набокове // Возрождение. 1937. 13 февраля.

<sup>14</sup> Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 23.

<sup>15</sup> Цит. по: Там же.

<sup>16</sup> Набоков В. Другие берега. Роман. Рассказы. М., 1997. С. 347.

<sup>17</sup> Берберова Н. Набоков и его «Лолита» // Владимир Набоков: pro et contra. Кн. 1. С. 285.

<sup>18</sup> Набоков В. Другие берега. Роман. Рассказы. С. 393.

<sup>19</sup> Там же. С. 409.

<sup>20</sup> Там же. С. 412.

<sup>21</sup> Там же. С. 169.

<sup>22</sup> Там же. С. 201.

<sup>23</sup> Там же. С. 103.

<sup>24</sup> Камю А. Миф о Сизифе // Камю А. Бунтующий человек. М., 1990. С. 46.

<sup>25</sup> Набоков В. Другие берега. Роман. Рассказы. С. 273.

<sup>26</sup> Там же. С. 233.

<sup>27</sup> Там же. С. 17.

<sup>28</sup> Там же. С. 9.

<sup>29</sup> Там же. С. 10.

<sup>30</sup> Набоков В. Другие берега. Роман. Рассказы. С. 10.

<sup>31</sup> Предисловие к английскому переводу романа «Машенька» («Maгy») // Владимир Набоков: pro et contra. Кн. 1. С. 69.

<sup>32</sup> Набоков В. Другие берега. Роман. Рассказы. С. 52.

<sup>33</sup> Набоков В. Два интервью из сборника «Strong Opinions» // Владимир Набоков: pro et contra. С. 145.

<sup>34</sup> Набоков В. Другие берега. Роман. Рассказы. С. 54.

<sup>35</sup> Анастасьев Н. Башня и вокруг. Взгляд на Владимира Набокова // Набоков В. Избранное. М., 1990. С. 31.

<sup>36</sup> Набоков В. Приглашение на казнь // Набоков В. Избранные произведения. М., 1989. С. 219. Далее ссылки на это издание даются в тексте после цитаты, в скобках указывается страница.

<sup>37</sup> Ходасевич отмечал у Набокова отсутствие «любви к человеку», а Шаховская писала о том, что персонажам Набокова «не хватает души» (*Шаховская* З. В поисках Набокова. Отражения. С. 101). Это верно, но только по отношению к этим самым *другим*, а не к центральному экзистенциальному герою.

<sup>38</sup> Набоков В. Другие берега. Роман. Рассказы. С. 290.

## ПУТЕШЕСТВИЕ ПО «БЕСПОЩАДНОМУ СУЩЕСТВОВАНИЮ» (Гайто Газданов)

Гайто (Георгий Иванович) Газданов (1903–1971) буквально ворвался в русскую эмигрантскую литературу романом «Вечер у Клэр», вышедшим в Париже отдельной книгой в декабре 1929 года. Этот роман стал событием в литературной среде того времени; Горький, прочитавший его, вступает в доброжелательно-одобрительную переписку с талантливым, по его оценке, автором и даже делает несколько, увы, безуспешных попыток опубликовать «Вечер у Клэр» на родине. В рассказе «Тяжелый дым» (из сборника «Весна в Фиальте») лирический герой Набокова, молодой поэт, явно автобиографического плана, среди «любимых, в разное время потрафивших душе книг»<sup>1</sup> среди Гофмана, Гельдерлина, Боратынского, гумилевского сборника «Шатер» и пастернаковского — «Сестра моя жизнь», собственной «Защиты Лужина», романа французского авангардиста Радиге «Бал графа д'Оржея» и «Двенадцати стульев» Ильфа и Петрова, называет «Вечер у Клэр». Набоков, архискупой на похвалы классикам и современникам, выделяет первый роман Газданова — близкое себе созвучие, родной тон услышал! И недаром в мнении современников именно Газданов оспаривал у Сирина пальму первого прозаика молодой русской прозы в зарубежье, более того нередко ему отдавали предпочтение перед автором «Защиты Лужина» «с его безошибочно рассчитанной механикой и холодным блеском»<sup>2</sup> (Г. Адамович).

Так и остался «Вечер у Клэр» самым известным, знаковым для писателя произведением. Да, в этом романе уже были заявлены и особый фокус его взгляда на мир, философский аналитизм Газданова, образы и мотивы его творчества 1920–1930-х годов, экзистенциально-автобиографического в своей основе. «Вечер у Клэр», повествование в котором ведется от «я», с большой точностью набрасывает рисунок существования самого автора: его детство в культурной петербургской семье обрусевших осетин, учебу, пребывание в Белой армии, но главное — ту внутреннюю сторону его жизни, его экзистенции, те душевные и мыслительные загвоздки, что одни имеют настоящее значение для героя. Вообще герой Газданова в высокой степени саморефлектирующий, объясняющий себя человек. В отличие от того же Набокова у Газданова значительно больше въедливой и при этом прямо, отчетливо проговариваемой психологической интроспекции, вкуса к самонаблюдению и самоотчету. Из искусств он больше всего любит музыку, тоньше всего передающую волнение души, переходы и глубины ее состояний, а вечно издевавшийся над музыкой Набоков — живопись с ее касательством прежде всего к поверхности, к видимости, зримости мира.

По признанию Газданова, первым его увлечением еще в возрасте 13–14 лет были философские сочинения Бёме, Спинозы, Юма, Канта, Шопенгауэра, Фейербаха, Спенсера, Конта, Ницше, Гюйо, с которыми он знакомился в богатой домашней библиотеке, собранной его отцом. След такого раннего — не совсем по возрасту — погружения в рассчитанную стихию сложной интеллектуальной дискурсии претворился в особое качество его прозы: изощренную аналитику письма, умеющую разработать и тонко замкнуть начала и концы впечатления, переживания, понимания, мысли. Изначальное философическое склонение таланта Газданова чувствуется постоянно: в его взгляде психолога и почти моралиста (в духе французской школы Лабрюйера и Ларошфуко), схватывающего на небольшом пространстве текста — в портрете, диалоге, сценке — тот или иной психологический, экзистенциальный тип человека, его отношения к миру...

«Вечер у Клэр» начинается с того, что запечатлено в самом названии романа: в один из парижских вечеров осуществляется, наконец, мечта Николая о любовной близости с француженкой Клэр, которую он впервые встретил и полюбил еще на родине. Свершилось то, о чем он грезил целых десять лет, но какая печаль посетила героя, окутала весь мир, когда, казалось, несбыточная цель превратилась в реальность... Из этой печали, из мыслей о Клэр и стал раскручиваться свиток воспоминаний героя о прошлой жизни, начиная с первых странных впечатлений детства до последнего кадра, когда пароход уносит героя от берегов отчизны навсегда куда-то в неизвестность чужих краев, с первой остановкой в Константинополе (кстати, это такой же законный мотивный штамп для литературы русско-зарубежья, как стройка для писателей метрополии).

Портрет, который пишет с себя Николай, и необычен, и предвосхищающе-обычен для будущих героев экзистенциальной литературы: органическая неспособность («болезнь», «уродство») четко отличать усилия своего «воображения от подлинных непосредственных чувств», отсутствие интереса к внешним событиям («мое глухое, внутреннее существование оставалось для меня исполненным несравненно большей значительности»<sup>3</sup>), доминантное, фоновое «чувство прозрачной и далекой печали, вполне беспричинной и чистой» (с. 21), постоянные попытки ощутить ускользающее собственное «подлинное существование», «любовь к одиночеству», чувство *чуждости* себя другим и миру. И наконец, основное метафизическое переживание, ударяющее со всеопределяющей силой: открытие смерти, неизбежного конца для всего в мире. В восемь лет у него умирает отец: «В ту же секунду я вдруг понял все: ледяное чувство смерти охватило меня, и я ощутил болезненное исступление, сразу увидев где-то в бесконечной дали мою собственную кончину — такую же судьбу, как судьба моего отца» (с. 28–29). Тем более что вокруг в семье брэнность жизни, подверженной роковым случайностям, демонстрировалась разяще: еще до отца умерла старшая сестра после операции просто «от не вовремя принятой ванны», а младшую, девяти лет, в два дня унесла молниеносная скарлатина, и в глазах матери поселилась такая постоянная «глубокая

печаль», что Николаю «становилось стыдно за себя», за то, что он еще живет на свете.

И тогда, о, сколь многое из впечатлений внешнего бытия встает притчей этого главного открытия! Гуляя весной по полю, он видит в далеком овраге куски нежно сверкающего на солнце снега. Издалека это было прекрасно, при приближении оказались лишь рыхлые, «грязные, тающие остатки», готовые вот-вот исчезнуть. «И больше ничего?» — спрашивал я себя. И жизнь мне показалась такой же: вот я проживу на свете столько-то лет и дойду до моей последней минуты и буду умирать? Как? И больше ничего?» (с. 21). Переживание смертного бытия кульминирует в являющемся ему в момент ясной душевной тишины образе-символе пропасти на краю «огромного пространства земли», постепенно слой за слоем наступающей и увлекающей в пучину все на своем пути, — вот она ближе и ближе, вот уже и «я тяжело лечу туда, вниз, куда упали все остальные» (с. 33).

На это фундаментальное переживание напластывается затем многое: обильное и сложное чтение русских и зарубежных писателей и философов, учеба в гимназии, новые интересы, события, любовь к Клэр... Но эта неизываемая отравка прокалывается душевной болью и тоской постоянно. Даже дружеские узы он, человек обочинный и одинокий, чувствует лишь в беспощадно-стальном свете истины смерти, заставляющей восценить другого, ощутить его как родного по жребию. Дружба для него «становилась особенно дорога, когда появлялся призрак смерти или старости» (с. 32). «Я жил счастливо, — резюмирует рассказ о своем отрочестве герой, — если счастливо может жить человек, за плечами которого стелется в воздухе неотступная тень» (с. 49). Но временами эта тень полностью накрывает его, — то ли наяву, то ли во сне, обостряющем его страхи: «я умер, умираю, умру...».

Несколько тонких деталей, брошенных вроде ненароком, приоткрывают эту травматическую фиксацию ребенка на смерти. Во время летних каникул он ездил на Кавказ, к родне покойного отца, где упорно занимался, забавлялся тем, что стрелял из охотничьего ружья воробьев и кошек, заливал водой норки сусликов и особенно любил подсовывать в муравейник гусениц, крупных мух, жуков, даже большого черного тарантула и долго наблюдал за тщетной борьбой жертв с неизбежно поглощавшими их муравьями. Каков, однако, маленький мальчишеский «садистский» спектакль, в котором как бы проигрывается сценарий о неизбежности пожирания, исчезновения живого в жерле природы — тут это муравейник (зато сам себе режиссер!)

Кстати, герой Газданова открыто исповедует атеизм, отказ от вышних обоснований и подкреплений своего бытия. С учебы в гимназии он отталкивается от православной церкви на каком-то почти вкусовом уровне: от официальной принудительности посещения богослужений, в которых все начинает казаться ему «противным», от карамельной елейности учителей закона Божьего, от пошлости и духовной трусости попов, от общей «благодетельной» фальши. Но такое неприятие вещей все же внешних, идущих



от несовершенства эмпирической церковной жизни и образования, от низкого уровня самих служителей Церкви — вторично по отношению к решающему факту: потере веры. И тогда-то, в ситуации неверия или богооставленности, как мы знаем, и вырастает в такую давящую, неотвратимую громаду метафизическое переживание смертности.

О чистом, кристально-банальном случае такого переживания рассказал Николаю его кисловодский дядя Виталий, человек незаурядный, «скептик и романтик», разочарованный «философ», бывший драгунский ротмистр, в свое время за дела чести просидевший пять лет в крепости. Он вспомнил из времен юности историю вполне метафизического самоубийства своего близкого друга, тогда студента. Мотив у того был один, из репертуара юношеского максимализма и тотальной разочарованности: «Зачем нужна такая ужасная бессмысленность существования? <...> Ведь от смерти мы не уйдем. <...> Спасенья нет. <...> Зачем <...> становиться инженером, или адвокатом, или писателем, или офицером, зачем такие унижения, такой стыд, такая подлость и трусость?» (с. 95).

Манифест атеистического экзистенциализма «Миф о Сизифе» (1941) Альбера Камю строится как ответ на такое безнадежное домогание смысла жизни и самоубийственный выбор человека. «Есть лишь одна по-настоящему серьезная философская проблема — проблема самоубийства. Решить, стоит или не стоит жизнь того, чтобы ее прожить, — значит дать ответ на фундаментальный вопрос философии»<sup>4</sup>. (Кстати, в своих рассуждениях французский писатель касается аналогичного случая «логического самоубийства» из известной исповеди в «Дневнике писателя» Достоевского — октябрь 1876 года). Дядя Виталий, своего рода идейный наставник юного героя «Вечера у Клэр», задолго до французского экзистенциалиста приходит к его выводу: да, смысла жизни нет, «смысл это фикция и целесообразность тоже» (с. 94), но это вовсе не значит, что жить не стоит, это не должно вести к добровольному прекращению существования. Напротив — и здесь дадим место уже экзистенциалистской стилистике — стоически приняв факт *зброшенности* человека в чуждый, смертный, иррациональный мир, надо противопоставить ему свою трезвость, стремление к пониманию, человеческое достоинство, свое неприятие этого мира.

Тот же дядя Виталий внутренне готовит юношу, решившего идти в Белую армию, как к зрелищу «многих гадостей», так и к странной *бесчувственности*: «Посмотришь, как убивают людей, как вешают, как расстреливают. Все это не ново, не важно и даже не интересно», — выделяя только одну ценность, ценность внутренней свободы и неангажированности: «Но вот что я тебе советую: никогда не становись убежденным человеком, не делай выводов, не рассуждай и старайся быть как можно более простым» (с. 43). Он же предрекает победу большевикам («Правда на стороне красных» — там *мужики*), рассматривая «социальные категории» как «феномены подчинения законам какой-то нематериальной биологии» со своим отмеренным сроком жизни («рождаются, растут и умирают <...> и даже не умирают, а отмирают, как отмирают кораллы» — с. 90).

Особый, если не скандальный для эмигрантской литературы тон отношения к гражданской войне, к Белой армии возникает на страницах «Вечера у Клэр»: где долг и доблесть, правда и справедливость, самоотвержение и высокие идеалы? Николай демонстрирует полное равнодушие даже к тому, кто ее выиграет, а будь другие его личные обстоятельства, он мог бы вполне поступить и в Красную армию... Для него война — лишь очередной экзистенциальный опыт, для познания и самопознания: проверить себя в крайней, если хотите, пограничной ситуации, посмотреть, как в ней поворачиваются и обнажаются люди. «Я хотел знать, что такое война, это было все тем же стремлением к новому и неизведанному» (с. 88), к тому, что может «дать простор тем внутренним колебаниям и потрясениям, которые одни сильно занимали меня» (с. 97). Его белое добровольчество — лишь зигзаг внутреннего сюжета, экзистенциальной авантюры: «Нужна была вся жестокость моих шестнадцати лет, чтобы оставить мать одну и идти воевать — без убеждения, без энтузиазма, исключительно из желания вдруг увидеть и понять на войне такие вещи, которые, быть может, переродят меня» (с. 98).

И на войне, признается герой, «бои и убитые и раненые прошли для меня почти бесследно» (с. 99), запомнились лишь какие-то избранные моменты, вроде того, когда он на дозоре, сидя на верхушке дерева, весь ушел в переживание мгновения чистого *существования*, себя в сентябрьском лесу, среди солнечных бликов, шума листьев под ветром, стрекотания случайного кузнечика... Почти как будущий Мёрсо из «Постронного» Камю, он проходит *чужим* всему, что наблюдает вокруг (недаром в глазах простых солдат он «был каким-то русским иностранцем» — с. 108), — точнее, он будто лишен обычной иерархии интереса к миру: люди, их страдания, ужасы войны мало его касаются, зато какие-то боковые, окраинные вещи, войдя в случайный резонанс с его внутренним состоянием, становятся волнующим событием: «Это мог быть медленный полет крупной птицы, или чей-то далекий свист, или неожиданный поворот дороги <...> или в темноте <...> крик неизвестного животного» (с. 101).

Люди, встречающиеся ему, его однополчане рисуются в значительной степени *внешне*, как разнообразные типы, собранные здесь: и гусы, лгуны, негодяи, наживающиеся на войне, и евангелист, живущий безбедно, «проповедуя непротивление злу», и «непобедимый лентяй», солдат Копчик, и бронепоездный парикмахер, «пьяница и мечтатель» Костюченко, сошедший с ума, и душевно могучий Аркадий Савин, смельчак, франт, гуляка и самозабвенный певец...

Война предстает абсурдной, экзистенциальной эпопеей. Сквозной мотив смерти и потерь расширяется от первоначального, ближнего дорожного круга — отца, сестер — к значительно большему охвату: соучеников, приятелей, знакомых. В жестко-гротескном варианте смерть как орудие подавления врага, эксплуатируемое человеком-убийцей, встает в военных эпизодах, где лейтмотивом идут кошмарные гибели людей, бесконечные виселицы с качающимися окоченевшими трупами, поезда набитые солда-

тами, умершими от тифа, вперемешку с агонизирующими больными. Образ обреченного броненосца «Дым», что носится по фронтам и затем гибнет, — здесь символ не только последней конвульсии южной белогвардейской России, но и самой мечущейся жизни героя, прообраз его собственного — когда-то — окончательного падения во тьму смертную.

Все же некое открытие душе Николая явилось из этого безумного, абсурдного опыта, венчающегося парходом изгнания: это и окончательное осознание себя потерянном поколением, колеблющимся «на поверхности событий» (как подстреленный нырок), навек относимым течением прочь от России, и вместе новое чувство — расширения себя на мир, на новые опыты и приключения. Да, изгнанник, но пусть буду странником, путешественником по всей земле!

Уже в первом романе Газданова возникает сквозной образ его прозы — «жизни как продолжающегося путешествия» с неизбежным пунктом прибытия («пока не наступит время моего последнего, смертельного путешествия» — с. 117). Этот образ станет определяющим для следующего романа писателя «История одного путешествия» (впервые: Современные записки. 1934. № 56; 1935. № 58–59; отд. изд. — 1938). Здесь восчувствие жизни как серии *путешествий* — завершен один эпизод жизни со своим сюжетом, персонажами, мыслями (таковым было «путешествие сквозь этот незабываемый российский ледяной вихрь»<sup>5</sup>, запечатленное в «Вечере у Клэр»), далее свобода, распахнутость и готовность к новому путешествию, которое предлагает жизнь, и так до конца — становится главной лирико-философской темой произведения.

Сама экзистенциальная прихотливость и как бы бессмысленная переходящность таких *путешествий* (пролетели куски жизни, встретились люди, завязались отношения и исчерпались, кончились и забылись, осталось лишь все то же ощущение одиночества и чуждости всему) рождали и особую романную поэтику фрагментарности, обрывов повествования, когда по ассоциации, по какому-то всполоху памяти или зацепке мгновенного впечатления наворачивается новый, часто неожиданный виток несущегося сквозь роман потока сознания героя (тут это Володя, вполне тоже автобиографический персонаж). В этом потоке много воспоминаний, каких-то историй, промелькнувших и тут же оставленных за бортом повествования людей, сценок, этюдов с натуры, а также анализа окружающего, переживаний, пониманий, отдельных мыслей.

Такая проза озадачивала ее первых критиков, хвалили стилистический талант, удивительный повествовательный ритм, умную верность тона и вкуса, чувственную прелесть передаваемых моментов, но бранили за отсутствие «стержня» и какую-то общую «безрезультатность»<sup>6</sup> (С. Савельев). «Повествование никуда не ведет; у действующих лиц нет никакой судьбы; их жизни могут быть продолжены в любом направлении — и на любой срок»<sup>7</sup> (В. Вейдле).

Все это так, но это не невольный недостаток, обличающий слабость таланта, художественной воли, а вполне сознательная мировоззренческая

и творческая установка. О ней сам Газданов не раз говорил прямо и, может быть, точнее всего в одном из финальных эпизодов романа «Полет», так и не опубликованного полностью в связи с начавшейся Второй мировой войной (начало романа появилось в 1939 году в журнале «Русские записки»): «...во всяком творческом или созерцательном усилии есть утешительный момент призрачного и короткого удаления от той единственной и неопровержимой реальности, которую мы знаем и которая называется смерть. И ее постоянное присутствие всюду и во всем делает заранее бесполезными, мне кажется, попытки представить ежeminутно меняющуюся материю жизни как нечто, имеющее определенный смысл...»<sup>8</sup>. В своих вещах писатель как раз и выплескивает эту «ежeminутно меняющуюся материю жизни», калейдоскоп лиц, ситуаций, впечатлений, фантазий, мыслей...

Кстати, сам герой «Истории одного путешествия» несколько лет пишет роман, и в него «входило все или почти все, о чем думал Володя», события его жизни, рассказы, которые он любил, «охоты, моря, льды, собаки, государственные люди, женщины, разливы рек, апрельские вечера, и выпадение атмосферных осадков <...> и первые, ранней весной зацветающие деревья» (с. 230). Главным же для него было то, что «шло между словами, как незримое, протекающее здесь, в этой книге человеческое существование» (с. 231). Что это как не описание сути самого газдановского романа, куда потоком, слегка структурированным, вливается жизнь одного его *путешествия*, все, что он в это время думает, вспоминает, видит, чувствует, что с ним происходит, складываясь, как в жизни, свободно, случайно, неоконченно, эскизно.

Вряд ли стоит пересказывать возникающие в романе микросюжеты, связанные с Володей, с его добрым и сильным, крепко стоящим на ногах братом Николаем и преданной, гармоничной женой Николая Вирджинией, с другом Володи Артуром, женившимся по страстной любви на бывшей проститутке Виктории, с мимолетными романами самого Володи...

Ближе всех к герою романа его постоянный собеседник, художник-рисовальщик Александр Александрович Рябинин, тоже по складу «далекый от всего мира — путешественник», правда, уже немолодой и больной. Его «особенное хрупкое искусство» рождается из той же эфемерной *материи существования*, что Володино (и Газданова), и в нем в каких-то «неправдоподобных соединениях» сочетается все «населявшее его неутомимое зрительное воображение», его фантазию, душу и память. С Александром Александровичем Володя познакомился еще в Севастополе, когда тот был поручиком артиллерии, и вот снова случайно встретил его на одной из лекций в Сорбонне по социологии. Витийство парижского профессора здесь время от времени взмывало до историософско-лирических высот, до «факела истины» и «священного огня Революции». А он-то, Володя, знал на себе опустошительность таких великих патетических идей: вспыхнул «священный огонь» там, где было до того «тихо, хорошо и скучно», и сгорела вся эта жизнь, осветив «страшные картины:

корчившихся от ран людей, пылавших домов, неподвижных виселиц» (с. 213). На стене аудитории висели «искусственные и игрушечные изображения войн и революций», картинки, графики, диаграммы — в реальности было то, чего не знали на себе ни профессор, ни парижская публика: «была смерть и печаль и последнее человеческое — отчаянное или радостное — иступление» (там же). (Хотя при этом для Володи «революция была лучшим, что он знал и <...> представлялась ему как тяжелый полет громадной страны сквозь ледяной холод и тьму и огонь» — там же.) Понять Володю тут мог только Александр Александрович — их новое сближение пошло быстро и естественно.

Чувствуют они друг друга с полувзгляда и полуслова, вместе додумывая и составляя то, что может быть условно названо неким идейным посланием романа. В центре его все тот же образ *путешествия*, как, может быть, единственно органичного стиля экзистенциальной, *абсурдной* жизни: «надо странствовать, Володя», — пройти очарованным, беспамятным странником по лицу земли, сбрасывая в пути куски жизни и отрезая новые, и так до последнего... «И где начало и смысл этого безвозвратного движения, этого воздуха, насыщенного тревогой, и этой глухой тяги внутри, немного ниже сердца» (с. 221) — движет экзистенцию человека в ее неизвестно куда, безвозвратно устремленных *путешествиях* некий *жизненный порыв*, бессмысленный и волнующий, иррациональный, пронизанный тоской, «сожалением о неизвестных вещах». Этот мотив жизни как неотступного движения, «стремительного лирического потока», «полета» сквозь ночь и день, страны и людей, счастье и страдание («не думать, не останавливаться, не оборачиваться, не жалеть» — с. 230) можно назвать одним из основных, *структурирующих* мироощущение писателя и его зыблющуюся художественную вселенную.

Углубляясь дальше в себя, Володя понимает, что и во всех этих *странствиях, путешествиях, полетах* есть элемент паскалевского отвлечения-развлечения (*divertissement*) от главной, страшной истины постоянно нависающего конца. «Странствовать, — продолжал он думать, — или уехать, или быть обуреваемым ослепляющей страстью — для того и только, чтобы не видеть, не понимать и забыть» (с. 221).

Тем не менее экзистенциальное восчувствие жизни как путешествия начинается с того момента, который в экзистенциализме называется, как мы знаем, *пробуждением*. Володя, герой автобиографический, продолжающий экзистенциальную эпопею, начатую в предыдущем романе, говорит о себе, что оно произошло в нем рано, «я задумался, кажется, впервые в поле» — с. 189 (вспомним эпизод с овражным тающим снегом в «Вечере у Клэр»). У Александра Александровича его *путешествие* началось позднее, с того момента прозрения, когда он лежал тяжело раненым, тоже в поле, но после битвы в последнюю осень Гражданской войны: «И не оставалось ничего, кроме начала иного беспощадного существования; и с этой минуты все изменилось и исчезло. Не было ни смысла, ни воспоминаний, ни любви, во всем мире не было ничего, кроме ледяного дождя и обрывков

кожи на ране и язве, в которых кишат вши. Россия, родина — как фальшиво и не нужно — с медными трубами, барабанами и гимном — такая густая, такая торжественно глупая музыка. Нет, не осталось ничего» (с. 190). После такого экзистенциального пробуждения умирает все, что для человека считается важным, все и с большой и с маленькой буквы: и Родина, и воспоминания, и чувства — особая экзистенциальная *выметенность* внутри, пустота, пустой сосуд, готовый наполниться эфемерным, тут же испаряющимся содержанием нового путешествия, очередного прекрасного и бессмысленного кванта существования.

С того прозрения в глазах Александра Александровича «застыло навсегда то восторженно чужое выражение, которое знали все, кто встречался с ним теперь» (с. 190). Об этой же *чуждости* себя себе самому и другим не раз размышляет и Володя («все точно снюсь себе — и ничего не знаю» — с. 189). Как тут вновь не вспомнить их ближайшего экзистенциального, классического родственника Мёрсо из «Постороннего» Камю с его фундаментальной отчужденностью и равнодушием к тому, что обычно вызывает эмоции, спонтанные или приличествующие.

Кстати, еще один эпизод «Истории одного путешествия», связанный с достаточно близким Володе персонажем, англичанином Артуром, заставляет вспомнить странного убийцу из романа Камю, застрелившего на пляже араба, просто так «из-за солнца». Артур после случайной вечеринки у Одетт, где он слышит свою собственную романтическую историю с проституткой Викторией из пошлых, насмешливых уст заезжего доктора Штука, на одной из парижских ночных улиц, движимый захватившим его «непреодолимым чувством убийства», своими сильными руками боксера и пианиста душит до смерти этого лоснящегося венского специалиста по женским болезням и сердцам. И никакого раскаяния, жалости, каких-либо метафизических страданий — едет Артур в Вену, находит свою Викторю, женится на ней, живет счастливо, рассказав эту историю только Володе... Какая-то совсем другая тут *чувствительность* (или *бесчувственность*), чем та, которую мы знаем хотя бы по «Преступлению и наказанию» Достоевского или «Вору» Леонова.

То, что лишь мелькает эпизодом в «Истории одного путешествия» (но поразительно именно то, что так равнодушно мелькает!), у Камю вырастает в целый роман, целую судьбу абсурдного человека. В финале «Постороннего» в тюрьме, накануне казни Мёрсо в разговоре с исповедником он пытается единственный раз объяснить себя: «Ничто, ничто не имело значения, и я хорошо знал почему. <...> Из бездны моего будущего в течение всей моей нелепой жизни подымалось ко мне сквозь еще не наставшие годы дыхание мрака, оно все уравнивало на своем пути. <...> Что мне смерть “наших близких”, материнская любовь, что мне Бог, тот или иной образ жизни, который выбирают для себя люди, судьбы, избранные ими, раз одна-единственная судьба должна была избрать меня самого, а вместе со мною и миллиарды других избранных». Вот, наверное, лучшее объяснение и для Артура, бесследно для других и для себя убравшего из



жизни просто неприятного человека — это *не имеет значения*. Что полотно экзистенциального мироощущения содержит в себе такие довольно зловещие нигилистические нити, понял позднее и сам Камю — недаром в предисловии к «Бунтующему человеку» (1951) абсурд отбрасывается им как негодная жизненная позиция, приводящая как раз к оправданию убийства.

Но для отрешенных экзистенциальных героев все же есть нечто им дорогое: *просто существование* в его самых элементарных, но единственно весомых радостях. Для Мёрсо это как можно больше «быть перед лицом мира», наслаждаясь солнцем, морем, мимолетной красотой бытия, тем, как живет и чувствует свое тело. Для Володи пиком такого радостного растворения в текущих мгновениях, в природе, в стихиях, в воде, воздухе, свете становится финальный пикник, куда автор вывозит тот случайный круг людей, который на данный момент образовался вокруг героя: «Это был бесконечный, сверкающий день неустанного солнечного блеска, множества легких запахов летней благодатной земли, сменявшихся деревьев, крепких зеленых листьев, лепетавших под ветром; и Володе казалось, что это слишком прекрасно и не может продолжаться...» (с. 237).

И этот редкий праздник существования, чудесный миг, когда является не изнанка, а лицо мира, его прекрасная иллюзия, подводит черту под очередным парижским *путешествием* героя. Поездка на несколько месяцев в Каир и Багдад с поручениями в местные отделы автомобильного агентства его брата Николая — лишь внешняя примета решительного расставания с Парижем, с целым пестрым куском жизни, который сбрасывается как старая кожа. Вот мчится Володя в поезде на юг от Парижа, покидая его как в свое время Крым, Константинополь, Прагу, Вену, но почему-то грезится ему какой-то апокалипсис, «все повторялось привычное видение того, как однажды, в смертельном и чудовищном сне, вдруг сдвинется и поплывет с последним грохотом вся громадная каменная масса, увлекая за собой миллионы человеческих существований» (с. 238). И еще одним зловещим напоминанием, еще одним «*emento mori*» звучит концовка романа: в письме, переданном Володе братом перед отходом поезда, близкая женщина его друга, его духовного второго «я», Александра Александровича, сообщает ему о его внезапной кончине на юге от кровоизлияния в легкие.

Да, Володя — еще в движении, еще в полете, в предвосхищении чреды неостановимо влекущих вперед *путешествий*, «где нет ни привязанности, ни любви, ни потерь, ни обязательств — только воспоминания и поезда» (с. 238), но приближающийся последний черный тупик отбрасывает и на них свою мрачную, тоскливую тень.

Творчество Газданова 1930-х годов завершается романом «Ночные дороги» (1941) (публикация начата в «Современных записках», 1939, № 69 и 1940, № 70), состоящим с двумя первыми («Вечер у Клэр» и «История одного путешествия») своего рода автобиографическую, экзистенциальную трилогию — она охватывает жизнь писателя с детства до Второй

мировой войны, подведшей черту под основным, классическим периодом первой русской эмиграции. «Ночные дороги» отражают самое длительное, тяжкое и типичное для эмигранта *путешествие*, в которое забросила писателя судьба изгнанника: все 1930-е годы, после работы в 1920-е портовым грузчиком, заводским рабочим, мойщиком паровозов, после учебы в Сорбонне, Газданов зарабатывает на существование трудом ночного таксиста, совмещая это с литературной деятельностью, участием в культурной жизни эмиграции.

Погружение в пролетарские низы, затем в ночную жизнь Парижа, наблюдение за конкретными судьбами и мутациями рядовых эмигрантов, за типами столичного дна: клошарами, проститутками, сутенерами, хозяевами ночных кафе, клиентами разных мастей — все это дало такой новый опыт, какого не было у старшего поколения писателей русского зарубежья, как не было у них и тех живых современных типов эмигрантов и французов, каких мы в изобилии, в аналитически мастерском обобщении встретим в этом романе Газданова.

В этом новом путешествии писателя (а выступает он здесь прямо от авторского «я») движет желание «узнать и попытаться понять многие чужие мне жизни, которое в последнее время почти не оставляло меня»<sup>9</sup>. Его работа заключается «в ежедневном соприкосновении» с «бесконечной и безотрадной человеческой мерзостью», которая отравляет героя; с мучительно смешанным чувством жалости и отвращения наблюдает он «ужасную бедноту и <...> человеческую пададь» унылого парижского рабочего предместья, ту примитивизацию, оживотнение, «душевное и умственное обнищание», во что, увы, так быстро регрессируют в фабричной среде русские эмигранты. Впечатляющими деталями Газданов передает характер и атмосферу того отстойника человеческой жизни, куда он попал: «моральный сифилис» сутенеров, «смертельно унылую порнографию» веселых заведений, «неподвижный и тупой ум» профессиональных воров, «сложный и тяжелый запах», идущий от нищих, и не менее отвратительный — «крепких дешевых духов», похожий на «едкий раствор плохого мыла», обволакивающий проститутку, общий «запах падали». Наконец, лейтмотивом идет образ непрозрачной, непроницаемой пленки, подергивающей глаза проститутки, вообще людей низа, «не привыкших мыслить», — показатель их какой-то недочеловечности, душевной и духовной омертвелости, «животного небытия»; недаром тот же образ «свинцовой непрозрачности глаз», «беспощадной <...> пленки» неизбежно сопровождает картины уже физиологического умирания в романе.

На фоне осточертевшей повествователю «мрачной поэзии человеческого падения», физиологических типов пьяниц и нищих, проститутки и сутенеров, распутников и жалких жуиров выделяется несколько замечательных типов, списанных с натуры: так, знаменитый клошар, получивший за свою склонность к философствованию прозвище Сократ, стал в романе Платоном, а одна из самых когда-то блестящих дам парижского полусвета, роскошная содержанка герцогов, министров, банкиров, а теперь



изношенная, больная проститутка Жанна Бальди получила здесь близкое имя Ральди. Это о ней как о настоящей богине, женщине необыкновенного очарования, ума и вкуса, рассказывал герою романа еще в последний год Гражданской войны старый князь Нербатов, в свое время завсегдагай парижских злчных мест. Даже сейчас в этой увядшей и опустившейся женщине проступают черты былой красоты, виден характер и пронзительный, снисходительный ум. У нее своя философия жизни, свое достоинство женщины, умевшей дарить любовь и редкое наслаждение. Платон, излюбленный собеседник автора, сохранивший и в пьяном падении хорошие манеры, умение мыслить и выражаться сложно и изящно, причем на прекрасном французском языке, как и Ральди (когда-то он окончил университет, жил в Англии с красавицей женой и сыном и потом «все исчезло»), — своего рода скептический моралист, дающий точные и очень низкие оценки как роду людскому в целом, так и всем слоям французского общества, от депутатов и министров, мало отличающихся, по его мнению, от уголовников-рецидивистов, до собственного окружения бандитов и проституток, «чрезвычайно буржуазных» по-своему.

И сам автор близок к безнадежному и спокойно-равнодушному видению вещей парижского клошара: да, его поражает «эта искусственная и несправедливая система угнетения, рабства и нищеты», каким-то своим органическим, миллиметровым расчетом и чудом держащаяся еще в равновесии, но он не верит и в «наивные схемы» гармонизации жизни, вроде «идиллического и убогого построения безнадежного социализма» (с. 340). Как истинно экзистенциального героя, его смешат люди со взглядами на жизнь, политику, роль культуры и искусства, все эти профессиональные политические ораторы (их он иногда слушает днем в эмигрантских собраниях и клубах), свято верящие в свои идеалы и программы... — но разве можно строить «воображаемый будущий мир <...> из случайного и несовершенного материала» (с. 342)?!

У него в душе и глазу постоянной мукой и загвоздкой стоит другое: «кровать, простыни, умирание, дурной запах агонизирующего человека и полная невозможность сделать так, чтобы это было иначе» (с. 315). Смерть, существование перед парализующим ее ликом Горгоны Медузы — по-прежнему навязчиво в центре «я» этого, кому-то покажется, почти нарочитого метафизического героя. В разговоре с Платоном он вновь и вновь исповедует в своем главном, экзистенциально-смертном ощущении жизни: «...я вижу всегда умирание и разрушение, и, оттого что я не могу этого забыть, вся жизнь моя отравлена этим» (с. 285–286). Вот и сейчас неостановимое, несущееся в финальную пропасть движение выбросило его на улицы и мостовые «враждебного города» — и тут вся эта среда парижского дна возникает перед ним «сквозь легкий и всюду преследующий меня запах тления» (с. 352). Вспомним «Распад атома» Георгия Иванова — похоже, мы всерьез имеем дело с особой, экзистенциально уязвленной породой людей и творцов!

Даже в те моменты жизни, когда герой «Ночных дорог» один и ничем не отвлечен — книгой или женщиной — как вы думаете, что встает перед его внутренним взором? Детство, любовь, радостные впечатления прошлого, мечты о будущем? — Ничуть. Мгновения агонии близких людей, умиравших на его глазах. Особенно мучили его картины последних минут когда-то дорогой ему женщины, умиравшей от чахотки в 25 лет, когда он иступленно пытался оживить ее искусственным дыханием, — отчаянный порыв во что бы то ни стало пресечь беспощадную работу смерти и уничительное ощущение своего абсолютного бессилия! «И мне никогда не удалось никого спасти и удержат на краю этого смертельного пространства, холодную близость которого я ощущал столько раз» (с. 353).

Как черный человек, всегда с ним, рядом этот «призрак чьей-то чужой и неотвратимой смерти» (с. 353). Да и сами «Ночные дороги» — это собственно история нескольких смертей. Умирает в своей жалкой квартирке Жанна Ральди, унеся с собой «целый мир, который она создала» (с. 359), все те интриги, обожания, слезы, сожаления, дуэли, покушения на самоубийства, которые окружали ее в пору ее блестящего владычества над мужчинами, и лучшей эпитафией звучат слова русского автора, что она заслуживала, конечно, большего, чем вся эта «грошовая эстетика» ее жизни. Умирает от чахотки молодая, изумительно физически красивая, но, увы, ограниченная и анемичная Алиса, из которой Жанна Ральди тщетно пыталась воспитать себе преемницу в прежнем блеске и славе. Умирает и еще один персонаж, по фамилии Федорченко, с которым связана одна из сюжетных линий романа.

Федорченко — из тех русских эмигрантов, которые с быстротой возвращения очеловеченных зверей в животное состояние в уэллсовском «Острове доктора Моро» (по сравнению одного из товарищей автора) самосохранительно атрофировали в себе всякие культурные, интеллектуальные отличия и запросы русских образованных людей, смешались то ли в общем фабричном стаде, то ли, выбившись в люди — в коммерсантов, адвокатов, докторов, — вымарали из души и памяти все свое российское прошлое (за вычетом разве что спорадической мифомании насчет былой роскошной барской жизни), отождествив себя с «убогой иностранной действительностью» как идеалом и нормой.

Заведенность существования Федорченко антиэкзистенциально образцовая: в будние дни работа, еда и сон, в выходные — баня и публичный дом, накопление денег с целью жениться, завести свое дело... Так собственно и случается, и он женится на Сюзанне с золотым зубом, так и не узнав, что она была проституткой и одним из объектов наблюдения его соотечественника, открывает небольшую мастерскую и продолжает свою накатанную жизнь, поменяв лишь прежние воскресные занятия на прогулку за город с удочками и пополнившей женой.

И вдруг — происходит невероятное. Со свадьбы к нему зачастил каждый вечер один внешне благовидный русский по фамилии Васильев, человек, маниакально заикленный на мировых заговорах, борьбе с темными силами,

прежде всего с большевизмом, заключавший в своей памяти «целый музей ужасов, бесконечную серию преступлений, изуверств и убийств» (с. 320), из которого он извлекал бесконечные истории с удивительным знанием мельчайших подробностей этих мировых злодеяний. И постепенно, к ужасу Сюзанны, ничего не понимающей в разговорах двух мужчин, Федорченко вовлекается в «зловещую метафизику террора и смерти», в круг «сложных политических и философских теорий» (с. 319), буквального безумия Васильева. Весь этот этюд с Федорченко выдержан автором в шаржированно-заостренной форме; таков и портрет Васильева, эмигрантского типа, который доводит общественно-патриотическую заботу до маниакального гравдуса, с настоящей манией преследования, которая в конечном итоге буквально губит его, такова и история экзистенциального пробуждения Федорченко. Начал он с диких в его устах задумчивых высказываний о *безмятежном ночном небе*, к которому тянется его душа, со страшных детских вопросов: «зачем я существую на свете?», «что будет со мной, когда я умру, и если ничего не будет, то на кой черт все остальное?» (с. 412), начал пропадать из дома ночами, ходить в русское кабаре и со *смертельно отвлеченным* лицом часами с закрытыми глазами сидеть в «русской» атмосфере «цыганской, ноющей и плачущей тоски» (с. 418), начал читать книги и открыл жизнь воображения, начал говорить по-русски (до того выделял из себя француза даже в языке) и кончил «свою стремительную и смертельную эволюцию» полным отчаянием и самоубийством (удавился на ручке собственной двери, притом что жена со дня на день ждала ребенка). Несмотря на некоторую пародийность этого экзистенциального пробуждения, прежде всего в силу «его чудовищного душевного опоздания» (с. 417) и уплотненной стремительности, убившей Федорченко, в нем для автора все же проступил, наконец, такой тип человека, который «всегда интересовал меня и с которым до сих пор он не имел ничего общего» (с. 419).

Критики упрекали Газданова за жесткость его отношения к людям в этом романе. Это в какой-то степени справедливо, когда речь идет о его аналитически-беспоощадных характеристиках обобщенных фигур, будь то типы парижского дна, развлекающиеся буржуа или некоторые разновидности русских эмигрантов. И здесь, как вообще в экзистенциальной литературе, сильна критическая, а то и сатирическая, *внешняя* позиция по отношению к *другим*. Можно говорить о традиции моралистического психологизма, выведенной в иронический, разоблачительный план, — при явном тяготении к созданию людских типологий, даже к выводу некоторых общих *теорем*, касающихся природы человека.

Но всякое приближение к конкретному человеку, личному излому его характера и судьбы, особенно к его *концу*, т. е. расширение своего экзистенциального «я» на другого, узрение его единственного, неповторимого лица, искаженного знакомой болью, меняет перспективу авторской оценки в сторону сочувствия, душевного сострадания и солидарности.

Но все равно по-настоящему единственный, кто интересует автора, в кого глубже всего опущен лот самопознания и самоотчета, чьи душевные движения проникновеннее и интимнее всех разбираются, — это само автобиографическое «я» романа. Это «я», даже когда оно выступает под прикрытием чужого имени, будь то Николай в «Вечере у Клэр» или Володя в «Истории одного путешествия», — и есть единственно полноценный герой в экзистенциальном произведении. Истории, происходящие вокруг, лица и сюжетные линии входят, по существу, лишь каким-то модусом в его сознание, пытающееся уловить собственное, несущееся во тьму *существование*, сводящее счеты со своими душевными глубинами, где залегает *родина, музыка, дорогое женское лицо*, «море и снег», *печаль*, «беспредметное иступление», «мертвенные состояния», *смертная тоска*...

Оттого так причудливо ветется повествование романа, что каждый его эпизод возникает, рвется, возобновляется или провисает неоконченным в поле воспоминания (в нем написаны все три романа), задается внутренними силовыми линиями мгновенного впечатления или переживания, мелькнувшей мыслью или ассоциацией идей авторского «я». Создается сложная и прихотливая, с ломающимся ритмом музыкальная ткань рассказа, пронизанная экзистенциальными мотивами: фундаментальным ощущением заброшенности в чуждый мир (усиленным тем, что для писателя-эмигранта это буквально «чужой город далекой и чужой страны», «зловещий и фантастический Париж» — с. 424), чувством постоянного и неуклонного *бытия-к-смерти*, безнадежным стоицизмом человеческого достоинства перед лицом абсурда.

## Примечания

<sup>1</sup> Набоков В. Другие берега. Роман. Рассказы. М., 1997. С. 262.

<sup>2</sup> Адамович Г. Русские записки. Часть литературная // Последние новости. 1938. 23 июня.

<sup>3</sup> Газданов Г. Вечер у Клэр. М., 1997. С. 17. Далее ссылки на этот роман даются по данному изданию: в тексте после цитаты в скобках указывается страница.

<sup>4</sup> Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М., 1990. С. 24.

<sup>5</sup> Газданов Г. История одного путешествия // Газданов Г. Вечер у Клэр. Романы и рассказы. М., 1990. С. 206. Далее ссылки на этот роман даются по данному изданию: в тексте после цитаты в скобках указывается страница.

<sup>6</sup> Современные записки. 1939. № 68. С. 473.

<sup>7</sup> Русские записки. 1939. № 14. С. 200.

<sup>8</sup> Цит. по: *Dienes L. Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gaito Gazdanov.* München, 1982. P. 127. Этот отрывок был опубликован в книге американского ученого Ласло Динеша, посвященной жизни и творчеству Газданова (первой и пока единственной), по рукописному фонду Газданова (Гарвардский университет, США).

<sup>9</sup> Газданов Г. Ночные дороги // Газданов Г. Вечер у Клэр. Романы и рассказы. С. 240. Далее ссылки на этот роман даются по данному изданию: в тексте после цитаты в скобках указывается страница.

## ПРОЗА БОРИСА ПОПЛАВСКОГО

За время, протекшее после ранней гибели Бориса Поплавского (1903–1935), внимание и интерес к его творчеству читателей и критиков, вскинувшись в атмосфере шока от его трагического конца, постепенно ширились и возрастали, утверждая его как одного из самых значительных, своеобразных и пронзительно сильных поэтов русского зарубежья. Этому прежде всего способствовало его возвращение «домой» с чужих, холодных «небес» в круг выдающихся русских художников XX века<sup>1</sup>.

Еще при жизни у Поплавского образовался пусть небольшой, но настоящему *качественный* круг ценителей его творчества, от Георгия Адамовича до Георгия Иванова, от Георгия Газданова, Владимира Варшавского до Ильи Зданевича и Николая Татищева, до многих представителей его поэтического, писательского «потерянного» поколения, к счастью, *потерянного* лишь на какой-то неблагоприятный для этой плеяды период, что нередко случается в мире литературы, искусства и мысли.

Известно, насколько из двух заглавных русских поэтов Поплавскому особенно был близок Лермонтов<sup>2</sup>, в котором сквозят какие-то близкие ему *генетические* черты: особая метафизическая серьезность взгляда, философско-мистическая углубленность, трагическая личность в ее глубинных требованиях к бытию, онтологический бунт, а в жизненном поведении несколько подростковая задиристость и склонность к системе защитных масок и поз, при бесстрашном экспериментировании с жизнью и смертью (что привело обоих в определенном смысле к близкому безвременному концу). Есть еще одно общее их качество: в конце жизни Лермонтов явил себя блистательным романистом, открывшим новые горизонты русской психологической прозе. Правда, два романа Поплавского при его жизни пробилась на журнальные страницы лишь в виде отдельных глав<sup>3</sup> и в полном объеме были напечатаны уже в постсоветском Санкт-Петербурге почти через девяносто лет после их написания<sup>4</sup>.

Но даже то, что прочли его современники и друзья из «Аполлона Безобразова» (1926–1932) и позже из «Домой с небес» (1934, хотя автор редактировал его до сентября 1936) привело многих из них к впечатлению, что «среди прозы молодых писателей, напечатанной в “Числах”, самая талантливая, самая личная — проза Поплавского» (Владимир Вейдле). Георгий Адамович, высоко ставивший его поэтические достижения, на основании лишь немногих напечатанных его «прелестных» прозаических кусков, предполагал и прорицал, увы, уже лишь в виртуально-оценочном плане: «Как ни своеобразны, певучи, находчивы, остроумны, как ни пленительны стихи Поплавского, я думаю, что по-настоящему должен был он найти себя не в стихах, а в прозе»<sup>5</sup>. Даже Глеб Струве, кто откровенно не любил поэзии Поплавского, а в романах его усматривал преимущественно влияние «потока сознания» Джойса, относя и его, и параллельного,

на взгляд Струве, Белого «к области патологии литературы», тем не менее отмечал «подлинную музыкальность» его прозы, «словесную меткость», дневниковую, лирическую лейтмотивность: «Поплавскому нельзя отказать ни в наблюдательности, ни в литературной способности — его проза интереснее его стихов»<sup>6</sup>.

Наконец, еще одно: в обоих случаях значение обоих русских поэтов расширялось на жизнь больших идей, даже на роль некоего пророческого водительства. Так Дмитрий Мережковский в статье «М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (1908–1909) мистически укоренял поэта в сверхземные измерения бытия, провидел в нем импульс к деятельному преображению мира. И тому же уже позднему Мережковскому вскоре после смерти Поплавского принадлежит эксклюзивное высказывание, не раз приводившееся в мемуаристике русского зарубежья: «Для оправдания эмигрантской литературы на всяких будущих судах с лихвой достаточно одного Поплавского»<sup>7</sup>. Недаром среди немалых «ярких поклонников Поплавского», как называл их Глеб Струве, почитавших его за «исключительное явление», «второго Блока» и «русского Рембо», существовал настоящий его культ, в том числе и как философского, религиозного Учителя. Да и сам он, оставив два романа, значительный массив замечательных статей литературно-эстетического содержания, и прежде всего дневников, предполагал для себя в будущем целиком предаться религиозно-философскому творчеству.

Однако прежде всего коротко пройдемся по основным этапам его жизни. Родился Борис 24 мая 1903 года в Москве в семье людей состоятельных и культурных, получивших профессиональное образование в консерватории (корни отца Юлиана Игнатьевича уходят в среду польских крестьян, а мать Софья Валентиновна происходила из прибалтийских родовитых дворян). Сам себя его отец аттестовал как «свободного художника-музыканта, художника и известного общественного деятеля»<sup>8</sup>. А мать, связанная дальним родством с Еленой Блаватской, склонялась к занятиям теософией и антропософией. У Поплавских было еще трое детей: старше Михаила Наталья и Всеволод и младшая его Евгения (рано умершая от туберкулеза). Однако в семье, достаточной эксцентричной, несдержанной в своих эмоциях, дети находились в поле внутреннего противодействия родителей и особенно страдали от жесткого характера и диктата матери, что приводило к бунту против матери и весьма способствовало особым вольностям их поведения. Как это особенно выразительно случилось с юной красавицей Натальей, фактически выдворенной Софьей Валентиновной из семьи (что Борис всегда ставил ей в роковую вину): она стала экзальтированной приверженицей модернистской столичной тусовки, рано погрузилась в наркотический *искусственный рай*. Возможно пытаюсь доказать свои творческие задатки, четырнадцатилетний подросток Борис на фоне своей сестры, в 1917-м выпустившей сборник «Стихов Зеленой Дамы», завел пару тетрадей и стал в них записывать первые стихотворные опыты, характерно названные им «Дневником в стихах» (иллю-



страции тогдашний лицеист московского французского лицея делал сам), а также заносить туда прозаические отрывки, посетившие его соображения, мысли, чувства... Не обошлось и без рокового шлейфа: именно Наталья приобщила его к кокаину и гашишу (см., в частности, его ранние «Стихи под гашишем» и «Караваны гашиша», 1918, ей посвященные).

Для Поплавского воспоминания о родине, которую он вскоре, летом 1919 года, покинет вместе с отцом, с кем он до конца поддерживал дружеские отношения, увы, были связаны с мучительным комплексом трудного детства и надломленной юности. Здесь и откровенная неприязнь и даже непрекращающаяся война с матерью, заложившая глубинную складку его душевного дисбаланса, и столь ранние наркотические качели *вверх* в фантамальные «кокаинно-изъянные грезы» («Подражание Королевичу», 1918), и падение *вниз* в тошнотворное похмелье, удушливое сердцебиение, иррациональные страхи... Позже в письме к поэту и критику Юрию Павловичу Иваску от 19 ноября 1930 года Поплавский так раскрывал себя: «Я происхождения сложного: русско-немецко-польско-литовского. <...> Жили богато, но детей притесняли и мучили, хотя ездили каждый год за границу и т. д. Дом был вроде тюрьмы, и эмиграция была для меня счастьем. С детства интересовался мистикой, был страшно религиозен и остался»<sup>9</sup>.

Особое погружение в *мистику* и *религиозность* с новой, глубинно переживаемой христианской доминантой произошло у семнадцатилетнего Бориса в Константинополе, когда они с отцом, вначале на волне успеха Добровольческой армии вернулись оттуда в Ростов-на-Дону, а затем с декабря 1920 года окончательно устроились в многочисленной русской колонии в Турции. Константинопольский дневник отражает обращение Поплавского к православной церкви, исповеди, первый настоящий пост, переживание нового для него литургического опыта, отказ от наркотиков, от мясной пищи, постоянные долгие молитвы, изучение Бёме и истории философии... Однако не иссякает и его интерес к теософии и антропософии, подогреваемый чтением Штейнера и Блаватской, его контактом с Петром Успенским, который в это время выступает со своими идеями в русском скаутском центре «Маяк», посещаемом Борисом и его новыми товарищами. (Кстати, в его дневниковой записи от 7 мая 1921 года отмечено впечатление от этого известного ученика Гурджиева, лекцию которого он только что прослушал: «Проводил Успенского. Милый, но странный человек»<sup>10</sup>.)

Если константинопольские дневниковые заметки Поплавского января — мая 1921 года достаточно точно, хотя и бегло, внешне-называть, рисуют произошедшую в нем радикальную перемену, то через год, после переезда Поплавских в мае 1921 года в Париж, а затем во время посещения Берлина в кампании тогда с неразлучным другом, художником Константином Терешковичем, Борис оставляет в своих бумагах 1922 года важную аналитическую запись, фиксирующую суть этого нового выбора себя в мире. Он пишет о себе прошлом как об «активном нигилисте», «кокаинисте», который после четырех лет непрерывной нервной судороги» смот-

релся «веселым мертвецом»: «Я уже видел себя оставленным в лодке. Пароход жизни быстро удалялся. Напротив меня сидели, скорчившись, умопомешательство и смерть». «Но вот из безумной черной напряженности сверкнула молния Евангелия — я должен еще жить! Убеждение в своей неограниченной свободе воли дало мне безумную мысль — исполнить Евангелие, первые 30 лет коего есть воспитание предающегося»<sup>11</sup>.

С июля 1921 года на десять лет, до трагического конца, устраивается жизнь Бориса в Париже (лишь в 1922 году он живет несколько месяцев в Берлине). Вначале он пытается найти себя в живописи, посещает академию для художников на Монпарнассе «Гранд Шомер», органично вписывается в полуннищее, шалое племя молодых художников из России, работает в студии и на природе, вместе со всеми увлекается авангардной атмосферой, стилевыми примерами кубизма и супрематизма, много времени проводит в прогулках и спорах с друзьями, в ночной кафеиной жизни, где художники соседствовали и общались с начинающими поэтами и прозаиками новой волны (от Сергея Карского, Исаака Добринского, Константина Терешковича, Виктора Барта до будущего Довида Кнута, Александра Гингера, Василия Яновского...). Сначала оформился первый творческий кружок молодых «Гатаратак», на котором уже впервые проявились незаурядные качества Поплавского-докладчика и полемиста.

Поездка Бориса в 1922 году в Берлин, частично мотивированная его желанием отдохнуть от нервного напряжения в семье, только недавно воссоединившейся в Париже на одной квартире (к отцу добавились мать и младший брат Всеволод, Наталья бедствовала в Шанхае и вскоре там умерла), ознаменовала момент его нового творческого самоопределения. На правах признаваемого им тогда своего наставника (более профессионально успешного и опытного, старше его на два года) Терешкович достаточно жестко посоветовал ему вообще отказаться от занятий живописью. Что поначалу оказалось не так легко принять. Ведь Поплавский жил, учился, крутился в этой среде, искал свой стиль и путь, хорошо знал искусство и современные его искания, проницательно писал о русских художниках<sup>12</sup>, кстати, и после вердикта тогдашнего ближайшего своего друга еще несколько раз, вплоть до смерти, выставлялся в галерейных экспозициях. В Берлине он общается не только с массой художников, но и с Маяковским и с Андреем Белым, стихи и прозу которого он особенно любил. В уже цитированном позднем письме к Юрию Иваску от 19 ноября 1930 года Поплавский вспоминает, что в Берлине, где он показывал свои стихи писателям из России, именно они, точнее «Пастернак и Шкловский меня обнадежили»<sup>13</sup>.

Возвращение двадцатилетнего Поплавского в Париж включило стремительный темп его короткого жизненного срока. Прежде всего он успешно занялся важным для своего самоощущения спортивным моделированием своего узкоплечего, болезненного, тщедушного тела, добился «куполообразных плечевых мускулов, железного зажима кисти», стал опасным противником в частых молодых потасовках. Он поступил на историко-



филологический факультет Сорбонны, правда мало посещал лекции, предпочитая углубленное самообразование, часами просиживая в отделе редких изданий и рукописей библиотеки Св. Женевиёвы или с книгой на жестких парковых скамьях. По несколько суммарному свидетельству отца, сын его «увлекался поэзией, литературой, философией, социологией, историей, политикой и авиацией, музыкой и всем, всем, торопясь жить и работать...»<sup>14</sup>, решительно отказывался идти в душепогубительное рабство изнурительного низового труда, довольствуясь ежемесячным малюсеньким пособием от Синдиката французских художников, предпочитая добровольную евангельскую нищету. Весьма иронически, в объявленном стиле друга Александра Гингера, Поплавский восклицает в записке к Илье Зданевичу: «Как молодому эмигранту жить за неизвестно чей счет и держать Метафизический фасон»<sup>15</sup> (впрочем, при всей иронии, неотступная это забота молодого нищего поэта, как свидетельствуют записи из его дневников).

Первые пять лет фактически безвылазного парижского бытия Поплавского шли для него под знаком добровольно избранного им творческого затвора, в смысле отказа от попыток печататься, в атмосфере того «нищего рая друзей», который позднее он опишет в «Аполлоне Безобразов». Центральными фигурами для него тут были прежде всего поэты Илья Зданевич и Александр Гингер (о них чуть подробнее далее в связи с анализом романа). Это был по преимуществу устный, дружески-разговорный, внутренне *накопительный* период творческого развития Поплавского, выявлявший себя в достаточно узком кругу. Тогда самые живые, неожиданные, родниковые мысли высекались в доверительных беседах и спорах с близкими, интересными ему людьми. Тут работала и непосредственная вдохновляющая подпитка слушателя или оппонента, и живая острота импровизации, не тронутая еще чуть умерщвляющей «художественной» обработкой, и необязательность свободного слова, часто пущенного бескорыстно на ветер, да в немногие уши, то любяще-внимательные, то рассеянные, сосредоточенные на своих постулатах.

Их общественные инициативы (включая Виктора Барта и Сергея Ромова) крутились вокруг создания группы «Через» (из двух распущенных — «Гатарапака» и «Палаты поэтов»), заявлявшей задачу наводить мосты между эмигрантскими художниками и писателями и представителями западных течений и одновременно — с творцами русской метрополии. Местом субботних литературных собраний молодых писателей, почти каждодневных встреч, ночных посиделок, нескончаемых разговоров и дискуссий, где уже блещет молодой поэт, эрудит, блестящий спорщик, стимулирующий парадоксалист Поплавский, стало старинное у площади Сен-Мишель кафе «Ла Боле», прославившееся такими культовыми его посетителями как Франсуа Вийон (в легенде), Поль Верлен, Оскар Уайльд. Когда в 1925 году возник Союз молодых поэтов и писателей во главе со Зданевичем, это кафе постепенно уходит в тень, уступая новому периоду интеллектуально-кафейной жизни молодых литераторов эмиграции.

В своем позднем рассказе о Поплавском, обозревая его уже свершившийся путь, Василий Яновский писал: «Его мистическая жизнь была полна пугающих противоречий <...>. Мне всегда чудилось: не устоит, не осилит! Ясно, что тут речь шла о другом плане, ибо в таланте или даже в гении ему никто не отказывал. Внутренне он чересчур спешил, тцась развить духовные мускулы так же непропорционально, как и свои бицепсы»<sup>16</sup>. Впрочем, судить, как шло его развитие, пропорционально ли или нет, судить о нем до того времени по крайней мере, когда он решает расширить «рай» своих ближайших друзей до более широкого круга своих возможных читателей, с полной достоверностью трудно. Уже в 1927 году в нем готовится перелом и новый выбор: «бежать из священного небытия», «гениальности, умирающей в неизвестности»<sup>17</sup>, с горних высот заумников и авангардистов на путь большей понятности и признания. И в 1928 году появляются его первые стихотворные публикации в «Современных записках», «Воле России», в газете «Последние новости». Пошли первые поощряюще-хвалебные отклики Георгия Адамовича, Владимира Вейдле, Дмитрия Святополка-Мирского... В апреле этого же года происходит его полускандалный дебют с речью о проблеме Христа в современном мире на заседании Зеленой лампы у Мережковского и Гиппиус, и вскоре здесь, как и на вечерах созданного весной 1928 года писательского объединения «Кочевье», он становится желанной интеллектуальной звездой.

С 1927 года Поплавский интенсивно работает над «Аполлоном Безобразовым», подводя итог целому периоду своей жизни. Уже в конце ноября этого года он читает отрывки из этого романа Татьяне Шапиро, предмету своей тогдашней сердечной привязанности, образ которой отразился в его поэзии (летом 1928 года она уезжает в СССР). Отношения с нею становятся главным содержанием его возобновленного после 1922 года дневника (октябрь 1927 — январь 1928). Правда ни одна из этих личных записей так и не попала в первый сборник дневниковых записей Поплавского, собранных Николаем Татищевым после его смерти в 1938 году (об этой книге, представившей изнутри натуру писателя, процесс «ввинчивания» его бесстрашной мысли и беспокойного сердца в религиозно-философский анализ проклятых вопросов бытия человека, в метафизическое самоисследование см. подробнее ниже).

С 1927–1928 годов Поплавский укрепляется в роли ключевой фигуры на русском Монпарнасе. Как гласит предание, даже выражение «парижская нота», относившееся больше к поэзии и мироощущению молодых, было придумано им. Многие признавали его не только самым образованным среди своих, но и наиболее пронзительно близким себе поэтом («Жили же мы стихами Поплавского»<sup>18</sup>, по признанию Илья Зданевича), были и те, кто полагал его дерзким религиозным искателем, совмещающим свою мысль с экспериментаторством над собственной личностью. При этом в широком, профанном мнении на первый план выходили несколько подростковые обидчивые реакции Бориса, его угловатое суперменство, задиристость, брутальные позы, вызывающие на скандальную реакцию, пре-

увеличенная чувствительность к оценочному мнению о себе. Никто точнее и тоньше самого Поплавского не выразил атмосферу ночной монпарнасской кафейной жизни, где разогретое дешевым алкоголем нескончаемое философствование, метафизические споры, бывало, включали теневую долю компанейской случайности, мифоманского фантазирования, взаимного снобирования, пьяного флирта, драк... В своих дневниках, а затем и в романах выволок он мучившие его противоречия, раздвоенность своей натуры, чувство унижения «чужака», уязвленный эмигрантский комплекс, который сумел обзавестись своей системой компенсаторных реакций.

Пиком общественного резонанса Поплавского стала его работа в журнале «Числа» (1930–1934), куда он пришел с самого его возникновения и занял на все краткое время его существования своего рода кафедру *идеолога* младшего писательского поколения русской эмиграции. Именно он наиболее темпераментно ярко и экзистенциально-прочувствованно принес сюда и развил мучавшие его и его товарищей темы и проблемы, новые подходы к разрешению стоявших перед ними творческих задач.

Молодые писатели особенно остро чувствовали свою выброшенность в социальную пустоту, одиночество, безнадежность, катастрофичность времени, шаткость своего мировоззрения. В первом выпуске «Чисел» Георгий Адамович писал: «В памяти нации» никогда еще не оставался человек настолько «наедине с собой, вне общества, и лишь с насмешливо-ядовитым сознанием, что вот и вне общества можно еще существовать, любить, думать, жить»<sup>19</sup>. В коллективном программном заявлении, открывавшем новый журнал, его авторы, исходя из анализа своего умственного и душевного состояния, в самом общем виде формулировали свою позицию так: «У бездомных, у лишенных веры отцов или поколебленных в этой вере, у всех, кто не хочет принять современную жизнь такой, как она дается извне, — обостряется желание знать самое простое и главное: цель жизни, смысл смерти»<sup>20</sup>, принципиально отстраняясь от политики, общественного пафоса, от злобы дня.

В статье «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции» (Числа. 1930. № 2–3) Поплавский повторяет и развивает одну из своих дорогих мыслей, прозвучавших в его нашумевшем докладе в «Кочевье» (23 мая 1929) «О согласии погибающего с духом музыки»: «...неудачник ближе к некоей основной правде о жизни, он ближе и постоянной с ней соприкасается, потому что она была трагичнее, и вообще за неудачниками некая великая мистическая правда»<sup>21</sup>. Отбрасывая пошлость «любви к искусству», «подобную пошлости поисков красивой жизни», Поплавский декларирует суть и смысл литературы как «аспекта жалости»: «...Остается жалость к высшему человеку (а все люди высшие, и чем ниже и темней человек, тем выше»<sup>22</sup>. Отрицание «красоты» искусства и чистенькой, благополучной духовной жизни эпатающе заостряется ради индивидуальной жизни, ее спасения: «Уже становится ясно, что вся грубая красота мира растворяется и тает в единой человеческой слезе, что насилие — грязь и гадость, что одна отдаленная заячья лапа важнее Лувра и Пропилеев»<sup>23</sup>.

Отчаяние и гибель выходят в лозунг, в жизнь «не в истории, а в эсхатологии», в «апокалипсическое искусство». Разговор идет по последнему счету и расчету, звучит патетическая, религиозно-христианская нота «Горе смеющимся!» — раз удача, срединно-буржуазное устройство эфемерно, обманно, пошло, тогда и надо в своей нищете, неустроенности, униженности усмотреть острый рельеф условий человеческого существования. В том послании, которое нес новый журнал, Поплавский видит зерно «мистической жизни, малый Свет», «Париж — Новый Ковчег для будущей России»<sup>24</sup>.

«В «Числах» впервые кончился политиканский террор эмигрантщины», было изгнано и «невynosимое лицемерие обществеников»<sup>25</sup>. Именно Поплавский увидел свое писательское поколение как когорту творцов со своей «заветной тенденцией», экзистенциально ориентированной на метафизику, смерть, «мистическую обиду умирать», на «абсолютную жалость к человеку»... Георгий Федотов назвал такие настроения «похоронными темами» у авторов «Чисел». Отвечая на подобную критику, Поплавский писал о «вопросах человеческого существования» как центральных для числовцев, о том, что «о смерти мы хотим писать во имя жизни. Сологубовской “дебелой бабицей” без тайны и без трагедии становится жизнь без своей “темной сестры”»<sup>26</sup>. В другой своей статье «О смерти и жалости в “Числах”» тот же Поплавский подчеркивал: «Проблема смерти стоит на первом плане у Сосинского, Сирина, Яновского — у всех без исключения “молодых” поэтов. Проблема исчезновения всего — у Газданова, Шаршуна, Варшавского и Фельзена. <...> Смерть есть ложка дегтю или яду, которую следует влить в медовую бочку буржуазного самопоения жизнью...»<sup>27</sup>. Здесь же Поплавский ставит капитальный вопрос: «И вообще, не есть ли вопрос о смерти, в сущности, борьба со смертью и повышенное чувство жизни?» «Мистическая жалость к человеку» — для этих писателей *абсолютная* по своей ценности их *нота*, которую они в христианском духе «законно противопоставляют большевистской жестокости»: «Ибо страдания не складываются, как математические единицы, вычитаемые заранее из суммы будущих радостей. Страдание абсолютно, и смерть единого человека зачеркивает всю красоту мироздания, со всеми его закатами и звездами»<sup>28</sup>.

При всей своей ностальгической любви к родине, числовцы пытаются определить себя уже в терминах «вненационального, внерасового человеческого достоинства», как «авангард русского западничества», «настоящих культурных антибольшевиков»<sup>29</sup>, в смысле антидеспотизма с выраженным христианским идеалом, со *вкусом личности и свободы*. И «я» их субъективной, опирающейся на личность литературы, даже когда речь идет о повести и романе, роется в таких глубинах, фиксирует такие физиологические, странные, шокирующие пласты своего бытия, которые оставляла за бортом литература старших. Эти писатели нередко настаивают на оборотной стороне, изнанке мира; в своей экзистенциальной искренности, мужестве видеть и знать они внедряются в безобразные, страшные, кричаще-трагические стороны жизни, не желая камуфлировать

их, осенять эстетически надушенным опахалом, выходят на грань шока, не приемля меры, пристойности, которых относительно держалась классическая литература, выставя физиологию болезни, умирания, жизни тела в ее низовых, дурно пахнущих разрезах.

Надо учитывать мощную западную прививку, которую получили именно молодые эмигрантские писатели: прустовские и джойсовские уроки «потока сознания», эстетики «проклятых поэтов», сюрреалистического автоматического письма, фрейдизма и феноменологии, о чем не раз писал Поплавский в своих статьях. И под этим влиянием шло, как выражался тот же Поплавский, некоторое разрушение традиционной «стыдливости» русской литературы. Размыкались жанровые каноны повести и романа, когда они превращались то ли в ряд экзистенциально-психологических этюдов, нанизанных на ассоциативную нить, прядущуюся в сознании авторского «я», как у Газданова, то ли в причудливый конгломерат повествовательных, суггестивно-поэтических, философских, метафизически-религиозных кусков и фрагментов, движимых потоком сознания героев, как у Поплавского.

На неприятие их старшими младшие, как уже ранее говорилось, отвечали призывом «выйти» из литературы, риторически вопрошая: «Область поэтического не расширяется ли всегда за счет внешней тьмы нехудожественного?»<sup>30</sup> По мысли Поплавского, «новая, субъективная, дневниковая литература учит человека как можно большему уважению к самому себе, к вечной своей любви, к вечной разлуке, вечной верности, вечной измене Богу, совершенно личной. Эта новая литература спасает человека от смертельного для всякой жизни русского самоунижения. Но нужно, во-первых... уметь себя видеть. Во-вторых, уметь описать то, что увидел. В-третьих, смочь это описать, а последнее самое трудное»<sup>31</sup>.

Существует мнение, что дневники Поплавского — возможно наиболее глубоко значительная часть его литературно-философского наследия. И хотя к нашему времени знакомство с ними уже существенно продвинулось, тем не менее довольно большая их часть до сих пор еще нуждается в разборке, расшифровке и аналитическом прочтении. Через четыре года после смерти Поплавского держатель его архива Николай Татищев публикует сначала в «Круге», затем небольшой отдельной книгой «Отрывки из дневников» (Париж, 1938) своего друга. Реакция на это замечательное посмертное духовное, религиозное явление Поплавского на свет, причем в мучительных, развороченных, неприбранных недрах своей внутренней жизни, оказалась среди русского читателя весьма живой и сочувствующей. Хотелось бы особо отметить отклик на «этот документ современной души, русской молодой души в эмиграции» Николая Бердяева, прозвучавший в «Современных записках» в 1939 году (№ 69). Философ оценил эту книгу как «очень значительную», над которой «стоит задуматься», как «печальную, мучительную книгу»<sup>32</sup>. При всей ее «надрывной искренности» он усмотрел в авторе «человека двоящихся мыслей», «поставленного в исключительно трагическое положение, выброшенного в страшный и чуждый мир», кому

не удалось преодолеть «свою обиду на жизнь»<sup>33</sup>, и некоторую, как ему кажется, *изрковую* позу. Но всё же главное в «нем подлинное религиозное беспокойство и искание», своя «драма с Богом», в которой Бердяев видел и сильные стороны, и весьма сомнительные, связанные с его стремлением стяжать «святость» на путях надрывной аскетики и мистики, приводящих его к мучительному переживанию «безблагодатности и греха»<sup>34</sup>.

Начнем с того, что дневниковая интроспекция Поплавского, эта непосредственная фиксация состояния, понимания, озарения, поэтически-мистического сна, фиксация непрерывной боли и муки, сомнений и противоречий, доходящих до скрежета и крика, — это идеальная по стилистической *чистоте субъективная* литература, передача непрерывно текущей телесной, душевной, интеллектуальной, религиозной жизни «я». Как мы уже знаем по его литературно-философским статьям, Поплавский видит перспективную дорогу «в стороне искания наиболее индивидуального, наиболее личного и неповторимо субъективного миро- и духоощущения»<sup>35</sup>. Только *дневниковая запись*, только *документ, мужественный экстаз* мысли, восхищения сердца в его мучительном прорыве к жалости и любви — не раз восклицал он в дневниках и статьях, ратуя за «субъективное», «некрасивое», откровенно-сокровенное, спасающее от литературной приглаженной пошлости. В дневниковое, экзистенциальное письмо надо прорваться, реализуя его всем существом «я», самим телом и секретами плоти: «...пиши животом, салом, калом, спермой, самим мазаньем тела по жизни, хромотой и скачками пробужденья, оцепененья свободы, своей чудовищности-чудесности»<sup>36</sup>. Свой труд непрерывного самопознания и самоотчета, не останавливающийся ни перед какими условностями и приличиями, называл он обнажением своей души, «мистическим интегральным нюдизмом». Николай Татищев говорил о Поплавском: «...всё то, что писал он, почти дневник. Но дневник всё-таки для себя — без прикрас и даже, по свойственной ему диалектической манере, утрированный. Дневник обнажающий автора, чуть-чуть садистский»<sup>37</sup>.

Впрочем, сам Поплавский (особенно в своих романах) чувствовал опасность ухода в такое дневниково-домашнее, безоглядное самовыражение, которое может дойти «до полной криптографичности, до никому-непонятности, до никомунеценности»<sup>38</sup>. Сам он этого в достаточной мере избежал и при всей сложности и порой разношерстности внутренне впитываемых влияний — от антропософии, буддизма, стоицизма, каббалы, Бёме, Шеллинга, Гегеля, Достоевского и Розанова до христианской мистики и теологии — при склонности к религиозно-сюрреалистическому визионерству сумел в дневниках донести состояния и переживания, свои видения и озарения, образы и мысли с достаточной степенью интеллектуальной внятности и стилистической естественности, которой он учился у любимого им Розанова.

В дневниках Поплавский стремился к целостному проникновению в человека (в себя); от телесной жизни, глубин души и подсознания до выси его порывов и прорывов в трансцендентное — единая во всем сквозит



личность. При этом необычайно важна *оплотненность* его видения (для него тело и есть «откровение души», ее уникальная явленность, «вне плоти» жизни нет «ни в духе, ни в теле»), обличающая в поэте глубоко укорененную христианскую интуицию, именно христианскую, а не гностическую, как то ему приписывалось не раз. (Недаром он был таким противником «внежизненности» идеализма.) Вновь и вновь поэт настаивал: «Плоть есть величайшее живое чудо, для которого ни духовной, ни телесной жизни недостаточно. Плотская жизнь есть тайна воскресения Христа и воскресенья конца недели мук, отдыха, счастья жизни. Чистая духовность еще скорее губит чудо плотской жизни, чем чистая телесность, которая всё-таки, любя мгновеньями, подымается до нее»<sup>39</sup>. В другой своей записи от 11/12 декабря 1932 года Поплавский признавался: «...Нет такого второго, более “физического” человека, чем я. Тело для меня — Божественное откровение души, явление ее»<sup>40</sup>. Недаром автобиографический герой «Аполлона Безобразова» Васенька в поэтически-взволнованном тоне выражает и свое особое проникновение в то, как живет и работает его тело, и особую *жалость* к отдельным его членам, к «низшей жизни», низшим, подчиненным уровням в организме: к глазам, сердцу, мозгу, к губам, костям, половому члену...

Дневник Поплавского своеобразен тем, что это почти исключительно метафизическое, религиозное исследование и самоисследование, раскрывающее перипетии центрального сюжета его внутренней жизни, который он сам называл «романом с Богом». Мы уже знаем об его отвержении в себе «общественного человека» и об укреплении себя в самочувствии лишь «личного человека и религиозного человека»<sup>41</sup>. Причем чаще всего *личный* человек и *религиозный* у него совпадают; личные отношения, вплоть до самой большой и мучительной его любви к Наталье Столяровой<sup>42</sup>, выходят в сферу религиозную, то ли как ее особые склонения, то ли как разочарование и обман, от которых он бежит к Единственной опоре, к Богу. Религиозность поэта — трагическая, экзистенциальная, она уходит от форм коллективного, культового исповедания. Поплавский домогается Бога в одиночном, аскетическом усилии («или Бог, или ничто»), ставя над собой постоянный мистический эксперимент: часами молится, медитирует, пытается пробиться к озарению, размышляет над видениями и «астральными снами», вопрошает и сомневается... Он сознательно выбирает не «патриархальную добродетель со всем, что из этого следует, — Евлогиевской церковью, московским землячеством и пр.», а «спасение через одиночество в Боге и достоинство этого спасения — суровость, здоровье, сдержанность, высокомерье, универсальное образование, хотя это и люциферьянская, ставрогинская дорожка»<sup>43</sup>. Как видим, само определение этой «дорожки» показывает, что писатель понимал, куда она может завести.

Его восчувствие Бога очень личное, ревностное, горячее, даже распыленное, иногда кощунственное; он постоянно борется с Богом, как Иаков (излюбленная фигура раздумья экзистенциальных мыслителей от Кьеркегора до Шестова), пытаясь вырвать Его тайну, увидеть лицом к Лицу,

утолить раздирающие его сомнения. Автобиографический герой романа «Долой с небес», имея в виду такое физическое борение, близость к Богу, Который его мучает, преследует, оставляет, договаривается до образа «половых отношений» с Ним, понимая это, разумеется, в плане не буквальном, а мистическом. «Экстаз есть долг, и все остальное — ложь», — писал поэт в одной из своих статей, выразив тут же фундаментальную опору своего мировоззрения: «...Вещи и события <...> вне религиозного их ощущения — пустота и нереальность»<sup>44</sup>. Поплавский постоянно подчеркивает, что никогда не сомневался в существовании Бога, разве что в Его благодати. Классическая ситуация претензий к Творцу за зло в мире: если Он благ, то зачем попустил зло в мире, если же не сумел остановить зло, то насколько Он всемогущ? — и в дневниках, в романах именно ее воспроизводит Поплавский в своих сомнениях, в своих попытках «моральной реабилитации Бога». Вечный подростково-религиозный вопрос, забывающий о свободе, дарованной Богом твари, о том, что нынешний статус бытия — это статус падшего, искаженного грехом творения, путь выхода из которого как раз и указал Христос.

Что касается Христа, то Поплавскому меньше внятна Его искупительная миссия, обнадеживающая тайна Его богочеловеческой природы, Его призыв к сотворчеству сынов человеческих в деле преображения существующего порядка бытия — «Верующий в Меня, дела, которые творю Я, и он сотворит и больше сих сотворит» (Ин. 14:12), а дела Его касались как раз изъятия из ткани бытия ее болезнетворных и смертоносных начал (исцеления, воскрешения). Так же как может показаться, что Поплавский вроде бы не установился в главном: в христианстве высшая ценность — *личность*, уникальное нераздельное триединство духа, души и тела, а отсюда ее спасение, восстание из мертвых, бессмертие и обожение, а писатель, столь много сердца и ума отдавший немецкой философии, Гегелю, Шеллингу, Шопенгауэру, Ницше, и частично залетавшим в него через друга Гингера восточным, буддийским искусствам, будто бы балансировал между признанием «субстанциональности личности», абсолютного ее характера и логикой Общего, Абсолютного духа, в котором личность лишь их модус, логикой трагического «духа музыки»: «музыкально лишь рождение и гибель частей на фоне целого и, следственно, временность и феноменальность всего индивидуального на фоне Абсолюта, но временность, не естественно, а трагически поглощаемая Абсолютом...»<sup>45</sup>. Да и бессмертие для поэта время от времени выходит какое-то романтически-бесплодное и безотрадное: «бессмертие есть аскетизм, стоицизм и раньше всего холод высот»<sup>46</sup>.

В Христе Поплавскому, по существу, наиболее близко то, что перекликалось с его собственной экзистенцией и судьбой: жертвенный, страдающий, кенотический лик Спасителя «и, скорее, не могущество Божие приближает к Нему сердца, а унижение Божие, распятие Его, жалобное прощение Его»<sup>47</sup>. Для него «через раскаяние и смирение говорит православию»<sup>48</sup>, эта «лирически-теплая» религия с культом *юродства и нищеты*. В медитации над голгофским Иисусом, «распятием, вечным крестным



путем и сплошным ввинчиванием в боль», над Его прикованностью к «абсолютной глубине людского горя», над «крепнущей мукой сострадания страдающим и одиноким»<sup>49</sup>, над *согибелью* Ему Поплавский неистощим в своих дневниках, статьях, романах. Христианство для Поплавского завершает ту «общую и первую посылку метафизики», на которой он стоит в своем религиозном чувстве: «сознание глубокой “бездонной” горестности мира»<sup>50</sup>.

В своей прозе, в дневниках, статьях, романах Поплавский выражал наиболее объемно, парадоксально-углубленно свое мироощущение и мировоззрение, в чем-то уже установившееся, а в чем-то находящееся в стадии становления и поиска. Поплавский, как известно, интенсивно поглощает и перерабатывает колоссальный объем философской, религиозно-мистической литературы, он учится, *отрывает*, соединяет разные подходы к человеку и миру, впрочем, всегда такие, что отвечают каким-то струнам его сложной души. Но что, безусловно, потрясает на последней, *юродивой* искренности самые глубины его души — это ощущение несчастья, *онтологической нищеты* смертной жизни и христианская *жалость* к самым убогим и забвенным. К тем «чернейшим», *последним*, кому дано обетование стать *первыми*. Сам Поплавский не прячет и в дневниках, и в романах, насколько здесь присутствовал и остро переживаемый личный опыт: нестерпимый стыд от собственной бедности, от разорванных, чавкающих башмаков и ветхого платья, чувство общественного изгоя, «какой-то трансцендентальной униженности» (как выражался автобиографический герой его «Аполлона Безобразова») превращались в отчаянное уподобление кенотическому Христу. Первая компенсаторная реакция, перегонявшая униженность в гордость, все же в конечном итоге выходит в чувство и сочувствие более глубокое и чистое: в апологию нищеты и сострадания несчастным, стоящим ближе к жестокой сути человеческого удела.

Темы и мотивы дневников Поплавского мигрировали в его романы и разрабатывались там. Известно, что замысел их простирался до масштаба трилогии: от третьего романа осталось лишь название «Апокалипсис Терезы». Эта фигура играет важнейшую роль в Аполлоне Безобразове», сосредоточивая в себе комплекс чувств, реакций и апокалиптических представлений, наиболее глубинно дорогих самому писателю. Закончить здесь разговор о религиозно-философских дерзаниях его дневниковых текстов лучше всего на переходе к первому роману, начиная как раз с образа Терезы, этого чистейшего органа жалости и сострадания. Мы узнаем, как свивалась ее поразительная душа, в каком нервно-мучительном противостоянии отцу, французскому аристократу (мать ее была русской немкой из прибалтийских дворян), автору многотомного труда о демонологии, человеку жесточайшей нетерпимости к человеку вообще, «преступнику», «смертоубийцу» по своей природе, измучившему проповедями адского возмездия все поселение, а крайней домашней аскезой и наказаниями жену и дочь.

Тереза оказывается на воспитании в горном швейцарском монастыре, живя в размеренном ритме занятий, физических трудов по хозяйству,

среди растений и животных, в общении с ними и природными явлениями, солнечными восходами и закатами, облаками, снежной тишиной... Она особо эмоционально-мистически одарена. В шуме водопада слышит какие-то вышние голоса, хотя любит больше коров и козочек, чем *ангелов*, изнутри чувствуя «глубокую, невыразимо благородную и нежную жизнь зверей»<sup>51</sup>. Как новый Франциск Ассизский, она крестит, если не зверей, как он, то камушки в горах, сердце ее горит болью и состраданием за весь мир, именно ей звучит голос вечно агонизирующего на кресте Иисуса с призывом не оставлять Его в смертный час, быть всегда с Ним, там, где «холоднее всего» (с. 107), с теми, кому всего больнее и хуже.

В приведенном в романе более позднем «Дневнике Терезы» произносятся главные слова Поплавского: *жалость* и *нищета*. Душа Терезы насквозь пронизана жалостью к низшей твари, к людям, ко всем несчастным и забвенным и ко всем гордым и самодостаточно-холодным, как Безобразов, к самому Богу («Жалость. Жалость. Простить Тебе этот мир, не осудить Тебя за него» — с. 186) и... даже к Дьяволу: «Прижать к своему сердцу Иисуса — великое счастье, но прижать к сердцу Люцифера — еще прекраснее, ибо Люцифер глубже страдает и обречен огню. Не святого, а изгнанного и падшего любишь» (с. 186). Ее молитва: «Боже мой, Боже мой, соедини меня с самым темным, с самым страшным в мире, сломай, унижь и оставь...» (с. 190) в различных вариациях, часто не менее эмоциональных, звучит неоднократно в дневниках и статьях Поплавского.

Именно Терезе в некоем страшном сне является видение жуткой трансформации древа жизни в нынешнем его *падшем* статусе. Природа как закон смертной жизни, как способ пожирающего, самоистребляющегося бытия является здесь в виде ужасающего, сюрреалистического древа, которое раздирает, перемалывает и переваривает человеческие существа. В его тугих, жирных, всасывающих, беспощадных ветвях корчатся, по нему текут «раздавленные, смятые и разъединные» (с. 195), деформированные и еще полуживые тела, затем сбрасываемые на дно холодной, черной бездны. Само это древо «отчаянно вытягиваясь в ее сторону, как будто звало и манило отчаянными жалкими жестами и корчами, <...> сторало от жажды и молило Терезу приблизиться» (с. 195). И вот движимая «щемящей жалостью, смешанной с отвращением», солидарным чувством ко всем (самой погибнуть, «напоив собой и разделить боль», с. 195), рядом с ними, «изжеванными, унесенными, вываренными и вкованными в лед», оказывается и Тереза, проходя тот же кошмарный путь *природной давилки* вплоть до чего-то «черного, немного и ледяного», «где страшное, невыразимое одиночество наполнило ее всю» (с. 196). И только слезы, «единственная влага жизни», какой-то залог последней надежды, пробившиеся из сердца Терезы, разбивают ее ужас, «абсолютное оцепенение» (с. 196) на этом дне человеческой судьбы.

В одной из дневниковых записей Поплавский рассуждает о своих героях: «Персонажи моих двух романов, все до одного, выдуманы мною, но я искренно переживал их несходство и их борьбу, взял ли их из жизни,

скопировал, развил, раздул до чудовищности. Нет, я нашел их в себе готовыми, они суть множественные личности мои, и их борьба — борьба в моем сердце жалости и строгости, любви к жизни и любви к смерти, все они — я, но кто же подлинный?»<sup>52</sup>. Близкое признание найдем во втором его романе. И здесь упирается писатель в *двоящуюся*, ускользающую от твердого определения суть своей натуры. Характер своей антиномичности сам поэт уточняет так: «Я чувствую [в] себе не смешение тьмы и света, добра со злом, но две равные и обе совершенно абсолютные бездны морали и аморальности, из глубины каждой из коих, едва это становится необходимым, вылетает готовое обоснованное суждение, оправдывающее всякое мое решение»<sup>53</sup>.

Тереза — эманация лучшей стороны его души, высшей надежды и чаяния. Ее он не раз выражал в своих статьях и дневниках: «Христианство породило также новую жалость к себе и чувство мистической невинности всех существ. В этом русское национальное понимание преступника как несчастного. “И Ангел клялся, что времени (то есть смерти) больше не будет”»<sup>54</sup>. Так на своих христианских взлетах описывает поэт высшее искупительное и восстанавливающее всяческих задание новозаветной веры. Его жалость — в пределе тотальна и всеобъемлюща, не желает, не может она исключить из круга спасения кого бы то ни было. «Не Бог ли погибнет в конце от раскаяния, если мир погибнет? И как вообще кто-нибудь сможет в раю райское блаженство вкушать, если в бездне ада останется хоть один грешник, и, конечно, ясно для меня, что Христос оставит свой рай и поселится навеки в аду, чтобы мочь вечно утешать этого грешника»<sup>55</sup>. Поплавского время от времени пронзает логика идеи всеобщего спасения, включающей необходимость и возможность превращения зла в добро, трансформации энергии порока в сияние добродетели: «Потому что Бог жадно нюхает твой нестерпимый козлий запах, восхищаясь глубиной зла в тебе, зная, что, когда он превратит тебя в человека, дикая сила твоих пороков превратится в великолепие сияния твоей доблести»<sup>56</sup>.

С неприятием по сути ветхозаветной, «иудаистической» идеи выборочности спасения, с духом апокатастасиса, всеобщего искупления и преображения, мы сталкивались уже не раз в русской философии и литературе: у Федорова и Вл. Соловьева, Бердяева и С. Булгакова, Клюева и Платонова... Поплавский берет тут самый острый оселок — вопрос о дьяволе, Люцифере, *светоносном*, «сыне зари», когда-то первом ангеле, красе творения, падшем от гордой ревности к Творцу, зато отвергнутом-отринутым, самом ожесточенном и самом «несчастном» существе до вывернутости в радикальное зло, в начальника смерти и гибели. Вот его *пожалеть* и спасти — высшее дерзание *жалующего* сердца. «Но как странно: после Иисуса я сразу больше всего люблю дьявола. О, если бы он раскаялся, думаю я, он возвратился бы в небо со всеми тайнами преображенного горя и стыда; и не слишком ли благополучны ангелы. <...> Искупить Люцифера — вот что хотела бы я, если бы была Марией. И вот я

помрачаюсь от этой надежды и от слабости своей» (с. 185, 186) — выражает сокровеннейший безумный вздох своей души Тереза, обращая пока такую же жаждущую выправить уродство любовь на Аполлона Безобразова, некоего по виду микроЛюцифера в романе Поплавского.

И в своих дневниках Поплавский не раз обращается сердцем и мыслью к последним отверженным бытия, обреченным адским мукам, и так формулирует суть своего религиозного видения: «Oui, je suis un hérésiarque (Да, я ересиарх. — С. С.). Да, я вхожу в мир, вернее сознаюсь в чудовищном учении, перед которым поблещают гностические трапезы с поваленным подсвечником, учение о том, что дьявол ближе и дороже Богу, чем человек»<sup>57</sup>. Кстати, целая христианская богословская традиция (включающая учителей и Отцов Церкви) от Оригена, свт. Григория Нисского, Иоанна Скота Эриугены до мыслителей русского религиозного возрождения, включала в горизонты обращения от зла, всеобщего преображения и главного виновника зла (и «сатана прощается»). У Поплавского — при всем богатстве его интеллектуального багажа — нет упоминаний об этой традиции, похоже, он ее не знал, как и не чувствовал глубин богочеловеческого задания христианства, и возможно поэтому его сердечный императив всеобщего спасения ощущался им так остро, как нечто дерзко неортодоксальное и чуть ли не кощунственное, рождая ложные богоборческие акценты, когда выходило, скорее всего в аргументах его друзей-оппонентов, что Бог менее милосерден, чем святые или сам поэт: «Кто их (отверженных грешников. — С. С.) утешит — не Бог ведь, ибо Бог их погубил, Бог и позволил погибнуть, Бог сотворил их для гибели. А разве грешников в аду не нужно утешать, а дьяволов в бездне кто утешит? Да и просто после смерти, разве святые не продолжают мучиться за людей, молиться за них, плакать их слезами, умирать их смертью?»<sup>58</sup>

Восчувствие жалостливо-кенотического Христа, любовь к Нему, благородное, сердечное чаяние *утешения* сталкивается у Поплавского с темным фоном экзистенциального сомнения и отчаяния. Сказывается то, что его христианская вера была какой-то однобокой и калечной, по сути лишенной упования и радости преображения, полной подростково-мятежных вызовов к Творцу и даже буддийских искусов к небытию, атеистически-экзистенциальных струек нигилизма: «смерть — небытие», «я — никто» и «ничего нет». «Я понимаю Его как невероятную жалость к страдающим, но что толку, если сама жизнь есть мука. Я люблю Бога как героя, как источник боли моей за всех униженных, но зачем спасать их и развивать, если в конце концов они скажут, как я: “Ничего нет”. Бог кажется мне неудачником, мучеником своей любви, которая, подобно похоти, заставляет его, вынуждает творить. И если я вскоре не получу образчика жизни, к которому стоило бы стремиться, я уйду совсем из религиозной жизни»<sup>59</sup>.

«Дверь смерти и магическая дверь» перед ним не раскрываются — и вот он уже помышляет *устраиваться* как бы *вне христианства*, уйти в созерцание по типу стоиков и йогов, пытается практиковать буддийскую

неподвижность, *борьбу за покой*. Жалость и сострадание к униженным, к мучениям и трагедиям людей, самое драгоценное для него в христианстве (без чего люди ниспадают в «скотское самодовольство доморальных существ»<sup>60</sup>), вдруг становятся в горле нестерпимым, раздирающим сердце комом, доходя в своем метафизическом пределе до того, что «стыдно быть счастливым, стыдно быть красивым, стыдно быть умным, стыдно быть, когда столькие вкушаемы червием»<sup>61</sup>. И в таком поле сомнения сталкиваются новые колебания *за и против*, и уже безысходно «страдающий Бог» его «не вдохновляет». А учение Ницше, по сути обратное по своей жесткой, раздельной доминанте его всеспасающей христианской надежде, сочувственно понимается как попытка спасти хотя бы сильного высшего человека от «гибели от сострадания», «вылечить его от этой муки», возникают розановские настроения и интонации («Христос отравил нам, удачникам, источники жизни»<sup>62</sup>).

В неустанном мистическом опыте, который Поплавский производит над собой, его раздирают сложные, часто противоположные импульсы, бросает то в жар, то в холод, от понуканий к непрерывному экстазу и горению к признаниям, что единственное его утешение — *сон и бессознательность*. От благодарности Богу он резко переходит к возмущению, обиде и упрекам («Куда Ты меня завел?»), «непрерывное ясновидение», «безумная радость» проскваживаются тревогой и болью, ужасом и отчаянием, тяжелой безысходностью, черной, тоскливой скукой аскезы: «Господи, Господи, один Ты знаешь, как скучно, как темно, как невыносимо утомительно ползут дни святости. <...> Никто, кроме самих святых, не знает, как скучна порою святость, с каким каменным лицом смотрит на Тебя оскотленный мир»<sup>63</sup>. Когда читаешь такие записи Поплавского и сравниваешь их с той атмосферой мягкой радости, кроткой лучистости, сорадования всякой твари, которая исходит от текстов христианских святых, видишь, насколько опасными, подменно-прельстительными могут быть такие — на свой страх и риск — аскетические упражнения, когда за святость принимается лишь холодное насильственное воздержание, безблагодатная жизнь верующего, которую нередко ведет этот бесстрашный борец с Богом, путешественник по астральным мирам.

В облике и типе Аполлона Безобразова писатель совместил фигуры двух дорогих ему друзей, оказывавших на него значительное влияние в первой половине 1920-х годов: поэта и прозаика Ильи Зданевича, скептика и агностика, с его внешним, притягательно-победительным шиком, излучавшего завораживающую личностную прелесть и убедительный талант к розыгрышам и актерским мистификациям, и поэта Александра Гингера, впечатлявшего аристократическим безразличием к заботе «казаться», отрешенностью от материальных благ, внешнему успеху, одним словом — буддийским бесстрашием. В обогащенном фантазией писателя впечатляюще-загадочном образе Аполлон стал выразителем ряда наиболее *отчаянных* сторон писательского мировидения. Подобный уклон можно описать так: вдруг на

время вера отступает вовсе, становится ясно, что жалость не спасает, все равно будет *ничто и никто* — и тогда все преимущества получает стоическая позиция великолепной атараксии, отстраненного равнодушия, романтического высокомерия и люциферической холодности. Все одинаково бессмысленно и прекрасно в этом тленном мире, нечего в него серьезно ввязываться, разве что *смотреть и смотреть* на него («погружаться в стихию зрения»), быть простым зрителем и прохожим, да еще, при его искусности в модернистских, сюрреалистических играх, предаваться всяческому абсурдно-причудливым забавам, чтоб *только*, если не вечность, так *временность проводит*. Повторю: именно такую отщепенную от себя, целого и сложного, ипостась, такую позицию, такое искушение и воплощает у писателя его Аполлон Безобразов.

На *идею* этого героя откровенно намекает само его имя: *Аполлон* — указание на его духовную античную родину, на его великолепное, безнадежно-стоическое язычество; *Безобразов* — как бы христианская уже оценка его. Впрочем, сама его фамилия смотрится двояко в зависимости от удара, и тогда Безобразова можно прочесть как Безобразова (этому, как, увидим далее, дает повод и его глубинная склонность к перевоплощениям, и христианское восчувствие образа дьявола на ниве его падшего, погубительного качества как сущности многолико-безобразной). Исследовательница творчества Поплавского Елена Менегальдо писала, что этот образ был создан «под двойным знаменателем Ставрогина и Мальдорора», и это мнение стало расхожим. Какую-то самую общую объединяющую их *романтически-демоническую* типологию возможно — правда, весьма условно и приблизительно — усмотреть особенно в первом варианте романа или пока мы наблюдаем Аполлона Безобразова как бы *снаружи* уже в окончательном тексте. Первоначальный вариант «Аполлона Безобразова», главы из которого, включая финал, описывавший путешествие героев сквозь «моретьмы», печатались в «Числах» (1932, № 10), отличался более выраженным влиянием романтической фантастики Эдгара По, большей демонизацией характера центрального героя. Существует рассказ Ходасевича, что Мережковский не мог себе «простить», что поместил одну из глав своей книги «Иисус Неизвестный» в одном номере «Чисел» вместе с «Аполлоном Безобразовым», где его особенно возмутила реплика героя в последней, 28-й главе романа по поводу возможного внутреннего протеста воскрешенного Христом Лазаря: мол, только упокоился, а тебя вновь вытаскивают в земную суету! Впрочем, Мережковский напрасно усмотрел в этой игре скептического ума Аполлона «грязное кощунство» — тут оно было призвано разве что подколоть *христианского* Васеньку. Тем не менее Поплавский существенно перекомпоновал окончательный текст романа, исключил 28-ю главу, укрупнил главы всего до шестнадцати. Главная доработка шла по линии устранения неистового фантастического колорита, излишнего «сюрреалистического» шокирования читателя и большего психологического углубления во внутреннюю жизнь героев, часто представленного в технике «потока сознания».



Роман начинается с того, что рассказчик, «я», в юношеском стремлении найти для себя исключительно сильную фигуру, твердую в себе до спокойного равнодушия ко всем и всему, упертую в какие-то свои таинственные метафизические точки, увязывается за Аполлоном как потенциальный ученик за учителем. Самой «элегантностью своей телесной конструкции» (с. 18) и притягательностью необычного поведения Аполлон являет собой, вовсе этого не желая, своего рода экзистенциального «соблазнителя» для автобиографического Васеньки. Но в этом «соблазнителе», для кого не существовало ни прошлого, ни будущего, кто жил исключительно переживанием настоящего момента, погружаясь в свои загадочные глубинные медитации, хотя и просматривалось для Васеньки нечто сверхчеловеческое, но всё же особого оттенка. В нем, в отличие от Ставрогина и особенно злоеще-беспощадного героя «Песен Мальдорора», отсутствовала приличествующая такому типу жесткость и жестокость. Когда он уходил в свою созерцательную неподвижность, «малейшие травы могли расти в его присутствии и птицы сидеть на его руках, настолько он отсутствовал», оказываясь как бы *по ту сторону*, в некоем общем резервуаре бытия, «где все живые и все умершие, и все грядущие, и все надежды, и все голоса присутствуют вместе и никогда не расстаются, и никогда не смолкают и откуда со слезами на глазах нисходят в жизнь» (с. 130).

Первым местом, куда Аполлон заходит вместе с Васенькой, оказывается русский бал в художественном ателье по поводу именин некоей Маруси Николаевны, в большой четвертой главе романа, разделенной на десяток лирико-поэтических и гротескно-низовых этюдов. Здесь Поплавский блистательно обнаруживает различные грани своего таланта, и как поэта, и как художника, и как аналитика, создавшего живую разнообразную панораму русского эмигрантского «нищего празднества» в массе многофигурных композиций, со своими сюжетами, многообразием типов и общностью атмосферы. Всё это бальное столпотворение («танцевалище», «выпивалище», «игрище», «блудилище»), развернутое в стадиях и вперемешку безумных танцев, гомерического пьянства, песен, балагурства, случайного распутства («И все пило, пело, дралось и плакало, и полная до края чаша кипела и проливалась рвотой, как сердце танцоров, готовое разорваться от усталости...», с. 82), предстает как коллективный портрет русской эмиграции («наглой и добродушной, доброй и свирепой, лихой России шоферской, зарубежной, <...> ситроеновской, непобедимой, пролетарско-офицерской, анархически-церковной» — с. 72) в ее загуле, вечной тоске и иступлении. Завершается этот пространственный неистово-поэтический этюд великолепным, чуть саркастическим парафразом несущейся неизвестно куда символической гоголевской тройки («...крути, Гаврила, лети, кибитка, скачи напропалую, незабвенная парижская Россия», с. 89) с финальным восценением себя, своего пропавшего, но и по-своему призванного поколения: «Ибо мы сами знаем, как черны мы, как низки и слабы мы в нищем хмелю, но мы — все та же Россия, Россия — дева, Россия — яблочко, Россия — молодость, Россия — весна. Это мы останемся, это мы

вернемся, мы — нищие, молодые, добродушные, беззлобные братья собакам и машинам, друзья книг и бульварных деревьев, и алых городских рассветов, только одним бездомным и ведомых» (с. 92). Кстати, именно здесь Аполлон наблюдает за случайно забредшей сюда Терезой, как она в вихре всеобщего танцевально-алкогольного иступленного душевного братания от слабости и усталости теряет сознание и начинает приходить в себя только после того, как на своих «железно спортивных» руках он принес замечательно странную незнакомку к себе в комнату и не устроил спать и приходить в себя.

Вернемся, однако, к главному герою. До финального глубинного его самопогружения мы наблюдаем Аполлона главным образом в его странно-отрешенных, холодных реакциях, во *внешнем* романтическом рисунке поведения. Невозможно было установиться во взгляде на него, успокоиться хоть в какой-то очевидности своего о нем представления, он был неожидан и узнаваем в каждую новую встречу с ним, в своем непредсказуемом авторском театре. «Аполлон Безобразов со всех сторон был окружен персонажами своих мечтаний, которых один за другим воплощал в самом себе, продолжая сам неизменно присутствовать как бы вне своей собственной души, вернее, не он присутствовал, в нем присутствовал какой-то другой, и спящий, и грезящий, и шутя воплощавшийся в своих грезах, и этот другой держал меня в своей власти, хотя я часто бывал сильнее очередного его воплощенного двойника» (с. 34). Стремление достичь некоей философической «бескачественности» переживания жизни весьма способствует особому фантомальному, буддийско-восточному переживанию ее как «сна во сне». Аполлон то появляется, то исчезает куда-то странствовать, живет в пещерах на берегу моря, спит под звездами, предается неким артистически-абсурдным занятиям и забавам: повторяет часами на рояле один и тот же «режущий диссонанс», пишет что-то пальцем по пыльным зеркалам в заброшенном особняке, где живет вся компания молодых русских друзей, включая Терезу, застывает в неподвижных позах, раскрашивает в ядовитые цвета редкие тропические растения... Мы наблюдаем его в мировоззренческом споре, когда он проявляет замечательные софистические способности, умение очаровать оптикой взгляда на вещи с разных и противоположных логик, ведущих к признанию равноценности оппозиций. Наблюдаем его в выпадах против малодушия Христа перед лицом смерти рядом с великолепным бесстрастием римских стоиков, в его сознательном растрачивании жизни на *пустяки* и на *миг*. Но стоит только ему раскрыть себя *изнутри*, в своем письме-дневнике или во внутреннем исповедальном монологе на крутом откосе в горах, когда он, защищаясь, убивает человека и уверен в собственной скорой гибели, как он предстает скорее всего экзистенциальным героем, нашедшим свои способы справляться со смертной трагедией бытия.

Достаточно вспомнить историю с молодым священником Робером Лекорню, занимающую важное место в романе. Этот пастырь, отведавший еще в годы учения в семинарии весьма проблематичных духовных даров,



от гностицизма до Лотреамона (как и сам Поплавский), явившись в горный монастырь, где воспитывалась Тереза, пытается вначале исправить юную воспитанницу в ее неординарных религиозных переживаниях и понятиях. Но кончает тем, что обуреваются к ней страстным соблазном и доходит в борениях с собой до бунта против Бога, страшных кощунств и безумного глумления над церковной службой. (Кстати, именно первая публикация этого места из романа — 7-й главы — в нью-йоркских «Опытах» в начале 1950-х годов вызвала скандал в кругах русской эмиграции, пошатнувший репутацию этого издания.) Натуралистически шокирующее описание плотских страданий, богохульных мыслей и действий священника, поставившего *Бога и жизнь*, любовь, радость в непримиримый конфликт и не выдержавшего его напряжения (впал в безумие и непристойное беснование), явно глядит у Поплавского в сторону излюбленного им Розанова, его разоблачений христианства и «людей лунного света».

Позже Робер Лекорню, изринутый из сана, прошедший и больницу, и тюрьму, вновь возникает в виде бродячего, полубезумного попрошайки в жизни Терезы и ее новых друзей, когда они оказались летом у моря, среди гор. Робер случайно находит дневник Терезы и узнает о ее мучительном, жертвенном чувстве к Аполлону. Замыслив убить Безобразова из ревности к Терезе во время их вылазки в горы, он сам становится его жертвой. Именно это невольное убийство и выводит Аполлона из его стоически-бесстрастного великолепия, поселяет в нем сомнения относительно самого себя.

Еще ранее, обращаясь к Терезе, с которой Аполлон любил подолгу беседовать, он объяснял ей себя так: «Я даже не негодай и вовсе не мечтатель. Я просто зритель» (с. 188), зритель с глазами, непрерывно распахнутыми на мир. Они фиксируют тот или иной его предмет так пристально и отрешенно-незаинтересованно, что такое занятие прогоняет всякую мысль и освобождает от себя. Как истинный стоик или *при жизни освобожденный* восточный йог, бежит он всяких эмоций и волнений, любого желания, не говоря уже о любви (тем более к Терезе, тем более с плотским элементом), ибо за жадой следует страдание. Но пуще всего остерегается впасть в ту самую жалость, на которой, как мы уже знаем, зиждется христианство Терезы, Васеньки из «Аполлона Безобразова» и Олега из «Домой с небес» (двух воплощений автора, отстоящих друг от друга по времени — возрасту — на шесть лет): «Мир суров и прекрасен для зрителя. Но едва забудешься и пожалеешь его, он становится невыносим» (с. 188). Походя мы узнаем, что Аполлон был «очень несчастлив в детстве», и нынешние его бесстрашие и равнодушие ко всему, в том числе к себе и собственной жизни («я никого не помню, потому что уже давно не помню и себя», с. 189) — плод четкого выбора и самообучения в нем. «Увы, я знаю тайну тех, которые никого не любят. Я знаю и то, что они противопоставляют счастью любить: это счастье не бояться смерти. Ибо только тот, кто никого не любит, даже самого себя, ни за кого не боится и вообще не думает о смерти»<sup>64</sup> — так в разговоре с Татищевым Поплавский раскрыл

метафизическое ядро своего загадочно-люциферического персонажа, его рецепт, как анестезировать страх и боль смертного сознания. Да и сам Аполлон, уверенный в скорой своей кончине (в борьбе с Робертом он зацепился за выступ скалы и упал на узкую террасу над провалом), этого, собственно, не скрывает: «Чему же я учился всю жизнь, всю жизнь готовился — если не к смерти» (с. 206).

Но все эти рецепты и препараты рушатся на последней черте, на пороге, казалось бы, неминуемого конца, когда сбрасываются все маски и плащи, позы и словесные игры. «Я всегда поклонялся ему, невидящему и вездесущему покровителю Антонина и Юлиана, и вот “оно” сейчас оставило меня, и мне страшно, тяжело, холодно», *страшно и холодно* былому великолепному парижскому «язычнику». И обнажается вдруг у этого блистательно-холодного насмешника над бытием и отвращение от смерти и самоубийства, и *стыд умирать*, и «желание быть», и потребность в «добром, близком, домашнем, босом и теплом» (с. 207), над чем он всегда издевался... И вдруг начинает он молиться «о чем-то, о едином слове, о едином прикосновении человеческого тела» и, о чудо, «еще горше, почти без слез, изверг плачет» (с. 207). И тогда ему откуда-то с неба чудится дивное пение заповедей блаженства («Блаженны нищие духом... плачущие... милостивые...»). «Впервые за долгие годы Аполлон Безобразов плачет. Плача, он принакает лицом к камню, и вдруг ему кажется, что он всю жизнь ошибался, лгал, портил, что все счастье его и свобода есть невыносимое горе, и связанность, и одиночество...» (с. 208).

Да, уж какой тут Ставрогин и тем более романтически-садический герой Лотреамона из «Песен Мальдорора», который свои счеты к несуществующему для него Творцу, жгучую обиду на обезбоженный, бессмысленный мир смещает на единственный доступный объект приложения своего скрежета зубовного — на ближнего, лучше всего на самого чистого и невинного, на какое-нибудь дитя — и давай медленно и со вкусом терзать его нежную плоть, выпускать кишки, вырывать сердце...

Другое дело влияние книги Лотреамона, как и его почитателей сюрреалистов, того же Андре Бретона или молодого Луи Арагона, на поэтику романов Поплавского, на смелое расширение их стилистического регистра. И тут значительный слой пространных (не на одну страницу) поэтических этюдов, касающихся жизни природы и города, использование в прозе белого стиха, внедрение в нее поэтического ритмического дыхания и дионисийски-неистового задыхания. Тут и элементы фантастики и густой метафорики, мистериальных фрагментов, своего рода аппликаций из символистских драм, вызывающе-откровенного и играющего на контрастах тона, элементов автоматического письма... Из западных влияний в романах Поплавского чувствуются и по-своему усвоенные уроки потока сознания Джойса, его физиологического «сексуального реализма» (выражение Поплавского), «интенсивного чувства реальности» и любви к сложной постройке человеческой души, сквозящих сквозь «мучительный хаос»<sup>65</sup> жизни, которые особенно отмечал у Джойса русский писатель.

Его проза, воистину, синтез образных средств дорогих ему занятий: поэзии, прозы, дневника, а также музыки и живописи. Достаточно вспомним заботу его о музыкальной *оркестровке* его огромных периодов, композиционной рифмовке основных мотивов его мысли и чувства. В одном из писем Зданевичу скорее всего 1928 года, подписанном «Ваш Боб Поплавский (чернокнижник)» читаем: «Дело все в том, что (как Вы изволили справедливо заметить) в моем психическом обиходе конкурируют между собой два способа информации о жизни: зрительный и слуховой <...> зрение говорит лишь о локализованном, “размещенном” в пространстве бытии, слух же выдает нам бытие, значительно более динамическое и полное значения, именно бытие не размещенное, не проявленное в пространстве»<sup>66</sup>. Вспомним, к примеру, как Аполлон Безобразов любил надолго застывать в тех ли или иных позах, что стало своего рода модным занятием, ритуальным знаком маленького дружеского сообщества. Вообще любопытна эта мань позы, статуарного явления себя перед другими — запечатлеть себя в некоей выразительной позиции, наполненной своим «содержанием» и экспрессией! Тут проступает выпуклая черта образного мышления Поплавского, прошедшего через период художественной выучки, через школу работы с моделями, с застывшими фигурами и мизансценами, внимательно-аналитического взглядывания в человека, что, кстати, весьма чувствуется и в развернутых выразительных портретах его персонажей. Недаром Глеба Струве, мало любившего его творчество, раздражало то, что напротив можно почувствовать как одно из его достоинств: присутствие здесь «незаконных средств, заимствованных у “чужого” искусства»<sup>67</sup>, у приемов новой живописи. В своих статьях о живописи Поплавский писал о «тайне фактуры», умении видеть вещь и человека в *лучистой, дымчатой атмосфере*, в особой *ауре* их окружения. Это правило ауры, состоящей из природных свечений, отсветов и теней, пронизанной душевными, иррациональных выплесками, он перенес и в свою поэзию, и в прозу.

Вернемся, однако, к «Аполлону Безобразову». «Пошатнувшись», усомнившись в своей позиции, по-новому печально задумавшись человеком оставляет его автор в конце первого романа, в котором молодая компания распадается, Аполлон Безобразов покидает ее, Тереза уходит в монастырь кармелиток, в свое время выпестовавший св. Терезу, а Васенька остается один в Париже со сдавленным от одиночества и грусти сердцем.

«Домой с небес», вторая часть предполагаемой трилогии (как уже отмечалось, третья часть «Апокалипсис Терезы» так и не была написана), возвращает нам главных героев, но уже повзрослевших: Васенька становится Олегом, Аполлон Безобразов остается тем же, разве что записывается в студенты богословского факультета. А главный сюжет раскручивает отношения Олега, «чудовища подавленной сексуальности» (с. 233), с двумя его возлюбленными, Таней (ее моделью послужила Наталья Столярова) и Катей (в какой-то мере ее прототипом была дорогая

Поплавскому Дина Шрайбман<sup>68</sup>), как раз в тот период его жизни, когда он рвется от мира своей мечты и фантазии, своей мистической жалости и боли за всех «к этой неизвестной ему жизни, домой с небес, головой вперед в горячую, смрадную, кипящую влагу» (с. 241).

Аполлон Безобразов в этом романе появляется уже эпизодически — отношения с ним Олега лишь открывают и замыкают повествование. В начале романа он едет с Олегом на юг в Сен-Троpez, в русскую дачную колонию, где его ждала Татьяна, — из «дымной нищеты эмигрантских кофеен» в «величественно ослепительную красоту» моря, гор, солнца, лунных ночей. Здесь встречаем мы Олега в таком внутреннем, экзистенциальном переживании, который прежде исповедовал Аполлон. Олег чувствует себя «полднемным зрителем» мира, который опрокинулся «в непорочное счастье зрения» (с. 271), дающее ему возможность «забыть себя, забыться в зримом, в самодовлеющем совершенстве зримого» (с. 256). Как некий стихийный феноменолог, вроде героев Газданова или Набокова (впрочем, Поплавский знал и изучал Гуссерля) — он отказывается искать несуществующую или не дающуюся смертному тайну природы и отдается единственно безусловно явленной в ощущениях (прежде всего зрительных) ее *поверхности, видимости*, ее «коже». «И снова постигаешь ты, — размышляет он, обращаясь к Аполлону Безобразову, — что сущность всех вещей находится на самой их поверхности, не за вещами, и некуда за нею ходить. <...> Кожа есть откровение тела <...> и нет ничего глубже кожи. Целуй горячую кожу земли, гладь ее, нюхай и пробуй на вкус, не под кожей, а в ее обнаженности раскрывается, дышит душа земли, и нет ничего глубже поверхности» (с. 255–256). В феноменологическом понимании человек — своеобразный центр мира; своим *интенциональным*, направленным на тот или иной предмет сознанием, своим зрением он организует мир, дает ему возможность, отражаясь в сознательном оке, быть воспринятым и как бы вообще *быть*. «Но чем была бы кожа без зрителя своего, <...> и вся красота мира радуется твоему зрению, как оно ей. <...> Вещь сама себя видит в тебе и сама себя в тебе находит прекрасной. Ты — зеркало мирового тепла, ставшего вещами, и ровно-спокойно, безо всякой мути расстилается оно перед тобою, как перед голубым лицом мира. Добродетель же зеркала есть и твоя добродетель: все отражать, всюду присутствовать, терять себя, теряться в зеркале зрения, непоколебимо, не дрогнув, встречать ослепительные человеческие глаза» (с. 256).

Сам же Аполлон уже надтреснут в своем феноменологическом видении того, что Тютчев называл дневным ликом мира, его прекрасной иллюзией, «златотканым покровом», выброшенным над «бездной безымянной», над ночными его глубинами («а ночью исчезает и зритель, и зримое, и только звезды и горячие живые сердца неподвижно кипят в своей ненасытимой жажде счастья» — с. 257). Безобразов с его бесстрашием, отказом от воли, чувств, участия в чем бы то ни было, отлучен от глубин живого бытия, природного и человеческого. Олег уже чувствует себя в духовной силе выносить некий вердикт своему другу: «Нет, Аполлон, ты не найдешь Бога в человеке,

пока не полюбишь человека в Боге <...> Аполлон, ты теперь самый поверхностный человек в мироздании, потому что жажда и боль — его глубина, а тебе не больно <...> в этом — стеклянная, золотая, неживая чуждость твоя всему живому» (с. 256, 257). Тот спор, который шел в самом Поплавском между двумя жизненными, философскими позициями: христианско-экзистенциальной и обезбоженной, стоически-экзистенциальной, в первом романе был вынесен между различными персонажами: Терезой и Василием, с одной стороны, и Аполлоном Безобразовым — с другой, но затем, как видим, спор этот ввернулся в самого Безобразова, так и оставив его в тех «двоящихся мыслях», в которых уличал Бердяев самого автора.

Пройдя на юге мощный искус землей, наслаждением, телесным праздником жизни на лоне природной роскоши, любовью к женщине, жгучей ревностью, страстной и изощренной борьбой полов, самостей, самолюбий, поз, выходит он из измучивших и опустошивших его «отношений вон». «Танечка явно ошибалась, целуя его и путаясь среди десяти симпатичных блондинов, с которыми целовалась, переписывалась, выясняла отношения до бесконечности...» (с. 311). По возвращении в Париже его ждет еще одна попытка утишить раны, нанесенные Таней его чувству, его самолюбию, более гармонично и взросло устроить свою жизнь: разворачивается его любовный сюжет с Катей, женщиной не столь сложно-мучительно для него устроенной, как Таня, более уютной и простой, из состоятельного семейства, но живущей в расхожем эмигрантском стиле богемной свободы, падкости на всяческие интрижки и авантюры. Подводя итог этим отношениям, когда он пытался соответствовать ее представлению о нем, он иронически заметил: «Катя любила, а может быть, уже не любила, какую-то тяжелую, буйную, налитую кровью кабацкую тень, охотно, как музыкальное наваждение, рвущуюся жить, принять на себя все Катини мечты о благообразной жизни в России, такси, цыганские романсы, коммунизм, вечное высмеивание всего и всех...» (с. 311–312). Эта любовная история со своими пиками и руинами, вполне сводится к сюжету схождения и разрыва, и нового схождения, пока он снова не встретил в Париже Таню: «Еще и еще раз Олег сопротивлялся Кате, ее телу, ее теплоте, простоте, покою, юмору, смирению, благообразию, и это потому, что в его беззащитное сердце Татьяна снова впустила свои когти» (с. 341). И возобновились их отношения, кутеж и развлечения, их частые встречи, когда они «спорили, ругались, мечтали, дрались, философствовали» (с. 379), его великая к ней любовь, их ласки, при том что оба были достаточно заклинены на сложном для них узле согласования любви и телесной близости, любви друг к другу и к Богу... Ради возможности их более прочного семейного союза он даже идет на кратковременный невыносимый для него опыт поденной работы, с чего и разыгралась между ними одна из сцен обиды и непонимания, предшествовавшая окончательному расставанию (тем более что Таня готовилась уехать в Копенгаген, а затем и далее: как мы знаем, в Союз, где отец ее прототипа Наталья был расстрелян, а сама она попала в лагерь — этого Поплавский, разумеется, тогда не мог знать).

И вот он «проснулся от Кати и Тани, от их сказочных эпопей» (с. 420), «все, что было за эту долгую весну, казалось мертвым, поразительно успокоенным, дальним, безопасным» (с. 417). Он вернулся к себе, к своему призванию, «отказавшись от широкой дороги, ступил на скалистую тропинку отшельничества, избранничества, одиночества...» (с. 419). И вновь удаляется в свою «монастырскую одиночную камеру», камеру *непечальности* и *неизвестности*, в «гарем пустыни», набранный Богом среди наиболее чутких к Нему душ, в свое дорожное *апокалиптическое пустынножительство*.

Финальный внутренний монолог героя подводит итоги его неудавшемуся спуску с небес на землю, в жизнь. Так уж он был максималистски слеплен и устроен, что дуалистически разводил Бога и жизнь: или «сбежал от Бога» к его твари (любовь, приятельство), славя ее нежность и теплоту, несравнимые со скупостью и суровостью Божьих даров, или «возвращаясь, ненавидел свое бегство как постыдную слабость» (с. 421). Только теоретически, головой понимает он, что «нужно религиозно не осуждать себя за жизнь, не убегать от Бога в действительность, а вносить Бога в нее, орудия и скрепляя все им» (с. 420). Так у него никак не получается, как не получается это и у других героев Поплавского.

Что касается аналитических размышлений Олега о самом себе, то они остаются столь же неустойчивыми и противоречивыми, как все в нем и в самом авторе. Беспощадно, почти клинически описывает он себя, прежнего, еще совсем молодого закомплексованного эмигранта, фанфаронаду гордого нищего и изгоя, его жалкие подростковые «люциферические приключения» на парижских улицах, когда он ведет изнурительный, издевательский поединок глазами со встречными прохожими, заканчивающийся внутренней дрожью и чуть ли не манией преследования. Саморазоблачительной формулой для себя, невротика, бросающегося из крайности в крайность, звучит тут же: «Сладострастие властвовать обращалось в рабство, самоуничужение, — и так в жизни переходил он от наглости к подхалимству, от хамства к угодливости, переключившись половине своих знакомых, переживав другой половине» (с. 426). Да, в рисунке внешнего поведения автобиографического героя было немало черт чуть демонического дендизма, с его лозунгом *казаться и ошарашивать*, ошеломлять и наработанными за десятилетие упражнений и аскезы «куполообразными плечевыми мускулами, железным зажимом руки», и редкими универсальными знаниями, дерзкими мыслями и парадоксами. «Осатанением одиночества, всезнайства, доблестью аскетизма овладел тем свирепым и светлым механизмом очей, склонявших, подчинявших часто, к его удивлению, сияющие молодостью и красотой женские головы» (с. 424).

Мы видим, насколько проза Поплавского и не только его дневники, но и романы (в какой-то степени и статьи), — по сути непрерывный метафизический, поэтический дневник, экзистенциальная литература, тщательно схватывающая субъективность автора, ее трепет, мучительные зажимы и запредельные дерзновения, ворох его восприятий, ощущений,



переживаний, прозрений, его внешний и внутренний опыт во всей безоглядной «героической откровенности» (как перед Богом), во всей неприбранной противоречивости и непрерывной воле — несмотря ни на что — понимать все больше в себе, в Боге, в мире.

Все-то он знает про себя, сам же разоблачает свои позы и вызовы, знает, как шарахает его из стороны в сторону — от восхвалений нищеты, «благословенной госпожи святой бедности, невесты св. Франциска Ассизского и Серафима Саровского»<sup>69</sup>, до проклятий ей, ее позору и бессилию. Шарахает от великой христианской жалости ко всем до замыкания в узком избранном круге («Реальна только “Республика Солнца” или “Рай друзей”, остальное нас не касается»), от невозможности принять смерть или хоть одного отверженного в финальном устройении мира до эстетических восхвалений в кафеинных спичах смерти как «одной из роскошей Божьих», «неповторимой гениальности адских мук грешников» (с. 425). Бросает его от внутренней гордости своей аскезой и религиозным экспериментом до понимания греха этого аскетизма, изолировавшего его от людей, которые для него тоже то жалкие обыватели, пошлая буржуазная толпа, «сексуальные уроды, кафеинные литераторы без воли и гордости» (с. 425), то каждый из них неподозреваемый «за высокой стеной твоего незнания <...> сам Христос в лаковых ботинках» (с. 426).

Поэт глубоко осознает свою скованность «абсолютной темнотой греха», и здесь, на последних исповедальных страницах своего романа он отбрасывает все роли, в которых до того выступал, выходя к главной своей сути: «Ты не рабочий и нечего притворяться ученым большевиком (а он, действительно, одно время проповедывал на Монпарнассе “свободно принятый коммунизм”<sup>70</sup>. — С. С.) <...> ты не католик и не художник, не поэт и не писатель, ибо все это для тебя суррогаты твоей аскезы; ты религиозный уникал, но религиозность твоя демонична и неблагоприятна...» (с. 427). И как прежде писатель называл себя «неизвестным солдатом русской литературы», так сейчас на новой глубине самоопределения — «неизвестным солдатом русской мистики», пускающим по ветру стопки полевых записей своего непрерывного эзотерического опыта, стенограмм духа в надежде, что он «донесет несколько страниц до будущих душ и времен» (с. 428).

Окончательная редакция романа «Домой с небес» была завершена Поплавским 15 сентября 1935 года, в дневнике за этот день зафиксирована его *удовлетворенность* «концом романа», несмотря на усталость и неуклонный «труд, съедающий жизнь» (это формула — из соседней записи от 26 сентября): «Теперь мечта купить новый серый блокнот для продолжения рукописного блуда»<sup>71</sup>. Последняя дневниковая запись перед смертью датирована третьим октября, она начинается фразой на французском языке, звучащей в переводе как «Перестань плакать, жизнь ужасна»; ее он говорит себе, становясь на колени. Тут и запись сна с мотивом бегства от некоего «неминуемого судилища», попыткой «скрыться в подземное царство нищих», «но все равно: некогда, нет, и лучше сдаться».

Утром, при пробуждении, «снова ужас жизни и войны, дикими буквами кричащей на первой странице газет. Лягу, буду молиться, может быть, пройдет злая дрожь отчаяния»<sup>72</sup>. Последний его текст «О субстанциональности личности» закончен 5 октября за четыре дня до трагедии.

«Гибель Поплавского — именно гибель, не смерть, и, вероятно, не самоубийство, — в октябре 1935 года сделала его на один день знаменитым: все французские газеты написали о нем. Русские жители Парижа узнали о нем. “Окололитературные” люди вдруг услышали, что был среди нас талантливый поэт»<sup>73</sup>, — писала Нина Берберова. Кто знал его больше, любил и ценил его творчество, откликнулись на это горестное событие более вдумчиво, предлагая и свои версии случившегося. Похоже, наиболее правдоподобная была связана с одной сомнительной личностью из тогдашнего планктона эмигрантских богемных неудачников. Это был некто Сергей Ярхо, молодой авантюрист, «несомненно, безумец и маньяк»<sup>74</sup>, по оценке Юрия Терапиано, который стал вербовать небольшой круг литераторов для дегустации некоего препарата, способного дать необыкновенные ощущения. Из троих выразивших согласие на такой эксперимент, в конце концов остался один Борис, пригласивший к себе домой этого Ярхо. Утром обоих нашли мертвыми. Через несколько дней некая французская подруга Ярхо, опубликовала письмо его к ней, написанное в день их гибели, где тот сообщал, что решил покончить счеты с жизнью, но ему страшно умирать одному и он желает кого-нибудь прихватить с собой. Похоже, что Ярхо приготовил некую смесь наркотика (героина) и яда, и разделил ее на две порции: для себя и спутника в смерть. И тут жребий судьбы, павший на Поплавского, оказался саркастически точным: с его глубинной установкой на сочувствие и жалость к самим несчастным и погибающим, возможно и элементом некоего подсознательно промелькнувшего интуитивно-безумного согласия на соучастие до фатального конца. Как вопрошал Гайто Газданов: «Зачем ему были нужны эти люди, проводившие голодные ночи в кафе, не представлявшие, казалось бы, никакого интереса, эти псевдоинтеллектуальные нищие не менее жалкие, чем парижские бродяги, ночующие под мостами?» Отвечая на собственный вопрос, Газданов, нашел одну сближающую их черту: «и он, и они не встали в жизнь». «И еще: смерть Поплавского связана с неразрешимым вопросом последнего человеческого одиночества на земле»<sup>75</sup>.

Перед этим трагическим случаем Борис вовсе не высказывал настроения кого-то особого отчаяния (в его, разумеется, масштабе) и тем более желая добровольно прекратить свое существование. Он хотел еще и жить, и творить, и мыслить, и любить, и спорить... В своей вступительной статье к трехтомнику Поплавского «Монпарнаса русский Орфей» Елена Менегальдо, тщательно изучившая и его биографию, и творчество, высказала такое обоснованное о нем мнение: «Исключительная сила воли <...>помогла ему бороться с неврозом, унаследованным с детства, освободила его от наркотического отравления — хотя здесь и были срывы»<sup>76</sup>.



Основной недостаток мироощущения Поплавского Бердяев усматривал в его имперсонализме, но, на мой взгляд, вряд ли он тут так уж был прав. Существует предположение, высказанное Татищевым, что именно с Бердяевым собиравшийся Поплавский вступить в полемический разговор в своем последнем небольшом эссе «О субстанциональности личности». Поплавский шел к поискам практически здорового (и метафизически плодотворного) соотношения между личностью и обществом, которое он эмоционально и интеллектуально стимулирующе развернул в одной из лучших своих статей, «Человек и его знакомые» (Числа. 1933. №9). Именно здесь он высказал убеждение (затем философски углубленное в предсмертном эссе): «На самом деле, вероятно, ни чистой личности, ни чистого общества, противопоставленного ей, нет вовсе», предостерегая и против крайностей индивидуализма, «абсолютной личности» (для него это «декадентская выдумка»), и против противоположной крайности, когда «личность ничто», выступая за идеал «собрания любящих (хотя бы их было только двое)», где только и раскрывается по-настоящему «неповторимость личности»), за идеал тепло-го дружеского круга, «кружков, тесных групп, дружеских компаний»<sup>77</sup>, которые, по его мнению, и рожают новые социальные, философские, религиозные идеи, практические течения, затем выходящие в более широкое общество, в историю, в будущие пути рода людского.

## Примечания

<sup>1</sup> Необходимо отметить ряд фигур, внесших важный вклад в этот процесс: это хранители архива Поплавского Дина и Николай Татищевы, позднее — их родственники, это Наталья Столярова, Луи Аллен, публикаторы и исследователи А.Н. Богословский и Е. Менегальдо... Хотелось бы особо указать на ценные работы о поэзии Поплавского А.И. Чагина: *Чагин А. Орфей русского Монпарнаса (О поэзии Бориса Поплавского) // Российский литературоведческий журнал. 1996. № 8–9; Чагин А. Расколота лира. М., 1998. С. 133–195.*

<sup>2</sup> В своем почитании Лермонтова Поплавский был един с молодыми поэтами и прозаиками, группировавшимися вокруг журнала «Числа», с выразителями «парижской ноты». В своей статье «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции» (Числа. 1930. № 2–3) он поддержал Адамовича в его споре с Ходасевичем. Если последний утверждал права Пушкина на классически уравновешенную позицию в отношении к миру как образец для эмигрантской поэзии, то Адамович видел таковой в мистических горных вениях поэзии Лермонтова, в его установке на «самые главные», *предельные* мучительные вопросы бытия.

Отметим, что, по свидетельству друзей Поплавского, вслед за Лермонтовым было еще три великих русских имени, которые вызывали в нем *безусловное уважение* и любовь: Достоевский, Блок и Розанов.

<sup>3</sup> Только через два года после завершения своего первого романа Поплавский сумел напечатать ряд их глав в «Числах» (1932. № 2–3, 5, 10), а также особо отмеченный восхищенным вниманием читателей и критики отрывок из главы «Бал» (1934. №6).

<sup>4</sup> См.: *Поплавский Б. Домой с небес. Романы. СПб.; Дюссельдорф, 1993.*

<sup>5</sup> *Адамович. Г. Памяти Поплавского // Б. Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 22.*

<sup>6</sup> *Струве Гл. На вечере «Перекрестка» // Там же. С. 90.*

<sup>7</sup> Эти слова Мережковского приводили многие, в том числе Георгий Адамович, слышавший их из уст Мережковского, На Адамовича, в частности, ссылался и Георгий Струве в своей известной книге «Русская литература в изгнании» (Нью-Йорк. 1956. С. 337–338).

<sup>8</sup> *Поплавский Ю. Борис Поплавский // Б. Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. С. 77–78.*

<sup>9</sup> *Поплавский Б. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А.Н. Богословского, Е. Менегальдо. М., 2009. С. 480.*

<sup>10</sup> *Поплавский Б. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Статьи. Дневники. Письма. С. 176.*

<sup>11</sup> Там же. С. 251, 252.

<sup>12</sup> Написал и опубликовал десяток замечательных статей о русских художниках и их выставках, донные сохраняющих свою искусствоведческую ценность. Из круга своих знакомых собрал прекрасную коллекцию молодых художников (скорее всего путем обмена картинами или в качестве компенсации за опубликованные им прежде всего в «Числах» свои о них рецензии и статьи). После смерти Поплавского коллекция была распродана — в счет средств для издания его собственных книг.

<sup>13</sup> *Поплавский Б. Собр. соч. Т. 3. С. 480.*

<sup>14</sup> *Поплавский Ю. Борис Поплавский. С. 80.*

<sup>15</sup> *Поплавский Б. Собр. соч. Т. 3. С. 468. Письма Поплавского Зданевичу нашел в парижском архивном фонде Зданевича и впервые опубликовал их славист Режис Гейро. См.: Поплавский Б. Покушение с негодными средствами. Неизвестные стихотворения и письма к И.М. Зданевичу / Сост. и предисл. Р. Гейро. М.; Дюссельдорф, 1997.*

<sup>16</sup> *Яновский В. Поля Елисейские. Книга памяти / Предисл. Н.Г. Мельникова, коммент. О.А. Коростелева, Н.Г. Мельникова. М., 2012. С. 42.*

<sup>17</sup> Цитата из письма Поплавского к Зданевичу: *Поплавский Б. Собр. соч. Т. 3. С. 469.*

<sup>18</sup> *Зданевич И. Борис Поплавский // Поплавский Б. Покушение с негодными средствами. С. 113.*

<sup>19</sup> *Адамович Г. Комментарии // Числа. Кн. 1. Париж. 1930. С. 136.*

<sup>20</sup> *Числа. Кн. 1. Париж. 1930. С. 6.*

<sup>21</sup> *Поплавский Б. О согласии погибающего с духом музыки // Поплавский Б. Собр. соч. Т. 3. С. 29.*

<sup>22</sup> *Поплавский Б. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Там же. С. 45.*

<sup>23</sup> Там же. С. 49.

<sup>24</sup> Там же. С. 47.

<sup>25</sup> *Поплавский Б. Вокруг «Чисел» (Числа. 1933. № 9. С. 204) // Поплавский Б. Собр. соч. Т. 3. С. 126.*

<sup>26</sup> *Поплавский Б. О «похоронных настроениях» в «Числах» // Поплавский Б. Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма. М., 1996. С. 396.*

<sup>27</sup> *Поплавский Б. О смерти и жалости в «Числах» // Поплавский Б. Собр. соч. Т. 3. С. 65.*

<sup>28</sup> Там же. С. 63–64, 64–65.

<sup>29</sup> *Поплавский Б. Вокруг «Чисел». С. 129–130, 127, 131.*

<sup>30</sup> *Поплавский Б. Заметки о поэзии // Поплавский Б. Собр. соч. Т. 3. С. 19.*

<sup>31</sup> *Поплавский Б. Вокруг «Чисел». С. 130.*

<sup>32</sup> *Бердяев Н. По поводу «Дневников» Б. Поплавского // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Т. 2. М., 1994. С. 488.*

<sup>33</sup> Там же. С. 488, 489.

<sup>34</sup> Там же. С. 490, 491.

<sup>35</sup> *Поплавский Б. Из дневника 1928–1935 (запись от 21 декабря 1928 г.) // Поплавский Б. Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма. С. 92.*

<sup>36</sup> *Поплавский Б. Из дневника. 1934. Париж // Поплавский Б. Собр. соч. Т. 3. С. 380.*

<sup>37</sup> *Татищев Н. О Поплавском // Б. Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. С. 97.*

<sup>38</sup> *Поплавский Б. Из дневника 1928–1935 (запись от 21 декабря 1928 г.). С. 92.*

<sup>39</sup> *Поплавский Б. Письмо, мокрое от слез. Из дневника. 1932. Париж // Поплавский Б. Собр. соч. Т. 3. С. 308–309.*

<sup>40</sup> Там же. С. 330.

<sup>41</sup> *Поплавский Б. Из дневника. 1932. Париж. Paroles sans suite (Бессвязные слова. — С. С.) // Там же. С. 298–299.*

<sup>42</sup> Столярова Наталья Ивановна (1912–1984) — в начале 1930-х годов невеста Поплавского, в декабре 1934 года вернулась с отцом в СССР, прошла тюрьму и лагерь, последние годы жила в Москве, где и умерла. Помогала первым исследователям творчества Поплавского в разборке его дневников и переводе оттуда французских текстов.

<sup>43</sup> Поплавский Б. В поисках собственного достоинства. О личном счастье в эмиграции // Поплавский Б. Неизданное. С. 225.

<sup>44</sup> Поплавский Б. По поводу... // Поплавский Б. Собр. соч. Т. 3. С. 68.

<sup>45</sup> Поплавский Б. О субстанциональности личности // Там же. С. 451.

<sup>46</sup> Там же. С. 452.

<sup>47</sup> Поплавский Б. По поводу... С. 70–71.

<sup>48</sup> Поплавский Б. Христос и православие // Поплавский Б. Собр. соч. Т. 3. С. 284.

<sup>49</sup> Поплавский Б. Христос и азоны. 1931 // Там же. С. 288.

<sup>50</sup> Поплавский Б. Из дневника. 1932. Париж. Опыт Теодицеи // Там же. С. 296.

<sup>51</sup> Поплавский Б. Аполлон Безобразов // Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. Проза. Аполлон Безобразов. Домой с небес. М., 2000. С. 101. Далее ссылки на это издание даются в тексте, после цитаты в скобках указывается страница тома.

<sup>52</sup> Поплавский Б. Из дневников. 1928–1935 г. (Запись от 10 июля 1935 г.). С. 444.

<sup>53</sup> Поплавский Б. Из дневника. 1934. О свободе // Поплавский Б. Собр. соч. Т. 3. С. 382.

<sup>54</sup> Поплавский Б. О смерти и жалости в «Числах». С. 65.

<sup>55</sup> Поплавский Б. По поводу... С. 71.

<sup>56</sup> Поплавский Б. Из дневника. 1934. О свободе. С. 381.

<sup>57</sup> Там же.

<sup>58</sup> Поплавский Б. Из дневника. 1929–1931 год. Христос и Страх (декабрь 1931) // Поплавский Б. Собр. соч. Т. 3. С. 290.

<sup>59</sup> Поплавский Б. Из дневника 1928–1935 (Запись от 16 сентября 1932 г.). С. 431.

<sup>60</sup> Поплавский Б. Из дневника. 1932. Париж. Опыт Теодицеи. С. 296.

<sup>61</sup> Поплавский Б. Из дневника. 1932. За и против. С. 297.

<sup>62</sup> Там же.

<sup>63</sup> Поплавский Б. Из дневника 1928–1935 г. (Запись от 30 июня 1933). С. 433, 434.

<sup>64</sup> Татищев Н. Синяя тетрадь // Дальние берега. Портреты писателей эмиграции. Мемуары. М., 1994. С. 293.

<sup>65</sup> Поплавский Б. По поводу... С. 80, 79.

<sup>66</sup> Поплавский Б. Письма И.М. Зданевичу // Поплавский Б. Собр. соч. Т. 3. С. 470.

<sup>67</sup> Стрuve Г. О Поплавском // Б. Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. С. 91.

<sup>68</sup> Шрайбман Дина Григорьевна (1906–1940), рано умершая от туберкулеза, жена Николая Татищева, с пониманием и нежностью относившаяся к Поплавскому, привнесла в его жизнь сердечное тепло и любовную ласку. Сохранилось пять его писем к «дорогуле своей» Дине сентября 1932 года, когда он метался между измучившей его Натальей Столяровой и Диной, к которой он, по его словам, был привязан «глубокой мукой», «духовной и телесной» (Поплавский Б. Письма Д.Г. Шрайбман // Поплавский Б. Собр. соч. Т. 3. С. 462).

<sup>69</sup> Поплавский Б. Среди сомнений и очевидностей // Там же. С. 119.

<sup>70</sup> Интересное свидетельство об отношении Поплавского и многих из его друзей по монпарнасскому поколению к коммунизму находим в его письмах к Ю.П. Иваску: «Меня только христианство удерживает от чистого коммунизма, ибо я всею душою ненавижу деньги и их мораль. Мы здесь живем острым чувством приближения европейского апокалипсиса, и все коммунисты в душе, в сердце...». Правда, две вещи в коммунизме его отталкивают: *безбожность* и *антиличностность*. Но при соответствующей, вполне допустимой корректировке он готов признать его своим общественным идеалом: «...единственное, что следует защищать и Вам и без чего Вы никогда не обойдетесь, это совместимость коммунизма и религиозности, и всеми силами бороться против безбожнической дешевки, хотя, может быть, она и нужна для масс» (письмо от 30 июля 1932 г. // Там же. С. 484–485).

<sup>71</sup> Поплавский Б. Из дневников. 1928–1935. С. 447, 449.

<sup>72</sup> Там же. С. 450.

<sup>73</sup> Берберова Н. Курсив мой: Автобиография. Мюнхен, 1972. С. 314.

<sup>74</sup> Терапиано Юрий. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974). Эссе, Воспоминания, Статьи. Париж; Нью-Йорк, 1987. С. 221.

<sup>75</sup> Газданов Г. О Поплавском // Б. Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. С. 59.

<sup>76</sup> Менегальдо Е. Монпарнаса русского Орфей // Поплавский Б. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 2009. С. 49.

<sup>77</sup> Поплавский Б. Человек и его знакомые // Там же. Т. 3. С. 122.

## ДВА РОМАНА О СТРАННОСТЯХ ЛЮБВИ: «ЛОЛИТА» И «АДА»

Романа «Лолита» (1949–1954), скандал вокруг него, выход в лидеры читательского рейтинга, колоссальный успех стали переломными в биографии Набокова, во многом обеспечили ему в западном сознании славу мирового классика. Именно «Лолиту» из всех своих англоязычных романов писатель перевел на русский язык, создав в 1963–1965 годах оригинальную русскую ее версию.

Коллизия романа вырастает из мотивов, которые отчетливо прослеживались еще в набоковских вещах русского периода. Совсем юная Магда, почти девочка, с ее ускользающе-капризным шармом, подперченным вульгарностью, сводит с ума героя романа «Камера обскура», нимфетка в виде Эмочки, двенадцатилетней дочери тюрьмы, появляется в «Приглашении на казнь», отчим Зины Мерц в «Даре», сам пристававший к падчерице, когда она была подростком, предлагает герою, поэту и писателю, сюжет для литературной разработки: вдовица с девочкой, еще почти неоформленной, «а уже ходит так, что с ума сойти», «бледненькая, легонькая, под глазами синева», а тут появляется «старый пес, но еще в соку, с огнем, с жаждой счастья», причем весьма специфического и запретного, вот и женится он на вдове, и «можно без конца описывать — соблазн, вечную пыточку, зуд, безумную надежду». Наконец, по признанию самого автора в послесловии к первому американскому изданию «Лолиты», «первая маленькая пульсация» романа возникла в нем поздней осенью 1939 года, когда он был прикован в Париже к постели сначала гриппом, а потом межреберной невралгией и вскоре начал писать новый большой рассказ, получивший название «Волшебник», причем «начальный озноб вдохновения» был связан с попавшейся ему под руки газетной заметкой об обезьяне, набросавшей «углем первый рисунок, когда либо исполненный животным»<sup>1</sup>, и им оказалась решетка ее клетки. Этот мотив как плена страсти, так и рабского пленения девочки в своего рода «золотой клетке», как и ход основного сюжета, будет по-настоящему развит в «Лолите».

Вряд ли стоит особенно подробно излагать фабулу и сюжет этого наиболее широко известного романа Набокова, представленного им как исповедь героя с аналогичным именем и фамилией Гумберт Гумберт (своего рода образ замкнутости его в самом себе и на самом себе), написанную за два месяца в тюрьме в ожидании приговора за убийство. Этот, такой же как Артур, герой «Волшебника», «среднеевропейец», с целым коктейлем среднесловных и национальных кровей, получивший хорошее гуманитарное образование, литератор и исследователь литературы, погружает нас в свою историю моноэротомана, «очарованного странника» за запретным объектом его страстного, неотступного вожделения, кому он нашел имя «ним-

фетка». Правда, это вовсе не все поголовно отроковицы в возрастном диапазоне от 9 до 14 лет, а особые среди них «избранницы», «маленькие смертоносные демоны», с целым набором тонких черт: от «слегка кошачьего очерка скул» до «тонкости и шелковистости членов»<sup>2</sup>, обнимаемых общей «душеубийственной, вкрадчивой прелестью», кого безошибочно узнает глаз только такого, как он, «художника и сумасшедшего».

Пытаясь сразу же как-то оправдать свои действия по отношению к двенадцатилетней Лолите, Гумберт, во-первых, представляет, так сказать, глупенный генезис своей нимфолепсии, вспоминая историю из детства, похожую на ту, которую рассказывал Набоков в художественных автобиографиях о своей любовной страсти к маленькой французенке Колеетт, развернувшейся в два месяца пребывания их семей в Бирице, на средиземноморском пляже, когда обоим было по десять лет. Этот идеальный архетип разделенной, но телесно не разрешившейся полным утолением любви остался как жало в плоти Гумберта, гоня его на поиски сестер его детской страсти. Во-вторых, образованный Гумберт разворачивает целую историко-культурную традицию такой сейчас табуированной любви, от древнего Египта и Греции до Индии, от Данте и Петрарки до Эдгара По...

Герой сразу же рисует поэтическую метафизику своей мечты: бросить вызов цивилизационным запретам и плотинам, выйти в некую «преступную» первобытную архаику, вырваться из «нашего чугунно-решетчатого мира причин и следствий» на некий «невесомый остров замороженного времени», окруженный «широким туманным океаном» (явно бодлеровские веяния из «Приглашения к путешествию»), где предаться упоительному истаиванию в остром и растворенно-нежном наслаждении — конечно, здесь на эротическом поле проигрывается безумное чаяние остановить, зациклить время, кстати, особенно безнадежное, ибо сами предметы страсти так фатально ограничены тремя-четырьмя годами, за которыми маячит их превращение в профаническую, плохо выносимую Гумбертом зрелую деву и женщину.

В начале романа Гумберт пытается убедить присяжных суда над ним (своего читателя) в некоторой своей исключительности, чуть ли не в превосходстве над другими, над большинством, следующим в колее нормы, утверждая в своей мании некий высший класс ощущений и чувств. Хотя тут же обнаруживается резкая теневая сторона его типа: безразличие ко всем тем, кто, в отличие от Лолиты и избранного племени нимфеток, не трогает его причудливых тайных чувственных струн, брезгливо-насмешливое к ним отношение. Так было с его первой, еще европейской, женой Валерией, а потом со второй, матерью Лолиты Шарлоттой. Их он презирает, играя с ними обманный спектакль.

Если вначале, при вселении нового, кстати, весьма физически привлекательного жильца в их дом, Лолита с ним кокетничает, чувствуя сильное поле его эротического возбуждения, балуясь и купаясь в нем, игриво изображая, как кинодива, начинающийся роман со взрослым мужчиной, то когда «папочка» Гумберт фактически запер осиротевшую, совсем-со-

всем одинокую девочку угрозами и лакомыми подачками в своего рода сексуальное рабство, отношения их резко меняются. Обретенный героем «рай», «зной нежданных наслаждений», который он бесконечно умножает, используя Лолиту всегда, везде, с массой изысков, во вьедливых и дотошных, поэтически-*роскошных* эвфемизмах передавая свои острые и нежные чувственные ощущения, напарывается на задиристость и насмешку, «угрюмую злобу» его жертвы. Как бы словесно, пряно-поэтически Гумберт ни облизывал образ своей нимфеточки «с солнечно-русыми волосами», своей Лолиточки, Лолы, Ло... в утолении своих страстей он предельно эгоистичен и отвратительно обнажен. Отпор ее «я» своему превращению в орудие чужой похоти ведет к ее полной не только человеческой закрытости (она прерывает любую попытку образованного «папочки» научить ее чему-то из области культуры, поговорить по душам о вещах мало-мальски серьезных и важных), но и физической — для любых эротических волнений и удовольствий, с явным равнодушием и брезгливостью идет Лолита на умоляемый контакт за счет все больших уступок и подачек со стороны Гумберта. Это был ее защитный физиологический рефлекс, подспудный протест против ситуации рабства. Если бы она отвечала хоть тысячной долей на восторги своего мучителя и властителя, она бы встала в совсем другое, более добровольное к нему отношение, предала свой внутренний протест против него, свою растущую ненависть и отвращение. Надо думать, какое отталкивание вызывала в ней *гремучая* смесь его утонченного обоготворения каждого волоска ее *физики* и нависшей над ней деспотии, его интеллектуализма и разнузданности!

А ведь Набоков дал своему герою острый иронический глаз на банальную пошлость многих американских ценностей, включая формы быта и развлечения, школу, воспитание, образование, культ рекламы и кино с его идолами... Наделил своим даром тонко видеть, чувствовать и передавать окружающий мир в его живой, прихотливой, детализированной жизни. Гумберт всегда вписан во внешний мир, внутренне общается с ним — горы, море, дорога, улицы, дома, вывески шлют ему свое послание, подают какие-то знаки... У Набокова именно это качество — главный индикатор *истинности* человека в экзистенциальном смысле, его причастности к той породе людей, которых он выделял как родственных себе, имеющих единственно для него достойное отношение к бытию и к себе в нем.

Одной из самых любимых книг Набокова была «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1885) Стивенсона, где добропорядочный доктор Джекил изобрел некий препарат, употребляя который, он предельно активизировал оборотную сторону своей души, начатки порока, и превращался в настоящего нравственного монстра, воплощение разнузданного, холодно эгоистического зла, мистера Хайда. Эта притча о двойственности природы человека находит воплощение и в герое «Лолиты», с двумя его ликами: того, кто готовится поначалу, в первом, так сказать, подходе, усыпить девочку и овладеть, как «некрофил», ее послушным, бесчувственным телом, кто хитроумно и деспотически превращает ее в

неустанную наложницу, скрупулезно отмечая и свои восторги, и каждый расход на Лолиту и ее капризы, всё дороже покупая ее равнодушную уступчивость, кто, как героиня де Сада, мечтает, что она, выйдя в возрастной тираж, родит ему еще одну Лолиточку... и того, кто столь пронзительно чувствует мир, столь многое понимает и оценивает, включая мерзости самого себя. Выносится вовне в отдельного персонажа и его «двойник», драматург Клар Куильти, усугубленный по сравнению с ним циник, холодный распутник и извращенец (к нему Лолита сбегает во время второго ее путешествия с Гумбертом по Америке). «Снадобье» Гумберта, от которого из него вылезает его густая тень, действует тогда, когда он безудержно отдается своим сладострастным инстинктам и погрязает в самой безбрежной, эгоистической эротомании. Человеком же его делает жалость, любовь и искусство, всё то, что отчетливо прорезывается в нем к концу романа, после потери Лолиты, безуспешных ее поисков и встречи с ней через три года.

В статье «Набоков и его “Лолита”», отмечая четыре элемента, конститутивные, ярко обозначившиеся, новой литературы XX века, к которой Набоков принадлежит по праву одного из главных ее творцов, Нина Берберова на первое место ставит переживание *разъятого*, радикально пошатнувшегося мира, мира экзистенциального, иррационального, не обоснованного высшей божественной причиной и смыслом, который предстал уже в русских произведениях писателя 1920–1930-х годов<sup>3</sup>. (Зинаида Шаховская, тоже в связи с «Лолитой», назвала это «кошмаром человечества без руля и без ветрил...»<sup>4</sup>.) В этом мире для героя «Лолиты» царит разве что рок, Мак-Фатум, постоянно обнаруживающий свое темное, двусмысленное и часто насмешливое присутствие, в сетях которого бьется его судьба, да для него самого еще его жгучая и опасная физиологическая мания... Как же преодолеть такую утлую шаткость жизни? Так ли, как *они*, все эти бесчисленные довольные собой американские мещане, те, что живут в своей заведенной, пошлой рутине, созидающей их благопристойную, общественно санкционированную устойчивость? Нет, Гумберт, разумеется, не из их большого числа.

Казалось бы, стечением необыкновенно удачных обстоятельств, можно сказать, чудом выпал ему шанс обрести *очарованный остров* реализованной мечты, полного обладания нимфеткой, и что же — откуда выплзла новая шаткая, коварная иррациональность, разрушившая его, пусть тревожно, бдительно оберегаемое, но блаженство? Еще в рассказах Набокова берлинского периода, где он выразился весь, и более реалистически, чем в романах, наряду с двумя сквозными его темами созерцания мира и смерти, существует еще одна: непредсказуемость, иррациональность любовных чувств и отношений, выражающаяся в постоянном сюжете, когда любимая жена вдруг уходит к другому. Только что было немислимое счастье, жизнь героя, наполненная до краев любовью и близостью к жене, и вдруг пустота и тоска, и мучительная память, и неискоренимое чувство... Вот эта одна из фатальных дисгармоний человеческой жизни всегда мучила героев Набокова.



В такое же роковое несовпадение попадает и Гумберт: он ей, его Лолите, — чужой и ненужный, хоть убей... Когда он едет к ней в ответ на неожиданную письменную просьбу с ее стороны о денежной помощи ей и мужу и видит ее «откровенно и неимоверно *брюхатой*» в домашнем затрапезном платье, «безнадежно увядшей в семнадцать лет», в чертах которой разве что осталось лишь далекое, едва слышное эхо былой нимфетки, то понимает, что он любит ее любой и в любом возрасте. А ведь до того, в распадении своего специфического сладострастия, Гумберт бывало предполагал и освободиться от нее после ее пятнадцатилетия, *преклонный* уже срок для нимфетки. Как видим, он выходит за свои пределы в эресе, за «бесплодный и эгоистический порок», который он теперь «вычеркивал и проклинал», зовет ее с собой *жить и умереть* вместе. Но, увы, нет и нет, она не оставляет ему никакой самой «микроскопической надежды».

Так появилась у Гумберта хоть одна скрепа пошатнувшегося, разъятого мира, которой нет у его двойника, Куильти, «единственного мужчины, которого она (Лолита. — С. С.) безумно любила», несмотря на всю его чудовищность. Этой скрепой становится для Гумберта его жалость, сострадание и любовь к Лолите, чувства, преодолевающие и его «узко» ориентированную физиологию, и безбожное отсутствие чувства вины. В нем зажила и запульсировала совесть — в обновленной памяти о своей истории с Лолитой, в нравственной ревизии былого и ее образа в нем. Пошла работа рефлексии, самообъяснения, углубленного понимания. Он проходит свой нравственный самосуд, в душе его «недоразвитыми монстрами» встают «полузадушенные воспоминания» и «терзают» его.

Собственно уже сразу после ее исчезновения началась у Гумберта переоценка типа и характера Лолиты. Уже в магическом зеркале еще совсем свежей памяти она предстает в *совершенном моменте* ее удивительно красивой игры в теннис, где она обнаруживает особый талант, сильный и изящный удар, «волшебные узоры» движения по корту, «драматические драйвы», легкость и ритмичность игры, выказывавшие «чистоту ее стиля, ее души, ее неотъемлемой грации» (с. 287). Тут она — художник, воплощение совершенства и красоты, причем удивительно (для спортивной игры) красоты неутилитарной, ибо она, «столь жестокая и коварная в обыденной жизни» с Гумбертом, проявляет тут особое «доброжелательство» к партнеру, «веселое равнодушие к исходу игры» (с. 286). Она могла бы сделать карьеру большой чемпионки, но ей явно не хватало жесткой воли к победе — именно тут проявился некий надлом, произведенный в ней Гумбертом, который так ее *натфенировал* в роли жертвы.

И все же у нее достаточно нравственного инстинкта, чтобы не пойти на чудовищные требования растленного Куильти, хватает мужества два года зарабатывать на жизнь тяжким трудом, она находит силу духа, чтобы психически не сорваться, несмотря на травму сиротства и своего одиночества в мире, на столь рано открывшиеся ей бездны страстей и порока... Недаром и прислонилась она после таких сложных и грязных монстров,

как Гумберт и Куильти, к чистому и «чудесному» (как она его аттестует), застенчивому, простому и работающему Дику, инвалиду войны, и хочет, чтобы их будущий ребенок получил другое, чем у нее самой, детство. «Среди тысячи персонажей его книг, сказал однажды Набоков, Лолита стоит второй в списке людей, человеческими качествами которых он восхищается».

Сцена убийства Гумбертом найденного им Куильти в его утренне-пустом, после очередной оргии, «замке ужаса, огромном деревянном домище с башней», одна из самых впечатляющих в романе: по бредовой атмосфере, по «литературному» обрамлению казни, по ощущению какой-то драматической *поставленности* эпизода в соавторстве с самим «казнимым» драматургом, по фарсовому двойничеству борющихся персонажей. Нескончаемая, мрачно живописная, кровавая сцена постепенного расстрела убегающего по анфиладе комнат оказавшегося необыкновенно живучим Куильти (своего рода гротескно-символическое убийство в себе самом своего темного двойника, своего мистера Хайда) завершается не желанным «облегчением» героя, а ощущением «еще более томительного бремени, чем то, от которого *он* надеялся избавиться», какой-то *пропитанности* себя в каждой клетке «несчастливым», убитым им Куильти.

Еще «Король, дама, валет» и «Камера обскура», с очевидностью обнаруживали, как Набокова волновало преступление, преступный соблазн, преступное сознание. Он умеет тонко-взвешенно представить такое сознание: от первых поползновений, постепенного маниакального внедрения в психику до разработки преступного плана и его хитроумного осуществления. Убрать мешающего человека, дабы получить от него то, что надо (богатство, как в ранних романах), расчистить себе площадку свободы, завладеть тем, от кого трепещет плоть и кто единственный нужен. Тяга рассмотреть крайнюю преступную ситуацию — сместь переступить дозволенную норму, выломиться из нее! — идет у него во многом и от того, кого Набоков старался постоянно изничтожать, от Достоевского. Но насколько многограннее, глубже, с возможностью искупительного выхода из этой ситуации разработана она у Достоевского. У Набокова — всё значительно ограниченнее, закрыты важные измерения человеческого духовного бытия, вернее, они у него узко канализированы в другую изощренную чуткость: видеть и фиксировать мир в чреде его предметных и природных феноменов, да оправдать существование его художественным запечатлением.

Навсегда покинув Лолиту, Гумберт, как уже отмечалось, начинает, наконец-то, пересматривать в остром и ясном фокусе «себя и свою любовь». И пишет среди прочих одну, самую метафизическую страницу своей исповеди. Он вспоминает, как через год после исчезновения Лолиты попытался обратиться в Квебеке к доброму и умному католическому аббату, принеся ему свое «серое безверие протестанта» и «надеясь вывести из чувства греха существование Высшего Судии». Но: «Увы, мне не удалось вознестись над тем простым человеческим фактом, что, какое бы духовное утешение я ни снискал, какая бы литофаническая вечность ни была мне

уготована, ничто не могло бы заставить мою Лолиту забыть всё то дикое, грязное, к чему мое вождение принудило ее». Он упирается в нерастворимый остаток греха, злого деяния, который не даст искупления и не дает ему веры в Бога. А ежели бы мог он (и Набоков, главное) увидеть вариант прощения и растворения этого остатка, что действительно лишь в перспективе не только покаяния, но и воскресения, и преобразования (увы, закрытой для его ума, души и духа), то тогда бы открылись и «Божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь», жизнь и любовь божественная и вечная. У него другая выкладка: в такой «благостной» перспективе «в разрезе вечности» жизнь земная оборачивается «пошлым фарсом», т. е. теряет свою серьезность и нравственную необратимость свершений и поступков живущего. А раз так всё жестко и невосполнимо фатально схвачено, то и Бога не надо — такая тут извращенно-гордая внутренняя логика и выбор, отчаянный и стоический, смяченный лишь одной возможностью, на которой стоит Набоков (а тут его герой): «...я ничего другого не нахожу для смягчения своих страданий, как унылый и очень местный паллиатив словесного искусства». Кстати, вовсе не «казнь» Куильти, а написанная Гумбертом книга становится и актом высшей ему мести, настоящей победой героя: тут его жестокий и насмешливый соперник перешел в разряд его собственного персонажа-марионетки.

В своих лекциях о литературе, русской и зарубежной, Набоков много сказал о себе, своих эстетических убеждениях: «Красота плюс жалость — вот самое близкое к определению искусства, что мы можем предложить. Где есть красота, там есть и жалость по той простой причине, что красота должна умереть: красота всегда умирает, форма умирает с содержанием, мир умирает с индивидом»<sup>1</sup>. И Гумберт совершает свой творческий подвиг — через жалость, любовь и искусство он хочет обессмертить Лолиту («заставить тебя жить в сознании будущих поколений»).

Закончим же бабочками, они лейтмотивно летят через весь роман Набокова. Эти существа — его страсть, органически включенная в целостный его облик человека и художника. Разве не являют они бьющий в глаза образ быстро, чуть ли не мгновенно промелькающей красоты (как — в несколько другом временном диапазоне — и прелесть нимфетки): от бабочек-однодневок до бабочек, живущих разве что месяц-другой, и то в родовом своем масштабе, что уж спрашивать о сроке существования каждого отдельного порхающего эфемерного чуда?! Да и сам Набоков, увлеченно занимавшийся энтомологией, сокращал этот срок, правда, даруя конкретной его жертве, которая иначе вскоре исчезла бы без следа, засушенную пролонгацию ее формы и красоты, некое относительное бессмертие — чем не символ искусства, останавливающего в своем очарованном пространстве летящие в хаоса бездну судьбы людей, мгновения их бытия! И Гумберт сначала уничтожил Лолиту (как Набоков бабочку) — потом обессмертил. Ведь по сути именно он убил свою Карменситу, ибо стоял у истоков роковых обстоятельств ее жизни, приведших к столь преждевременному концу: и ее полного сиротства, и горько-отравного, подломив-

шего ее опыта, и нужды, и стремления найти какую-то жизненную опору в столь раннем браке и ранней беременности...

И как Гумберт в своем исповедальном произведении вьедливо вникает во все детали явления Лолиты в мире, так и Набоков столь же тщательно и увлеченно рассматривал и изучал все извивчики и мельчайшие членики своих прекрасных мертвых пленниц (что он делал иногда по двенадцать часов в сутки в американской энтомологической лаборатории), медитируя над этой распятой на булавках хрупкой, чистой формой (тут плоти мало, нет ее *душиного смертного запаха*, безобразия гниения и распада). Вот еще один повод так их любить, с трупом же, скажем, любого млекопитающего эстетического удовольствия работать, расчлнять, исследовать мало. И Гумберт, восстанавливая облик своей Лолиты, ее поведение и жесты, ее слова и реакции, увековечивая художественные «стоп-кадры», где она в центре картины, имеет дело с идеальной материей воспоминаний, уже другого качества, чем конкретная живая, бьющаяся, непокорная плоть... И готовит ей то «единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита».

Над «Адой», самым большим по объему, самым сложным для прочтения произведением Набокова, явно рассчитанным на читателя многосторонне образованного и тонкого, воистину, элитного, писатель работал с особым творческим подъемом и сосредоточением пять лет, с 1963 по 1968 год. Появление романа в печати разделило и критиков, и публику, которая сначала бросилась на новый роман автора «Лолиты», как он тогда рекламировался (обеспечив ему на время одно из первых мест в списке бестселлеров). Однако это продолжалось недолго. Несмотря на вроде бы лакомые мотивы, по своей откровенной детализации превосходящие «Лолиту», несмотря на еще более шокирующе-табуированный тип любви (инцест) и сексуальные сцены, правда, представленные без всякой грубой вульгарщины, как у де Сада или Генри Миллера, а в стиле изысканно-эффемистического, эстетизированного эротизма, достаточно массовый читатель не был способен прорваться сквозь густой интеллектуализм «Ады», сеть ее шифров, намеков, каламбуров, пародийных пассажей, усложненных ассоциаций, сквозь трехязычное (англо-франко-русское) многоголосие, и вряд ли мог хотя бы просто прочесть роман последовательно и до конца.

Книга открывается схемой довольно запутанного родословного древа главных героев-любowników Вана и Ады, оказывающихся, как выясняется позже, не просто кузенами, как то следует из этого древа, а родными братом и сестрой. Начинается «Ада» в духе своего рода семейной хроники (или пародии на нее, что равнозначно в мире Набокова). Читатель сразу попадает в среду и атмосферу теснейше переплетенных кровнородственных связей, в усадебный уклад вольготной жизни, напоминающий детский *рай* Выры и Рождествоно самого писателя. Иначе говоря, сразу же заявляется та ценность, которая главным образом и чуть ли не единственно была интимно внятна Набокову, так сказать, в плане социальном,

я — *другие* (точнее — архаично социальном, чуть ли не по модели древнейшей родственной общины): узкий круг близких, родных и природненных людей, там, где для него натурально возможны взаимопроникновение и особая любовная теплота.

При этом выясняется, что действие происходит в стране Эстотии, эдаком замечательном русско-американском симбиозе, где герои свободно говорят на русском, английском и французском (как в семье Набоковых), где черты русского поместного быта смешаны с американскими приметами комфортной технической цивилизации, на некоей Антитерре, своей географией совпадающей с известной нам Землей, но на несколько десятков лет отстающей от нее по событийному, историческому развитию. Тем самым сразу же заявляется некое пространство блаженной утопии, в котором развернутся творческие сны, безбрежные мечтания души автора. Надо еще отметить, что огромный текст романа представлен как рассказ-воспоминание главного героя Вана Вина; его он пишет десять лет, с 1957 по 1967 год, на склоне очень долгой жизни, в возрасте от 87 до 97 лет, и в это повествование время от времени вторгается комментирующий голос такой же престарелой Ады. Кстати, тут уже герой в определенном смысле догоняет земную хронологию, по сути совпадая со временем работы самого Набокова над романом, включая этап возникновения замысла и первого его продумывания.

Собственно действие «Ады» начинается с летнего приезда в 1884 году в усадьбу Ардис, где проживают Марина Дурманова, ее супруг Дан Вин и две ее дочери, двенадцатилетняя Ада и восьмилетняя Люсетта, четырнадцатилетнего Вана Вина, предполагаемого кузена Ады (на деле ее родного брата, и сводного брата Люсетты, отцом которой был уже таки Дан Вин). Первая часть романа включает эпизод страстной любви и бесконечных эротических сопряжений совсем юных Ады и Вина, приходящийся на это лето, и новую их встречу здесь же через четыре года, уже менее гармоничную (Вин, узнав об изменах ему за это время остро чувственной Ады, порывает с ней). Надо заметить, что принадлежат оба героя к славному и очень богатому роду на Антитерре, что оба с детства отмечены чертами вундеркиндов, с изощренным интеллектом и языком, с богатой фантазией, хорошим знанием мировой культуры, в том числе явлений в ней малоизвестных и экстраординарных, с умением сделать тонкий выбор из нее близкого себе. Монологи и диалоги этих почти еще детей взмывают во вполне зрелые набоковские стилистические рафинированности, многозначные образы и аллюзии, демонстрируют возможности обильного и редкого знания, изысканной церебральной комбинаторики... Особо подчеркивается удивительное родство душ и умов героев, их редкая сексуальная одаренность. Так вот первая часть, действие которой охватывает всего два лета, занимает половину романа. Это время, до отказа набитое счастьем открытия мира в неисчислимых его живых подробностях, блаженством *половодья чувств* и чувственности, пронизывающих ощущений, единения со своим *другим* я, разбухает до какой-то чуть ли не райской *вечности*.

Далее же все большие промежутки времени укладываются во всё меньший романский объем (идет наглядная демонстрация относительности переживаемого времени). Во второй части, вдвое меньше первой, Ван становится психологом, работает с душевнобольными и во многом на основании «трансцендентального транса» своих пациентов в двадцать один год пишет философский роман «Письма с Терры», в котором показывает, что «жизнь на ней далеко не райская (как предполагают обитатели Антитерры, помещая на Терре некоторый свой потусторонний локус. — С. С.) и что в некоторых смыслах человеческий разум и человеческая плоть, возможно, претерпевают на братской планете муки гораздо горшие, чем на нашей руганной-переруганной Демонии»<sup>6</sup>. И тут мелькают исторические приметы Терры: и революционные потрясения во Франции, и британская империя с ее развалом, и восточный «хан Соссо с его жестоким Советамурским ханством»... Ван предпринимает несколько долгих поездок по собственной планете Антитерре, знакомясь с дальними ее уголками в Африке, Южной Америке, Индии, воплощая свои «предсонные причуды». Здесь же полностью вырисовывается и еще одна грань облика Вана, унаследовавшего от своего отца Демона, фантастический темперамент, склонность к разнообразно-изошренному либертинажу. Он становится завсегдаем сети особых фешенебельных эротических клубов, попросту говоря, суперэлитных борделей, разбросанных в обеих полушариях Антитерры и носящих название «флорамуры», весьма живописно описанных в романе. И лишь во второй половине этой части вновь возникает Ада, наконец, добившаяся у Вана себе прощения, и они тайно предаются своей незаконной страсти уже в городе, в Манхаттане, пока приехавший сюда их отец Демон, случайно открыв для себя их отношения, не повергает им тайну их ближайшего родства (о которой они, кстати, уже сами давно догадались) и не налагает под угрозой проклятия запрет на их любовную связь.

В третьей части, опять же в половину короче второй, еще через двенадцать лет, в 1905 году, когда умирают их родители, Марина и Демон, а прелестная, оставшаяся в буквальном смысле девственницей Люсетта, хотя и приобщенная Адой к лесбийским утехам, кончает с собой, бросившись в океан от жгучей, неразделенной любви к Вану, Ада приезжает к нему в Европу, в Монтру из Америки (Эстотии) уже вместе с мужем Андреем Виноземцевым, аризонским фермером-скотоводом, и они украдкой встречаются для своих неистовых плотско-духовных празднеств, образовавших «высочайший из кражей их двадцатилетней любви». Ада решается, наконец, уйти от мужа и соединиться окончательно с Ваном, но у Виноземцева обнаруживается тяжелая форма туберкулеза, и она не может бросить его в столь беспомощном положении. Понадобилось еще семнадцать лет ее жизни вдали от Вана, в уходе за мужем, пока тот не покинул этот свет.

Совсем небольшая четвертая часть романа рисует встречу в 1922 году пятидесятилетней Ады с пятидесятидвухлетним Ваном в Швейцарии, разочарование первого контакта после двух десятилетий разлуки, сильно



физически изменивших обоих, и то, как они преодолели это первое впечатление, обнаружив под следами разрушительного времени в себе все те же вечных идеальных возлюбленных. И наконец, заключительная, пятая часть «Ады», еще меньше четвертой, вмещает в себя целых сорок два года их уже совместной счастливой жизни. За годы разлуки с Адой Ван предавался по-прежнему *неумному распутству* в «веренице непрофессиональных прелестниц» и «ветреных светских дам». Сейчас же он одерживает труднейшую для него победу над собственной разнузданной чувственностью, решив впредь быть абсолютно верным своей Аде. «Он обнаружил, что можно найти своего рода тонкое утешение, неизменно противясь соблазну и неизменно же грезя о том, что где-то, когда-то уступил ему», упорно убирая в реальной жизни эти подвертывавшиеся там-сям «где-то» и «когда-то». Жизнь любящей пары в шато в швейцарских Альпах проходила в абсолютном взаимопонимании, в творчестве у Вина, в занятиях фотографией у Ады, «в сказочно долгих путешествиях», прерываемых остановками на множестве вилл, которые Ван — одна прекраснее другой — воздвиг по всему Западному полушарию» и так до окончательного упора, уже очевидного для борющегося с болью фатальной болезни девяносто-семилетнего Вана.

Набоков промечтал в «Аде» по-своему чаемую, идеальную в определенных параметрах биографию: всепоглощающая, блаженная, бессмертная любовь, поразительная близость двух «я», и вместе так всё устроилось, что не пришлось отказываться от полной чаши разнообразных эротических удовольствий, сверхобильное материальное довольство, позволяющее удовлетворить любые фантазии и прихоти, научная и литературная известность, даже своего рода слава, а на склоне жизни, когда уже и специфический жар поулег, полная верность Аде, идеальная старость, под столет, при оставшейся единственной, но для автора и героя главной потенции — творческой, которая не иссякает и удовлетворяется целиком. В реальной биографии участии долгожителя Набоков так и не удостоился: самого его исхитила ненавистная смерть все же для него рано (77 лет), и умер он от рака простаты, на который намекается и в случае с престарелым Ваном (хоть и расхожая для мужчин участь, но для автора «Лолиты» и «Ады» несколько символичная). По земному максимуму, как Вану, все же не удалось...

При всех элементах постмодернистской игры, которые присутствуют в романе (прежде всего в первых частях и абсолютно отсутствуют в последней), наиболее ощутимый и, на мой взгляд, ценный его пласт, связан, как всегда у Набокова с виртуально-автобиографическим фантазированием. И касается он и наиболее щекотливой темы: инцестуальной любви героев. Она больше всего шокировала, оттого доброжелательные критики чего только оправдывающего не пытались в ней вычитать: и «кровосмесительную» связь писателя с языком и порождаемыми им же ярчайшими образами, и метафорическое иносказание для отношений между двумя створками его творчества, русского и англоязычного, троп для его «сме-

шения языков»... По сути же сами герои (как и их автор) отвлекаются от темы инцеста, от табу на кровосмешение (которое, как мы знаем, возникло еще при распаде родового строя из опасности физического вырождения и уродств при близкородственных браках), этой проблемы для них в личном плане фактически не существует, для них главное другое: их удивительное сродство душ, вкусов и телесных реакций, страстное стремление к соединению...

Так и хочется апеллировать к мифу об андрогинах, изложенному в платоновском «Пире», где некогда целостные муже-женские существа, обладавшие огромным потенциалом жизненной мощи, были рассечены Зевсом, опасавшимся их претензий на божественную власть, — и с тех пор они страстно ищут друг друга, желая слиться со своей половинкой в одно. Именно эта мифологическая схема, проглядывающая в отношениях Вана и Ады, поднимает их отношения с профанического, разнузданно-отвратительного в нашем мире вполне законных запретов, кровосмесительного плана в совсем другой, скорее метафизический. Вообще похоже, что в Ване и Аде Набоков как бы расщепился на двоих (мальчика и девочку, мужчину и женщину), заново себя в них родил и проследил эту новую свою воплощаемую-художественную метемпсихозу: брат и сестра, две ипостаси одного существа, и андрогинно соединил их в теснейшем любовном союзе, воссоздал в виде по сути единого (хотя формально разделенного на два тела, две души) взаимообогащенного существа.

Ван и Ада не могут иметь детей, их связывает любовь, так сказать, в идеально-чистом виде, без утилитарной, пусть и высоко утилитарной и благородной, функции деторождения, воспроизведения рода людского. Об этой исключительности и самодостаточности великих любовных пар, запечатленных литературой, писал Владимир Соловьев в «Смысле любви», отмечая, что точное чутье творцов обычно не давало им потомства: достаточно вспомнить Филимона и Бавкиду у Овидия или Афанасия Ивановича и Пульхерию Ивановну у Гоголя, пары, как-то типологически соотносимые с престарелыми Ваном и Адой. Чаще же всего исключительной силы любовные чувства в условиях земных дисгармоний вообще губительно-трагичны (Тристан и Изольда, Ромео и Джульетта, Антоний и Клеопатра, Жюльен Сорель и г-жа де Реналь, Вронский и Анна...). Набоков же как раз представляет столь желанную для себя пару счастливых долгожителей, обьявших круг земной, насыщенных днями, пришедших к спокойно-стойческому, финальному смирению перед неизбежным, к радостям творчества, удваивающего в воспоминании их прошедшую жизнь, помещающего ее в бессмертное художественное пространство.

## Примечания

<sup>1</sup> Набоков В.В. О книге, озаглавленной «Лолита» (Послесловие к американскому изданию 1958-го года) // Набоков В.В. Американский период. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. СПб., 2004. С. 377.

<sup>2</sup> Набоков В.В. Лолита // Набоков В.В. Американский период. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. С. 27. Далее цитаты романа даются по этому изданию.



<sup>3</sup> Берберова Н. Набоков и его «Лолита» // Владимир Набоков: pro et contra: В 2 кн. Кн. 1. С. 284.

<sup>4</sup> Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 107.

<sup>5</sup> Набоков В.В. Франц Кафка. «Превращение» // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 325.

<sup>6</sup> Набоков В.В. Ада, или Радости страсти // Набоков В.В. Американский период. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. СПб., 1997. С. 328. Далее ссылки на роман даются по этому изданию.

## РОМАН ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА «ПИРАМИДА»: МЕТАФИЗИКА И ПОЭТИКА

Н.В. Корниенко, пронизательному и тонкому автору одной из первых статей о романе «Пирамида», поставившей его в контекст магистральных тем и проблемных заголовков русской литературы

Леонид Леонов ясно видел творческую драму своего последнего, мучительно создававшегося романа и не раз четко формулировал ее в разговорах с друзьями, применяя такую яркую аналогию. Органически-естественный срок создания большой вещи максимум 7–9 лет (как для успешного чревоношения 7–9 месяцев). Но Леонов, начав работу в 1940-м и написав к 1947 году около пяти печатных листов, в силу целого ряда причин *не разродился* вовремя, на десятилетия *переносил* свое творение, так и спрессовавшееся тяжким грузом внутри в гигантской груде исписанной бумаги и предполагаемого к написанию. Недаром в конечном итоге пришлось помогать ему уже и другим — щипцами вытаскивать это *слоновье* дитя, слагать его по частям (и всегда ли точно?!) и реанимировать... Ведь созданную писателем махину во многом составляли создававшиеся на протяжении многих лет всё новые вставки в текст, переработанные и переписанные в 10–12 вариантах эпизоды романа, его мыслительные конструкции. В каждом из этих вариантов было нечто свое, свежее и ценное, и самая трудная авторская задача — как их совместить, как сшить в живой организм, пришить, не руша кровеносно-капиллярной системы целого.

«Пирамида, *роман-наваждение*, в трех частях — «Загадка», «Забава», «Западня», в своем сложном жанровом замесе предстал и романом-мистерией, и *романом-самоопределением*, свободно, смело и открыто синтезировавшим «всю полноту исканий»<sup>1</sup> писателя, и гигантским философским размышлением на несколько главных и мучительных для Леонова тем: природа человека, смысл его явления в мир, сущность зла, включенность человеческой истории в некий большой метафизический сценарий, революция, судьба проектов, касающихся устройства рода людского на Земле, соотношение высших онтологических божественных и противо-божеских начал в мире, в истории, в человеке, апокалиптические варианты... Размышления эти выливаются в огромные философские монологи и в меньшей степени — в диалоги героев, занимающие более половины текстового романного пространства. Недаром как только жанрово не аттестуют исследователи это итоговое леоновское произведение: роман-житие, роман-завещание, роман-антиутопия, роман-миф, роман-трактат, роман-диалог,

роман-лекция, роман-диспут. Тем самым выделяется та или иная его доминанта, при наличном сплаве в нем нескольких жанровых начал, где фантастическое совмещается с реальным, развернутое размышление — с визионерским предвосхищением, трагическое — с комическим, основное действие — со своего рода вставными новеллами...

*В России надо жить долго* — и Леонид Максимович сподобился такой редкой участи. Тем более драгоценной, что как художник-мыслитель не теряя своего дара до конца, и тем самым получил возможность объять начала и концы целой огромной эпохи, дать воистину объемную, не только с лица, но и с изнанки, картину и революционного эксперимента (в его корнях, разворачивании, следствиях), и типов времени. В «Пирамиде» исчезли герои-преобразователи, коммунисты-подвижники, молодые энтузиасты, герои своего времени, их психология, идеалы, свершения. На передний план вышли те, кто до того ютился на обочине, живописно-жалкие обломки былого, кого писатель рисовал прежде больше извне, а пытаясь все же дать их *правду*, вынужден был ужиматься и хитрить. Да, и в «Пирамиде» они по-прежнему остаются на этом гонимом краю (не забудем, что действие романа происходит за год до Отечественной войны), но зато предстают уже изнутри, серьезно вдумчиво и сочувственно, как по сути единственно достойные и глубинно-народные герои. Здесь это прежде всего семья бывшего священника отца Матвея Лоскутова и матушки Прасковьи Андреевны, проживающая на окраине Москвы, на Старо-Федосеевском кладбищенском погосте с закрытой церковью, семья лишенцев, включающая их дочь Дуню и двух сыновей, Вадима и Егора...

Былую атмосферу подъема, трудового подвига, личностной перековки, веры в будущее сменяет тяжелая аура доносов (за каждой стенкой *на-ухо-доносор* стоит), преследований и разоблачений, страха и иррационального карающего меча, нависшего над всякой головой, включая самую вознесенную высь. Почти все персонажи «Пирамиды» расположены в двух социальных рядах: гонителей и гонимых, причем первые, в тех же сводящих с ума абсурдных тисках, нередко становятся вторыми. Яркий пример тут судьба ближайшего соратника вождя, идеолога партии Тимофея Скуднова или Вадима Лоскутова, отступника от веры отцов, за два года прошедшего все стадии мутаций от своей первоначальной веры в революцию, нового человека, «всепланетный коллективизм» на пути к земле обетованной всеобщего счастья к мрачным прогнозам и проектам будущего человечества вообще. Через ощущения и непрерывную рефлексю над собой этого недавнего пламенного оратора, кумира молодежи особенно въедливо даны «эпохальные» переживания тех, кто ожидал со дня на день, с часу на час, с минуты на минуту исполнения нависшего над ними массового социального рока: ареста, тюрьмы, лагеря, казни... А вот еще: где-то по закоулкам и задворкам города бродит, яростно бормоча обрывки бдительных угроз, «сорвавшийся с орбиты», свихнувшийся на каких-то неисправимых противоречиях человека ли, мира, доктрины, пока необезвреженный «моложавый молодец» в форменной фуражке и шине-

ли на одной пуговице, но уже *развалина* с мертвым лицом. Дикий и страшный *фантом* — так опознает его встретившийся с ним *гонимый* о. Матвей. Пароксизм страха схватывает «сливки» советского общества, присутствующие на приеме и концерте в Кремле, когда один из них совершает невольный *энтузиастический* промах в отношении Хозяина.

В «Пирамиде» Леонов произносит свое заключительное суждение о том, что это было такое, что за наваждение приключилось с народом и человеком. Здесь он берет советское время уже под откровенно метафизическим углом зрения, когда оно прежде всего высвечивается как эпоха, сознательно отказавшаяся от христианства, от истонного православия, «заложенного в фундамент русской государственности»<sup>2</sup> и утвердившая «религию» человекобожия, которая, однако, быстро выродилась в культ лишь одного величайшего Человека. Более того, в перспективе эта «религия» глядит у него в понижение эволюционного ранга человека вообще до безболезненного его включения в хорошо отрегулированный социальный термитник, что недаром сближает ее здесь с сатанинскими замыслами.

На десятках и десятках страниц своего романа в конкретных сценах и раздумьях героев Леонов показывает: эпоха смены религии, как высшего идеала, как системы предельных ценностей, каковой была Октябрьская революция и строительство нового общества, полыхает ненавистью к предшествовавшей религии, отмечена упорным стремлением стереть с лица земли вероучительную мудрость, материально-мистериальное ее воплощение (храмы, обряды, религиозно-освященный быт), выкинуть на социальную помойку как бесправных, презираемых *лишенцев* ее служителей и членов семей... Великолепно выписана история падения старофедосеевского старожилы дьякона Никона Аблаева, обладателя исключительно баса-профундо, «массивного» *под потолок* корпуса, но главное — бывшего «образцом кротости, простодушия и доброты», единственной «опорой многочисленной по тому времени родни» (I, 33). Мытарства этого лишенца по разнообразным казенным местам в поисках рабочего себе применения каждый раз завершались ничем, пока, наконец, отчаявшемуся бывшему дьякону не предложили роковой выбор и одновременно якобы выход из тупика: публичное сложение с себя сана и отречение от Бога и религии. И вот во Дворце культуры «в промежутке между двух эстрадных номеров» происходит безобразно-балаганная, глумливая, расписанная заранее по бумажке «персоналом» сцена жертвенного — ради троих голодных детишек — «самосожжения» Аблаева, воспринимаемая им самим как продажа души дьяволу. Впрочем, соответствующая подсветка всего этого эпизода современной транспозиции мотива «сделки человека с дьяволом»<sup>3</sup> очевидна: это и директор клуба, организатор всего мероприятия Минтай Миносевич, проще «товарищ Минотавр», «смуглый мужчина, весь как бы изнутри проросший волосом, с адской поволокой в глазах» (I, 45), и подручные «ловкие ребята бесовского облика», и присутствие в ложе «знаменитого корифея Шатаницкого», и напрасное ожидание после представления сломленным Никоном «фактической

расписки ада», как понимает он «разрешительное, с красной печатью, свидетельство на право получения должности» (I, 49), и «обугленная громада» поруганного и обманутого бывшего дьякона, *догоревшего* «со слезами на глазах на пятые сутки без единого слова прощания и прощения» (I, 50). Как и не понятно, куда сгинула оставшаяся после него «осиротевшая семья»...

Естественно, наиболее болезненно глубоко переживает радикальный мировоззренческий переворот, случившийся в отечестве, о. Матвей, для кого Россия предстает «неостылой погорельщиной», по которой такие, как он, *бродят* «в потемках, благоговейно подымая из-под ног обугленные головешки, на ощупь *пытаясь* опознать, чем это было раньше» (I, 56). В золу превратилась и соблазняящая его в молодости революционная идея равенства, в которой он вначале увидел возможность преобразовать «человечество наподобие всемирной, во Христе, образцовой пасеки <...> где все одинакие, и оттого некому завидовать, нечего красть и незачем убивать ближнего на баррикаде» (I, 52). Но эта «заманка всемирного братства» вела, как вскоре выяснилось, в капкан: на эту «творящую пчелку трудовую» наложен был запрет «мысленно всматриваться в небо», вместо идеала «пчелок золотых, которые работают на хозяина и на Бога», новые вожди, похоже, собрались «перековать род людской на породу шершня, который <...> среднего размера муху обыкновенную запросто перекусывает пополам» (I, 56), шершня, выскребывающего у соседа из мозга завидно излишний разум и талант... И остается — полагает о. Матвей — утешаться разве лишь тем, что по русскому жертвенному обычаю преподаем мы своим примером другим народам и временам поучительно-отрицательный опыт: «предостеречь грядущие поколения от повторных затей учинить на земле без Христа и гения райскую житуху» (I, 56). Или, как параллельно выражается его сын Вадим, прошедший весь искусительный путь новой идеологии: «А может, мы призваны примером собственного разрушенья показать миру напрасность мечтаний, бессмысленность *башни* без Бога!» (II, 130).

Размышления о России, типе сложившегося на ее необозримых пространствах, в ее истории человека, аукающиеся в устах героев романа от о. Матвея, его сына Вадима, историка Филуметьева до Сталина, центрированы на вопросе: почему именно здесь случился этот грандиозный эксперимент? Устами своих персонажей, и особенно пространно и въедливо в размышлениях Вадима Лоскутова накануне его ареста, автор разворачивает свою русскую историософию, где первофактом и первофактором ее выступает в евразийском духе география, «географическая громадность», «неохватная пространственность», которые предопределили многое: и авторитарную власть, вплоть до «правлящего деспотизма», жизненно необходимую как твердый обруч для скрепления рассеянных по «безумным пространствам» разношерстных региональных и национальных кусков в единый организм, для борьбы с «чудовищной центробежной тягой при малейшей психосейсмической подвижке» (II, 122); и характер труда и самого народа в условиях континентальных крайностей

с авральной мобилизацией усилий на определенное время и ниспадением затем в долгую зимнюю расслабленность; и столкновение разных потоков, западного и восточного, «евразийских сквозняков», время от времени закручивающих Россию в «вихревое состояние» метаний и крайностей... И главное, метафизическая ориентированность русской души не столько на устройство текущего земного существования, сколько на *ожидание* будущей настоящей жизни, на реализацию «сна золотого с его молочными реками, кисельными берегами и прочими земными утехами» (II, 142), алканье «нового неба и новой земли», с уже философски-учеными формулировками мессианской национальной идеи, включившей в себя на последнем этапе «жертвенную ответственность за всех униженных и оскорбленных» (II, 123). И это при том, что за спасительную идею часто принимается тот или иной суррогат высшего идеала, импортная (и с немалыми искажениями) «в ином историческом климате вырвавшая иноземщина» (II, 129). А при поспешно-энтузиастическом *ввозе* «в сущности отвлеченного эталона» происходит поспешный «перелом всего русского обихода в перегной под посев не проверенной на всхожесть новизны» (II, 129). Чему способствует весьма распространенная черта, «некий национальный гамлетизм», по определению Вадима: фетиш возможного *прекрасного будущего*, гипертрофированная критика *настоящего*, отталкивание от него с неистовым время от времени отрицанием своего *прошлого*, «вплоть до отказа от священных корней своих» (II, 136), крепящих народ и государство. И тогда-то и вылезает «вопиющая бесплодность циклопических русских подвигов и жертв, совершенных <...> во имя какой-то чужой, никем не знаемой цели» (II, 126–127) и в запутанности и разочаровании реализуется «почти воля к исчезновению» (II, 138)...

Сталин в своем монологе перед ангелом Дымковым тоже объясняет успех революционной операции в России во многом «верой здешних жителей в некое *праведное* царство», характером ее народа, способного на жертвенный подвиг, при убеждении «будто бы на миру и смерть красна», на разогретый *идеальный* «энтузиазм масс до обожествления вождя перед последней и решительной атакой» (II, 594), энтузиазм, столь необходимый для сохранения святости новой веры, несмотря ни на что... Вождь еще кое-что добавляет к размышлениям Вадима: «Нам повезло в том, что на святой Руси, понимавшей социальную справедливость как братскую уравниловку по горю-злосчастью, наличия упряжи и самовара всегда с избытком хватало для возникновения острой классовой неприязни» (II, 600). Вот и культивирует новая власть лавинно вторгнувшуюся в историю «эпохальную личность», «пресловутого *маленького человека*», через которого и осуществится образование абсолютно равной в своих элементах «безликой плазмы людской», с удалением «оскорбительного для масс биологического неравенства людей» (II, 594), в виде всякого выделяющегося таланта, вообще индивидуальной духовной «блестинки» во взоре... И Леонов не преминул в своем романе представить в лице фининспектора Гаврилова (вариация Чикилева из «Вора») такой тип: ущемленный малень-

кий человек жаждет триумфа, награды за все свои несчастья и ущербы и в своих мечтаниях представляет себя великим социальным реформатором в уравнительном духе, особенно в смысле реализации сладостного желания подстричь всех этих заносчивых умников, талантов и гениев под одну справедливую гребенку. В распаленных грезах воспаряет до верховного правителя чуть ли не всей земли, дабы жизнь на ней и всех человечков предельно отрегулировать.

Однако принципиально новое в последнем романе Леонова другое — за опытом революции и строительства нового общества Леонов усматривает лишь один из фрагментов мировой метафизической драмы. Чреда человеческой истории, включая ее российский эпизод XX века, — из серии меняющихся декораций, промелькнувших мизансцен этой глобальной драмы. Разумеется, этот эпизод некто важное доказывает и показывает, работая на ту или иную вышнюю сторону космической коллизии. Центральное место в мысли Леонова, как он сам признается в предисловии к первой публикации «Пирамиды», занимает апокрифическая *Книга* одного из библейских праотцев *Еноха* (по одной из священных родословий старшего сына Каина, т. е. внука Адама, по другой — потомка Адама в седьмом колене, прадеда Ноя), основателя земной письменности и по взятии живым на небо (см. Быт. 5: 21–24), *великого писца* и в том мире, заносащего в горнюю летопись дела и грехи людей для будущего суда<sup>4</sup>. В 1950-х годах среди кумранских текстов были найдены фрагменты на арамейском и еврейском языке «Книги тайн Еноха», рисующей его вознесение на небо в сопровождении «двух пресветлых мужей», где были ему явлены тайны семи небес, их ангельского сонма, управляющего Вселенной и служащего Господу. На пятом небе лицезрел он *воинов*, «мрачных, с унылыми лицами и онемевшими устами», не славящими Бога: «Это григорей, число которых двести тысяч. Они отвергли Господа вместе со своим князем Сатанаилом. За ними же бродят, ступая след в след, увешанные цепями те, кто ныне находится на втором небе (т. е. богоотступники и грешники, «висящие на цепях» во тьме непроглядной в ожидании Страшного Суда. — С. С.). В свое время спустились они в местность Ермона и нарушили обеты на горах Ермонских. И осквернилась земля их делами, а женщины их творят величайшее из зол в жизни. Совершая незаконные кровосмешения, они порождают на свет исполинов, великанов и сеют великую вражду»<sup>5</sup>. Это как раз один из тех мотивов, имеющих и в Библии, правда, в несколько другом, более светлом освещении (см. Быт. 6: 1–4), о схождении «сынов Божиих» к «дочерям человеческим», рождавшим от их союза исполинов, «сильных, издревле славных людей» (Быт. 6:4), который возникает и в «Пирамиде».

Свою как бы *аутентичную* версию последствий сотворения Богом человека «по Своему образу и подобию», но из «персти земной», из *глины*, что приводит к отпадению от Бога части ангелов во главе с Сатанаилом, иначе говоря, к *размолвке* небесных начал, в романе Леонова представляет сам этот мятежный предводитель, в настоящее время обретающийся в

облике главного атеистического идеолога, в «адской дыре» на шестом этаже некоего засекреченного учреждения, «великий корифей всех наук» Шатаницкий (он же Шайтаницкий, нагло дразнящий самим своим прозрачно намекающим именем). Он приводит Никанору Шамину, по его выражению, «роковую фразу, дошедшую к нам в известном апокрифе Еноха», вопрос к Творцу, продиктованный *отчаянием* «высшего ангельства», оскорбленного появлением «неслыханного фаворита под названием человек», под начало которого оно, по слухам, должно было перейти: «Как мог Ты созданных из огня подчинить созданиям из глины?» (II, 131)<sup>6</sup>. «К сожалению, — шадяще для себя и своих присных продолжал Шатаницкий, — упрек незаслуженной обиды звучал там слышнее тайного чаяния утраченной близости, что и было воспринято как оскал зубовой, то есть прямая улика в измене» (II, 132). И вот «ветер гнева Господня» стремительно погнал их вниз, в изгнание и отречение, «в долговременную ссылку», где они окончательно, замкнувшись в своей холодной, бунтарской гордыне, в «своей страшной и сладкой печали», стали неузнаваемо «нехороши собой». То была безлюдная тогда Земля с райским пятачком, заселенным первой людской парой, к грехопадению которой тут же приложил свой лукавый соблазняющий язычок *скинувшийся* змием сатана, то есть «я», как аттестует себя рассказчик.

И далее Шатаницкий пытается подправить свою известную репутацию *ненавистника людей*, утверждая, напротив, что именно его легион помог им «освоиться в мирозданье», научив в нужде и страдании находить импульс к самопревосхождению, к труду, покорению стихий, к творчеству. Опуская изощренную словесную эквилибристику «отца лжи», которой он кружит голову своего ученика и сотрудника, все больше, кстати, оказывающегося себе на уме, и на уме остром и пронизательном, выйдем к сути. Задача антагониста Бога — дискредитировать человека, причем наиболее тонким образом — через уничтожение того, что так легко этому поддается: его тела, слабого и смертного, падкого на греховную сласть и человекоубийство. С проникновенным пафосом на лукавом голубом (точнее — черном) глазу проповедует он свою помощь в том, чтобы выжечь первородную глину, применить «всеисцеляющее пламя в массовом масштабе», «спалить ветхую свою, всякой нечистью населенную шкуру: тело» (II, 149). Наяривает на «гордое штурмовое исступление, так что и боли не почувствуешь» (II, 149), на экстаз погибели, добровольного самоубийства рода людского, разделившегося на враждебные станы и впавшего в богоборческий атеизм (чему сам Шатаницкий так способствует), притом что человечество столь успешно готовит себе «средства универсального разрушения» (II, 152). И вот этим смрадным факелом коллективного, планетарного самосожжения, аннигиляции избранных детей Божиих шархнуть в лик Главного — *кого ты предпочел нам?*!

В романе мы встретим еще не раз этот замысел в различных его вариациях и обликах, более-менее радикальных, то как горестный прогноз и пророчество, то как часть плана по умаленно-«муравьиному» устройству



рода людского или полного его уничтожения. Пока отметим один капитальный пункт: непримиримый дуализм материи и духа, тела и сознания, презрительное уничтожение тела, то, что по ошибке памяти автор «Пирамиды» относил к Книге Еноха, носит по сути антихристианский характер. По свидетельству самого Леонова, переданному Ольгой Овчаренко, идею «ошибки» Бога, соединившего в творении человека несоединимое — материальную телесность и духовное начало, впервые внес в его раздумье М.О. Гершензон, с кем он был знаком еще в молодости через отца своей жены<sup>7</sup>. Эту мысль, как мы видим, писатель пронес через всю жизнь и воплотил не просто как центральную мыслительную коллизию в сознание о. Матвея, но как основание чуть ли не неизбежной катастрофической бытийственной передраги рода людского в целом. Тогда как на деле мы сталкиваемся с фундаментальным недоразумением (а если оперировать сатанинской инстанцией, то с сознательным замутнением истины и подменой). Ибо метафизическая оригинальность религии Христа заключается как раз в особом духовном «материализме», в плодотворном браке материи и духа, в спасении целостного телесно-душевно-духовного состава человека, в обетовании преобразования материальной стороны мира. И напротив, всякая дискредитация тела, материи, «чистый» спиритуализм оказывается опасно близок к онтологическому нигилизму.

Весьма опасным оказывается и то склонение к манихейскому признанию равнозначности сил добра и зла в мире, своеобразной «благодетельной» роли последнего в общей вселенской «экономии», которое исповедуют почти все основные герои «Пирамиды». Вот как это убеждение высказывает Никанор Шамин в своеобразном диспуте четырех старофедосеевских «островитян» о зле и добре, о «скорби земной», случившемся в домике со ставнями еще до основных событий романа, в год «казни крупнейших тогда генералов страны»: «Сильнее всех подкованный в науках, студент второго курса Никанор, по аналогии с двойными звездами, выразил смелую догадку насчет Добра и Зла, будто не одно *единственное*, а целых два равноправных и взаимополярных Начала своим вращеньем вокруг третьего надмирного и лишь математически помышляемого Суперобъекта балансируют и обеспечивают гармонию вселенной» (I, 62–63). Эта онтологическая интуиция взаимодействия и игры полярностей как основы вселенского устройства затем ляжет в основание и «мироздания по Дымкову», которое перескажет автору романа и нам с вами тот же Шамин. К нему по-своему присоединился и живой еще тогда дьякон Аблаев, усмотревший необходимость зла как «контроля над излишним милосердием Добра, его щедростью, попустительством, чтобы не случилось разоренья и оскотенья» (I, 63). Младший же сын о. Матвея Егор, тогда еще тринадцатилетний, но уже весьма начитанный и самостоятельно размышляющий отрок, высказал мысль, которая затем не раз будет возникать в устах разных персонажей романа: «беда диктуется преизбытком статического электричества, производимого все возрастающим, в условиях крайней тесноты, трением народов и особой друг о дружку, чем и объясняются частые самовозгора-

ния человечины» (I, 63). Могильщик Финогеныч, тесно дружащий с бутылкой, «по своей шекспировской специальности, <...> разрубил завязавшийся узелок своей лопатой в том смысле, что скоропалительное, за шесть суток создание мира даже у Творца не могло обойтись без технических промашек, как нонче у Советской власти на наших глазах» (I, 63). Наиболее пространен был о. Матвей, высказавший многие свои сомнения, не только в том, «зачем, в утоление какой печали Верховному Существо <...> понадобились вдруг грешные, дерзкие, скорбные люди», но и в «туманном богословском постулате об изначальной любви к своим завтрашним творениям...» (I, 64): «Догматическое свидетельство Моисея об оправданье нашего праотца по образоподобию Божию и переданное нам в апокрифе Еноха дерзкое поведение будущего сатаны в большом доме подтверждают версию Матвея Петровича, что Адам был задуман Богом как промежуточная рабочая ипостась между собою и ангелами с подчинением последних человеку. Разыгравшаяся потом ссора плачевно отразилась на дальнейшей истории человечества» (II, 65).

Тут, в этом зародыше будущих необъятных размышлений самых разных героев, видно, как писатель расщепляет стороны своего собственного видения, спорящие в нем самом представления и интуиции, передавая их своим персонажам, которые будут их многожды повторять и варьировать, усложнять и утончать. Так, к примеру, мнение Егора станет устрашающим пророческим лейтмотивом, развивающим одну из глубинных, по оценке героев и, похоже, самого автора, причин будущего апокалипсиса, которую сейчас мы называем демографическим взрывом и кризисом, тем более фатальным, что писатель, несмотря на свои былые симпатии к русскому космизму, в конце концов закупоривает человечество на Земле, не особенно веря в возможность его выхода за пределы планеты, в космическую необъятность, куда, как полагает вывернувшийся в свою противоположность былой безудержный человекобожеский оптимист Вадим Лоскутов, «все равно не отпустит нас мать-планета, на чьих константах, частично и не подозреваемых порой, мы сделаны» (II, 109).

И о. Матвей, к контакту с которым с самого начала романа недаром так стремится уже помянутый Шатаницкий, несет в своих религиозных убеждениях немалые серьезные изъяны и уклонения. Так в разговоре с «юным начальником», горбуном Алексеем, разыгрывающим из себя бдительного следователя, на деле дежурным по охране некоего строительного объекта, куда забрел в своих начавшихся странствиях во спасение ближних о. Матвей и был там задержан, бывший священник на его неожиданные вопросы об азах христианства, уж никак не оказывается на должной высоте. Так, к примеру, по поводу смысла креста Христова довольно мутно и путано излагает на деле сомнительную католическую теорию Ансельма Кентерберийского о кровавом «выкупе» у Бога наших послегрехопадных душенок... А уж что касается «опорных тезисов» христианства, от рождения Христа от Девы, Его чудесных Дел до главного — «воскресения из объятий трехдневной смерти», тесно увязанной с нашим

будущим воскресением во плоти, в какие полагалось посвятить современного молодого варвара, неожиданно заинтересовавшегося религией своей любимой матушки, в них бывший священник «и сам-то верил вслепую, по преемственности церковного предания», для себя, в глубине по-толстовски помещая их среди «благословенной мишуры чисто земного поклонения не в *духе*, а в *теле*» (I, 21). Тут опять вылезает его еретическая, вполне совпадающая с сатанинским постулатом, идея о роковом недостатке телесности, его безнадежно-брезгливое отношение к плотской *человечине* («Тело-то ведь оно из земли стоговлено, с водою пополам, и где грязца, там и грех. Самая его сласть!» — I, 389).

Вообще надо сразу отметить, что при всей насыщенности «Пирамиды» традицией христианской мысли, исследованной А.А. Дырдиным<sup>8</sup>, это всё же традиция довольно усеченная, в которой не присутствует ни в тексте, ни в подтексте зрелая, «совершеннолетняя» ее стадия, ни великие Отцы Церкви, начиная с каппадокийцев IV века, ни уж тем более творческая мысль русской религиозной философии конца XIX — первой трети XX века, которая помогла бы разрешить многие антиномии авторской рецепции христианства, позволила бы в перспективе богочеловеческой синергии дать в хоре религиозно-идеологических голосов романа воистину созидательный выход из его онтологических сомнений в человеке и человечестве, убрать излишне мрачный, фатальный апокалиптический уклон в видении будущего.

Вот и возлагает Шатаницкий особые надежды на о. Матвея, назначая ему встречу 1 мая, и для ее осуществления сложно мизансценируя перипетии событий. Является он в дом со ставнями в сопровождении своей свиты, фигур «сомнительной реальности», причудливо и зловеще-забавно меняющих свои формы и функции: от четырех милиционеров в новехоньких формах, козыряющих, однако, не с той руки, стайки странных птиц, пристально с ветвей наблюдающих за местом действия, до быкообразного существа огромного роста в кавказской бурке... В разговоре с о. Матвеем он не скрывает своего ранга, хвалясь не только беседами с известными древними подвижниками, богословами, церковными иерархами, своей дружбой с крупнейшими ересиархами от Ману, основателя манихейства, до Аверроэса, но и своей главной ролью в знаменитых трех искушениях Иисуса в пустыне, правда, впадая по ходу рассказов о своем участии в евангельских событиях в некоторую хронологическую путаницу (что и было пронциательно замечено священником). Впрочем, это не заставляет о. Матвея как-нибудь иначе расшифровать его «страшное инкогнито» — отец лжи не может не прихвастнуть, не подтасовать факты, не извратить их смысл... К чему же он клонит, выясняется опять же в потоке его витиеватого красноречия, где красной нитью проходит мысль, *пугающе* совпадающая с тем, в чем давно уверился сам о. Матвей: «непрерывном когда-нибудь восстановлении небесного единства, порушенного разногласиями при создании Адама», мысль о крайнем недостатке человека, упрочившаяся в сознании старофедосеевского тайного ересиарха зрелищем «ду-

ховного опустошения» людей в России, ускоренного «официальной отменной души».

Шатаницкий лишь нагнетает ощущение безнадежности, красочно живописуя нынешнюю степень падения рода людского, обнаружение его окончательной непригодности для высшей миссии и назревший финал — последний час близок, его уже не отворотить, «износилась в небе самая идея человечества: разошлась с тем, как было задумано» (I, 610). На нынешнем *краю времени* зовет он о. Матвея резануть «узы слепоты» расплодившихся адамовых детей, привести их к коллективному покаянию, в котором «акт подлинного искупления грехов людских будет сопряжен с вечной гибелью». Воистину сатанинский перевертыш: христианское покаяние ведет к спасению и жизни вечной, а это, как видим, издевательски наоборот. Итак, скромный русский батюшка, правда, с далеко нескромными, страшными в своей сути идеями-видениями, приглашается к их практической реализации, причем в качестве верховном: возглавить самоустранение рода людского из космической игры, удалить виновника распри бессмертных, дать ему радикально, до нуля, очиститься в «огненной купели», а уж купель эту *они* гарантируют роду людскому «на самовысших термоядерных кондициях». Выбрали его на этот подвиг самопожертвования из «тысяч досье» — подкрепляет искуситель свое предложение апелляцией к гордыне еретического ума.

Но тут происходит со стороны врага рода человеческого роковая промашка. Он обещает облегчить доведение человечества до необходимого самоубийственного исступления, в котором «всплеск... покаянного отчаяния» соединится «пополам с насильственным экстазом высвобождения», путем «произнесения сакраментальной фразы», концентрирующей в себе «итоговую истину». С трудом, клещами показной простоты и упрямой настойчивости вытаскивает из него о. Матвей, постепенно «преодолевая одурь наваждения», содержание этого капитального сообщения, требуемого для заключительного внедрения в сознание людей: мол, «уж некогда да и *некого* просить в небе о заступничестве, поелику нет *Его* и не было никогда на свете...» (I, 612). Но главное, заставляет сатану путаться и петлять: тот вдруг то клянется в особой любви к Нему, к Главному, любви, усугубленной своей отверженностью, то «научно» доказывает, что и для сотворения мира вовсе не был необходим персональный Создатель, то, основываясь на «двоичной системе» противоположностей, на которой стоит всё сущее, пытается соблазнить мысль о. Матвея новыми онтологическими перспективами в мировом диалектическом *уравнении*: «Теперь, упрощая написанное уравнение, временно вычеркнем творца, и мы с вами сразу становимся равноправными его половинками <...> Оказывается, мы с вами, будучи первопричиной всего, своей антагонистической деятельностью ежеминутно обеспечиваем весь мировой процесс в рамках пресловутого единства противоположностей» (I, 612).

Иначе говоря, этим последним, лукавый дух наяривает о. Матвея на принятие прометеистского, безбожного выбора, включающего и отвер-

жение-отрицание Бога, и «диалектическое» сотрудничество с сатаной, да еще... в самоуничтожении и себя, и мира. Тут уж встает тот последний предел, который перейти о. Матвей никак не может. Да, он готов на уничтожение человечества ради примирения небесных начал, но отречься от Бога, признать Его несуществующим — это уж слишком и выдает не только не готового к примирению предводителя падших ангелов, но дух гордый и узурпаторский, желающий занять место Бога. И вот уже откровенно внутренне смеясь над своим посетителем, о. Матвей настаивает на том, чтобы тот произнес имя Бога, на что, по древнему преданию, именно сатане наложен вышний запрет. Чрезвычайно выразительно рисует писатель сцену, где посетитель все же пытается прорваться сквозь этот запрет: какие судорожные усилия делает он при этом, как напрягает грудь и органы артикуляции, но напрасно — слово так и не может протолкнуться сквозь нечистые, вражеские гортань и уста, кореза и опалая их... Вот тут-то «словно из столбняка пробудившийся хозяин» гонит из дома, полностью обнаружившего свою природу «треклятого» и готов уже приступить к более решительным действиям (скажем, крещенской водой покропить с присовокуплением некоторых церковных формул...), как тот вытаскивает свой последний главный козырь, свое гостевое *подношенье*, рассчитанное на родительские чувства Лоскутовых, и прежде всего Прасковьи Андреевны: обещает доставить к ним на побывку обретающегося где-то в сибирской лагерной дали арестованного *блудного сына* Вадима. И хотя он выполнит свое обещание, но опять же, как выяснится, по-сатанински лукаво и кощунственно, материализовав с того *адского* света уже погибшего Вадима в виде некоего заторможенного зомби. И этот последний обман, обнаружившийся уже к концу повествования, подводит последнюю решительную черту в самой возможности каких-либо контактов и переговоров о. Матвея с князем бесовским, похоже, что и внутренне отторгает священника от таких идей, которые могли бы сделать его сообщником духа лжи и тьмы, недаром не раз называемого в Писании «человекоубийцей».

Тем не менее сатанинское *человекоубийственное* идеологическое крыло, в той или иной степени осеяет основных героев романа, так сказать, антихристианского, атеистически-коммунистического стана, от Вадима Лоскутова до Сталина (частично включая и Никанора Шамина). Все они проходят кризис веры в осуществление идеалов «золотого века», «рая на земле», понимаемого как массовый героический поход к «сияющим вершинам» (постоянный леоновский мотив, вспомним хотя бы финал «Скутаревского»), как возвышение человека и мира ко всеобщей созидательной гармонии. Об этом идеале толкуется в романе бесконечно, он же с точки зрения верующего человека представлен во сне, длившемся «три ночи сряду», больного о. Матвея, нашедшего приют в начале своих странствий в доме Алеши-горбуна и его умирающей матери. Здесь в виде развернутой картины-эмблемы, несколько в поэтике брейгелевских массовых сцен, явлено шествие разноязыкой человеческой массы «в светлое буду-

щее», сопровождаемое своеобразным парадом наработанной ею за века техносферы в виде бесчисленных изделий и машин. Это «гигантское переселение народов», уходящих «от обременительной Христовой опеки в некую обетованную даль» всемирного братства, с явлением никому не нужного, отмененного Спасителя, кому сам грезящий бывший его служитель, преисполненный жалости к «бывшему Богу своему», готов предоставить приют в чуланчике домика со ставнями, окутано в сонном видении героя ощущением стыда и позора, тревожным, предапокалиптическим чувством.

Но и торжествующие победители очень быстро при попытках штурмовой реализации своего идеала напоролись на свои капитальные теоретические просчеты, связанные с самим человеком, с глубинными противоречиями его природы, ее иррациональным своеволием и эгоистической завистливой самостью. Плоскодонный анализ причин зла в человеке и обществе — эксплуатация и частная собственность — провалившееся утопическое представление о человеческом естестве привело к кризису веры в человека вообще. Оптимистическая идея коллективистского рывка *вперед и выше* — через неизбежные жертвы и под водительством железной руки — к новому золотому веку, на вершины богоравного человеческого могущества, всеобщего равенства и счастья, под давлением неучтенных ранее объективных обстоятельств, антропологических и планетарных, при вскорости объявившейся девальвации этой цели выворачивается в свою противоположность, движется в обратном эволюционном направлении — *назад и ниже*. Такой плачевный, в духе планов великого инквизитора Достоевского, оборот «идеала» четко, но и скрыто от массы кристаллизуется в головах малых и больших коммунистических идеологов «Пирамиды». И уже пророчествует тот же Вадим Лоскутов, в возбужденном смятении ожидая ареста, о неизбежном в будущем истреблении мысли, творческого дерзания, задатков всякой гениальности как ответственных и за зависть, мешающую равенству, и за все безумные порывы и прорывы человечества, попадающего в результате в пропасти и капканы. Золотой век уже видится в духе Буланина из «Соти» как возвращение к природе, первобытная примитивизация человечества, сбрасывающего с себя надоевший тяжкий груз знаний и сложностей, тонких извращений и чрезмерного умственного развития, амбивалентных благ цивилизации...

И кто только не вытаскивает это видение в «Пирамиде», воистину, демонстрируя ее как роман-трактат, в разных лицах, умах и устах рефлектирующий, перемальвающий ряд особо застрявших в авторском сознании идей и предвосхищений будущего. Леонов умеет великолепно индивидуализировать речь своих персонажей, не теряет этого качества и в последнем романе — достаточно послушать матушку Прасковью Андреевну, хозяйку Дымкова или изысканно-эстетские перепалки режиссера Сорокина и Юлии Бамбальски... Но в философских, историософских, футурологических пространственных размышлениях самых разных героев звучит речь по существу однородная по лексике и стилистике, по барочно-



избыточной, фиоритурной разработке — пробует на тот или иной зубок, развивается и варьируется глобальная мысль и видение. Говоря в философских монологах и диалогах одним голосом, Леонов даже и не старается изобразить «реализм»: разнообразие интонаций и лексики — в зависимости от персонажа. Создается стойкое впечатление, что вещает как бы одна голова, выдает свою мыслительную секрецию, свои рефлексивные потоки, тут, естественно, есть свои сомнения, вопрошания, разные склонения — расщепляет себя эта голова на несколько разных голов, пренебрегая ради главного для нее — мысли, идеи, глобального видения — реалистической *бутафорией*, художественным *камуфляжем*.

Тот же Сталин, сколь он исторически точен в нескольких репликах в концертно-банкетном зале, а вот в своем длинном монологе-самообъяснении мало отличается по стилю мышления и выражения от других героев-идеологов, выражая по сути леоновское представление о тоталитарном вожде новой антропологической эпохи и логике его действия. Во взгляде на будущее человека в главном сходятся все: и упомянутые коммунистические идеологи, включая Сталина, и их гонимые *стафорезимные* противники, такие как о. Матвей или востоковед Филуметьев, вскоре становящийся жертвой абсурдного обвинения в широком международном заговоре против советской власти и ее вождей. И последний, рассуждая о причинах фиаско человека в мире, где и «дурные замашки, чрезмерные капризы» по отношению к природе, которая уже, возможно, в отместку готовит ему смену как эволюционному фавориту в лице, к примеру, крыс, и «крепнущая воля к гибели», ищущая через создание чудесных истребительных машин, этого «средства для самоудаления из мира» (I, 215), утверждает «необходимость генеральной, уже чисто биологической перестройки ввиду лимитного превышения людской численности на земле»: «Здесь, на сказочной развилке заплутавших богатырей, человечество избирает себе дальнейший маршрут в ту одинаково блаженную, но по-разному счастливую страну *муравьев* или *покойников*, где “несть ни болезнь, ни печаль, ни воздыхание, но жизнь бесконечная”, согласно заупокойной молитве» (II, 208). В романе на этой самой *развилке заплутавшего ума*, как видим, аukaются и старорежимный профессор-историк, и облекшийся в «корифея всех наук» сатана, и бывший священник, трепетно любящий Христа, и его сын-богоборец, и *великий вождь всех времен и народов*, и ищущий, проходящий духовные искушения, *себе на уме* студент Никанор Шагин...

И так называемый «псевдоапокалипсис» Никанора передает и *редакторски* властно доводит до крайней и безнадежной выразительности видения Дуни в визионерских ее «прогулках» по будущим временам, представляя тот же катастрофический вариант судьбы рода людского. И сия «двуногая живность» с созданным ею «островком человеческой цивилизации», оказывается *торчит* лишь *эпизодическим* моментом в «безбрежном океане времени», «накануне великого космического цунами» (II, 289), уже сметающего все и вся. Никанор рисует основные этапы этой

цивилизации, подробно останавливаясь на том разделении ее на два стана, которые писатель наблюдал в XX веке в столкновении двух тоталитарных систем, с двумя непримиримыми цезарями, «стратегами человеческого счастья», «гениями всех веков и материков», зеркально карикатурно отражающих друг друга. Их идеологии он описывает иероглифами *клина* и *тире*, где клин изображает «журавлиную стаю избранных с неизбежной гибелью отстающих в пути», т. е. идеал жесткой, природной селекции в ницшевском духе, а тире — «единый строй, в преодолении естественного отбора, братская шеренга абсолютного большинства» (II, 295). На этих разных принципах и делаются попытки реализации идеала «шестивия к звездам», рывка к небесам, подъема на гору (как эмблематически обозначает писатель опыты по стяжанию «золотого века»), и завершаются они *спуском* с горы, т. е. провалом утопии. И тем не менее уверенность каждой стороны в обладании абсолютной истиной и ненависть, разжигаемая умелой пропагандой и новыми техническими средствами, приводят к столкновениям и генеральной битве «за нетленный тезис», к «великой схватке миров» разделившегося человечества.

Любопытна переключка рисуемых Леоновым картин рукотворного апокалипсиса, «великого самоубойца», с битвой враждебных станов в поэме Маяковского «150 000 000»: здесь буквально та же тотальная враждебно-неистовая поляризация двух миров, накаченная специальными «генераторами озлобления», когда вместе с «потоками полярно заряженной человечины», вооруженной «ядерной взрывчаткой», движутся в военный поход, сражаться насмерть и животные, и растения, и машины, и стихии... Однако такая поляризация и генеральное мировое сражение идеологически разнозаряженных миров были еще понятны в самом начале 1920-х годов, как у Маяковского, или во время происходящих в «Пирамиде» событий, в самый канун Второй мировой войны, но в проекции в далекое завтра, как здесь, — это уже похоже на анахронизм, несколько механическую экстраполяцию современных тенденций в будущее.

И завершается всё усеявшими планету «терриконами падали людской», похожими на древние пирамиды, вокруг которых «женщины умирали от скорби, а кто послабее — от рвоты отвращения», когда «для продолжения бытия на земле остались лишь показавшие рекорд живучести мухи, крысы, да те из сомнительных счастливых, что с поврежденным рассудком проходят сквозь огненную бурю» (II, 330). И в своей последней прогулке «по ленте времени» Дуня встречает потомков-мутантов этих «сомнительных счастливых», живущих под землей, изредка вылезавших из люков на *немыслимо* пустынную землю после ее «обработки в термоядерном тигле»: низкорослые, по колено Дуне, «с хитиново-коричневатой панцирностью безволосого лица» и с «отвердевшими, чуть навывкате и уже без малейшей блестинки» (II, 355) глазами... Тот же Никанор и другие герои романа спокойно манипулируют «философской логикой событий», вводят верхний, метафизический уровень их экспликации как испытания человека и его фиаско: «гекатомба человеческая» бросается сатаной «к подножию



Творца» в качестве «последнего слова в небесном диалоге» — «Вот я обещал показать тебе, Предвечный, на кого променял ты верных своих» (II, 330). И только Дуня оказывается способна на настоящую человеческую, христианскую реакцию жалости и любви к своей несчастной, столь падшей будущей родне: она медлит, всё не уходит, наглядеться на них не может: «Прощайте, бедные, милые, кровные мои... — шепнула она и, зажав рот ладошкой, заплакала о крохотных человечках вместе с их неразлучным солнышком» (II, 359).

Здесь особенно очевидна исключительная роль Дуни в романе: она по-своему противостоит достаточно жестким в своих мыслительных конструкциях мужским *идеологическим* его персонажам. О том, сколько драгоценных женских и детских линий отечественной прозы вместила эта крохотная и вместе стойкая, с большим любящим сердцем, странная юная девушка, точно писала Н.В. Корниенко в умной и глубокой статье о «Пирамиде». В образе Дуни она увидела отблески и блоковской девушки, что «пела в церковном хоре» (т. е. софийный образ вечной женственности, влекущей к вершинам высшей человечности), и преломление «опыта русского романа 30-х годов, воссоздавшего именно в это десятилетие христианский календарь детской биографии (Шмелев, Набоков, Бунин), сиротство ребенка в “безотцовском” мире, единственно удерживающего мир и человека от власти дьяволиады и экзистенциальной пустоты (Булгаков, Платонов, Пришвин, Леонов, Шолохов)»<sup>9</sup>. Дуня по-настоящему, а *практически* причастна к установлению земно-небесных связей, к самому вочеловечиванию ангела в молодого, с массой именно детских черт, человека Дымкова, питающегося только изюмом, похожего на озябшую на наших земных сквозняках большую птицу. Именно они, Дуня и Дымков (получивший от нее первые наставления на новую, непривычную жизнь), решают по-детски благородно посвятить столь необычное пребывание небесного существа среди людей «проверенной практике *добрых* дел посредством сверхъестественного вмешательства»: «...мы хотим делать людям *внезапное* счастье», как объясняет она отцу.

Впрочем, Дымков вскоре попадает в орбиту некогда знаменитого, потомственного циркового антрепренера старика Дюрсо, наивно как отрок пленяется несколько перезрелой, но вызывающе-великолепной красотой его дочери Юлии Бамбальски и уходит целиком в стихию цирковых и *прочих* чудес. Среди *прочих* числились только те, которые он совершал по желанию роковой дамы своего сердца: будь то необыкновенной мощи автомобиль, способный летать и по воздуху, или фантастический по разнообразию и изобилию экспонатов подземный музей с воссозданными копиями великих творений мирового искусства, с которым в повествование входит давняя леоновская тема противопоставления органического творчества и искусной подделки, «фальшака»... Ангел Дымков, по сути, приходит к полному фиаско, характеризуя Дуню к концу романа феерические забавы, которыми он со вкусом, хотя и с иссякающей силой, ошарашивал и радовал зрителей в цирке, как «просто балаган». Становится

очевидным, что все это было той искусной девиацией его земной миссии, которая была подстроена силами стана Шатаницкого, стремившегося сделать из него «невозвращенца», потерявшего свои сверхъестественные дары и бесследно погрязшего в самой профанической земно-природной шкуре. И только та же Дуня помогает ему мобилизовать последние силы чудотворения и *вернуться* таки на свою небесную родину. Ангел Дымков бежит и от преследующих властных попыток припрячь его возможности для неких глобальных планов (Сталин), но прежде всего от ждущего его все большего погружения в материальность и жалкую земную участь, уже случавшуюся, как намекается в романе, и ранее с его собратьями.

По сравнению с предыдущими леоновскими романами в «Пирамиде», как уже отмечалось, произошла радикальная передислокация и персонажей, и философского видения. В сторону значительно больших сомнений в центральном для писателя персонаже мира — человеке. Да, он и сейчас признается в соответствии с незбылемым для Леонова антропным принципом сознательным фокусом мироздания, в котором оно отражается, получает смысл и цель, так что с предполагаемым исчезновением человека стирается и мир. Но чаще всего в «Пирамиде» звучит вопрос о человеке: «Не трагическая ли *он* вспышка, лишь однажды высветлившая вселенную?» (II, 343)...

Да, роман в рассуждениях его персонажей выпукло и настойчиво выдвинул несколько фатальностей, нависающих над человеком и родом людским в целом: всё растущее его множество, замкнутое на относительно небольшой планете, соперничающая вражда и рознь, самоистребительный импульс, идущий из страстей и нестерпимых страданий, порожденных прежде всего одной из составляющих человека — плотской «глиной», страстной, мучающейся органикой... И тут особо тонко-чувствительный момент — открытие ангелом Дымковым (через кончину старика Дюрсо), как некогда принцем Гаутамой, будущим Буддой, страшной, приводящей в ступор обоих истины смерти: превращает она человеческое, *осознающее* ее бытие в невыносимый трагический парадокс. Леонов уже перерос разрешение этого парадокса в оптимистическом ключе, как в «Дороге нам Океан» — в духе коллективного бессмертия. Но нет в мысли Леонова и такого прорыва, как в русской религиозной философии от Николая Федорова до о. Сергия Булгакова. Герои строят различные сценарии умаления человечества до жалкой насекомоподобной участи или тотальной его гибели, ангел Дымков панически дезертирует из самого столь кричаще противоречивого, дисгармоничного бытийственного статуса человека в родные, чисто духовные сферы...

Однако можно ли утверждать, что в «Пирамиде» предстало законченно безнадежное, апокалиптическое видение бытия? Начнем с того, что роман не только плотно и густо набит постоянными идеями и мотивами (на многих из которых я уже остановилась), но прорастающими там-сям настроениями и образами из совсем другого, ранее в творчестве Леонова роскошно представленного репертуара. Непрерывная сложно-изошренная

работа мышления, органическая секреция мысли, «гормона мысли», чем всегда отличались произведения Леонова (и чего в избытке и переизбытке и в «Пирамиде»), соединялись прежде с какой-то почти мифологической панвосприимчивостью и чуткостью к биению, трепыханию и замираниям пульса жизни во всех ее бесчисленных проявлениях, восторгом перед чудом жизни. Художник-протей, он, казалось, видит и слышит, обоняет и осязает множеством чувствилищ — и спереди, и сзади, и спиной, и боками, и головой, и пятками! Такого в последнем романе стало, может, и поменьше, но никак не исчезло. При всех глобально-мировоззренческих, философски заточенных темах и проблемах «Пирамиды» в ней, как трава из-под асфальта, пробивается чудо живой жизни. С другими посетителями зоомагазина о. Матвей зачарован «живыми желтыми шариками» вылупившихся цыплят — толклись они, пищали, «пытались склюнуть что-то, только что приснившееся в скорлупке»: «Вдруг открылось о. Матвеем, что и его тоже, как прочих, ужасно тянет в руку взять, согреть дыханием и заодно самому погреться об этот комочек неповинной, ровно ничего не стоящей жизни» (I, 271). Именно здесь бывшего батюшку на миг касается то прозрение, против которого так упорно шла его гностически-манихейская ересь. Недаром для себя он называет его «пасхальным озарением», «видением пасхально озаренных цыплят» (I, 351) и определяет как «тайность обожествленной материи» (I, 272). А когда тот же о. Матвей на некоторое время (хотя и принужденный обстоятельствами) выходит в заветный, столь ему дорогой русский тип странника, всплывают его источные переживания. Выясняется, что по ранней склонности был Матвей человеком, взыскующим высшей, идеальной реальности, Царствия Божия, и все-то всматривался он с самого детства в то, что могло казаться «очевидными бесполезностями», но несло в себе отблески этого иного мира на земле: «Больше сластей нравилось ему созерцать праздничное чудо радуги или, оцепенев на лужке, слушать полуденное молчание травы, и даже после женитьбы нередко тянуло Матвея побродить босичком по пламенеющим холмам и отмелям» (I, 342). Так в точном выборе драгоценных «бесполезностей», пленявших юного Матвея, встает тот самый, пронизанный красотой («этой единственной духовностью материи», по определению русского философа Н.Я. Данилевского), софийный лик мира, в котором как раз сквозит предвосхищение и обещание «обоженной материи».

К тезису романов Леонова 1920–1930-х годов (с подспудно в нем таившимися сомнениями и потенциями расщепления) в «Пирамиде» присоединился откровенный *антитезис*; взлет веры в коммунизм как идеал, в прекрасную *утопию* рая на земле, нашедший, по его собственной оценке, свою вершину в «Дороге на Океан», сменились ужасающей *антиутопией* будущего человечества. Высочайшая, ренессансная оценка человека как сознательного центра мироздания, преобразователя и творца самого себя и мира, стала подвергаться жестким и жестоком сомнениям. А есть ли тут *синтез*? Похоже, что искать его надо прежде всего в модусе негативного

пророчества не как роковой неизбежности, а как предупреждения, иначе говоря — в его *условном* характере, зависящем от сознания, воли и действия самих людей.

Есть какая-то удивительная в этом смысле переключка между чуть ли не первым созданным двадцатидвухлетним Лёней Леоновым рассказом, не пропущенным в 1922 году цензурой, и последним грандиозным творением Леонида Максимовича, отданным в печать в девяносто четыре года. Речь идет о рассказе «Деяния Азлазивона», опубликованном в 2001 году дочерью писателя Натальей Леонидовной Леоновой. В форме виртуозно-талантливой сказа здесь повествуется об истории разбойника-душегуба Ипата. Тот под влиянием грозного ему явления во сне новгородского святого Нифонта, иконку-ладанку которого он разрубил пополам, пронзая сердце очередной жертвы, жены купца, уходит со своими двадцатью пятью «робятами»-сообщниками и насильно прихваченным завистливым и жадным «попиком-клопиком» Игнатом в глухой бор — спастись в выстроенной ими обители, где Ипат становится ее настоятелем под именем Сысоа. А рядом тут «была бесья берлога» всяких там «нижних бесов», кому рядом с церквушкой, кельями, крестами, молениями житья не стало, и отправились они «ко князю Азлазивону, сидящему во мраке адского огня», одесную самого Велиара-сатаны, с жалобой на такое неудобное, вгоняющее в страх соседство, и получили решительный приказ: «На искус их!» Искушение сие идет не один год, и идет крещендо — с применением все более изощренно глумливых бесовских средств, подробно описанных в рассказе. «Спасенники» теряют нескольких своих братьев, включая и попа Игната, пока не втирается в доверие к ним «предводитель малых» Гаркун, прикинувшийся иконописцем и написавший им икону «ужасного и величественного» Нифонта, в глазах которого «нет прощенья». После же ее окропления разверзлась жуткая метаморфоза: *приснула* с нее нечисть *врассытную*, потянуло «паленой псиной», «и нет никого (ни юного лжеиконописца, ни иконы...), — и пусто, и голо, и лукаво»<sup>10</sup>. Ждут персональные испытания зрелищем разнообразной снеди и жестоко постящегося Ипата-Сысоа, который против нападений *врага* выставляет всё больший, можно сказать, самоизуверский аскетизм, выкалывая себе один глаз и заковывая себя в цепь с железным хомутом на груди. Наконец, является в скит сам князь бесовский Азлазивон, кого удалось таки в квашне *закрестити* и *зааминити*, в яму засыпать и кол в нее воткнуть. Но уже через неделю сам Велиар в жутком блеске своего адского могущества с легионами бесов идет на скит. Черный буран, огненный вихрь сметает все на пути и поалает в дым былую обитель и его обезумевших от ужаса чернецов во главе с Сысоем.

Так завершается машинописный вариант «Деяний Азлазивона» (декабрь 1921); предназначался он для публикации в издательстве Сабашниковых, но не был пропущен в августе 1922 года цензурой в соответствии с особым пунктом, касавшимся «религиозной литературы». Однако сохранилась и другая, рукописная, точнее, каллиграфически, с иллюстрирован-

ными заставками *нарисованная* (как определяет ее Наталья Леонидовна) версия рассказа (ноябрь 1921), во всем идентичная машинописной, кроме концовки. Оказывается, первоначальный финал был другим, можно сказать, с обратным смысловым знаком. Здесь накрывающий «Сысоеву братию» смерч огня *вышвыривает* их «святые души в ворота райские растворенные», и вот «в райском саде по слову Сысоа слушают они звонкие песни райских птиц, славят Господа и одяние их паче снега»<sup>11</sup>. Во втором варианте Леонов со значительно большей серьезностью, чем в первом, оценивает силы и возможности зла в мире, которому вряд ли могут противостоять лишь молитвенные вопияния, умерщвления плоти и парализующий ужас перед надвигающимся *врагом*. (Недаром промежуточная победа над Азлазивоном принадлежит «Петру-пекарю, веселому чернецу», сумевшему, особенно разозлившись на князя бесовского, *сказочно* заключить его в кадушке с тестом.)

Во всяком случае, сама эта вариантность глобального исхода для судеб грешного, погрязшего во взаимном вытеснении, борьбе и смертоубийстве рода людского предстает в раннем рассказе еще на площадке живописной притчи с двумя *равноправными* финалами и, конечно же, в бесконечно усложнившемся виде не уходит и из грозно-пророческой «Пирамиды», ярчайше выявив здесь характерный образ мышления писателя, глубоко чувствовавшего двойственность человеческой природы, возможность для нее важнейших и даже роковых развилок выбора, могущих привести к противоположным результатам: подъема и спасения или падения и гибели.

Так же как амбивалентен и центральный, вынесенный в заглавие образ пирамиды. Являясь понятным символом самого прочного и величественного из созданий человеческих рук, она оборачивается и «сословной пирамидой с абсолютным властелином на вершине плотной плутократической элиты», где «ниже *располагаются* прочие порабощенные касты: от чиновничьей знати до безгласной, раздавленной тяжестью верхних черни — *рабов*» (II, 56–57), устройением, хорошо известным из истории и вместе предрекаемым писателем как принцип бытия в будущем одного из противоборствующих мировых лагерей (обозначаемого символическим значком  $\wedge$ ). В прогностической фантазии Вадима Лоскутова этот образ гнетущей «сословной пирамиды» в набросках к ненаписанной поэме уже претерпел обратную метаморфозу, стал чуть ли не его идеалом человеческого устройства, обретя какой-то масонский колорит: «Теперь громаду вместо прежнего тирана венчал единый всевластный мозг, а в наивысшей его точке помещалось некое созерцающее земное око с отраженьем звездного света в темном немигающем зрачке» (II, 57), с «обетованным муравейником» в подножии, ввиду невозможности «уместить в ту же жилплощадь (планеты Земля. — С. С.) предстоящее множество без уплотнения в насекомую категорию» (II, 68). Наконец, Вадим пишет сочинение о построении пирамиды Хеопса «двадцатилетней каторжной страдой сотни-сочной армии смертников» и об осквернении разгневанно-мстительной

черню уже праха похороненного там властителя, пишет как предупреждение любимому вождю — на определенную коррекцию его линии тиранического руководства и с пламенно-наивной юношеской надеждой на понимание, призвание к себе и «объятье на вечную дружбу». Как ему же в галлюцинаторно четком, детально разработанном видении является в простудном ночном бреду строительство невиданно-гигантского, циклопического, превыше всех пирамид, памятника «величайшему человеку всех времен и народов», возводимого под облака огромным арестантским муравейником.

Но та же пирамидально-треугольная фигура знаменует в изложении ангела Дымкова и его рисунка пальцем на снегу «эволюцию вселенной» в ее разбеге до критической вершинной точки с «молниеносным перекувырком в обратный знак» и дальнейшим развитием «в новом качестве своего зеркального отражения» до нового «перекувырка» и так далее и так далее... Н.В. Сорокина, исследовавшая смысл названия романа в контексте предыдущего творчества Леонова, писала, что «Пирамида», а не «Спираль» (название одного из опубликованных фрагментов еще создававшегося романа) стала в романе «моделью мира и формулой развития»<sup>12</sup>. Тут и направление ввысь, когда каждый более высокий уровень основывается на предыдущем и на целом основании (которые отбрасывать никак нельзя), но и само стяжение всех сторон пирамиды в одной вершинной точке как бы пресекает дальнейший бесконечный путь вперед и ввысь, грозя неизбежным ниспадением вниз... Об этом ниспадении как о грозящем роке нынешнему роду людскому много говорилось выше. Вот и автор статьи делает вывод: «Пирамида — это леоновская метафора конца, которой он характеризует нынешнюю эпоху, эпилог человечества»<sup>13</sup>. Но вершинную точку пирамиды можно понимать не только как момент в дурной диалектической бесконечности существования универсума, по Дымкову, но и как тот момент синтеза человечества с Богом, из которого распускаются концентрические лучи «положительной бесконечности», нового обоженного, бессмертного, творческого бытия.

В «Пирамиде» достигло своего апогея всегдашнее, не раз прямо декларирувавшееся Леоновым стремление писать *эссенциями* мыслей и образов, уходя от, условно говоря, *реалистического* повествования о событии, а давая его разнообразные отражения в сознании и душе персонажей. Роман стал увенчанием дела всей творческой жизни Леонова. Увенчание это вышло грандиозным, изошренно-барочным, пышным по стилю своего исполнения. Писатель явил здесь различные ярусы бытия: и человеческий, и ниже-человеческий (в предвосхищении инволюционных *химерических* мутаций зашедшего в тупик рода людского), и животный (лоскутовская канарейка), и ангельский (Дымков), и сатанинский, от самого верховного предводителя тьмы до многочисленной, меняющей свой облик его челяди, запечатлев тем самым свое творение *мистериальной* печатью. Писатель надеялся оставить свою «Пирамиду» как нетленный *египетский* памятник, разместив в нем все самое дорогое: от любимой



цирковой феерии, питающей детски-человеческую жажду чуда, свидетельств о себе и своих интимных отношениях с персонажами, от раздумий о России и русском человеке, искусстве подлинном и *фальшивом* до манускриптов в древнем жанре философских диалогов и проповеднических монологов, религиозных схем развития мира, пророчеств и предупреждений... Можно с полным правом повторить вслед за многими исследователями Леонова, что этот роман стал увенчанием мыслительного и художественного усилия русской литературы XX века.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: *Лысов А.Г.* «Пирамида» Л. Леонова как роман самоопределения. Метаисторический аспект // Русская литература. 1998. № 4. С. 241.

<sup>2</sup> *Леонов Л.М.* Пирамида: В 2 т. Т. I. М., 1994. С. 54. Далее ссылки на это издание даются в тексте после цитаты, римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

<sup>3</sup> См. подробнее об этом мотиве в романе: *Якимова Л.П.* Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида». Новосибирск, 2003. С. 101–131.

<sup>4</sup> До нашего времени дошел эфиопский перевод Книги Еноха, а также славянский перевод так называемой Книги Еноха Праведного, в XVI веке вошедшей в «Великие Четыри-Минии», лишь позднее эта Книга была все же признана апокрифической. См.: *Соколов М.И.* Славянская книга Еноха Праведного. Тексты, латинский перевод и исследования. М., 1910.

<sup>5</sup> Книга тайн Еноха // Гностики, или О «лжеименном знании». Киев, 1997. С. 98.

<sup>6</sup> Однако именно этой фразы нет в Книге Еноха. Как поясняет Ольга Овчаренко, Леонов не читал самого этого апокрифа, а был с ним знаком по книге П.Я. Порфирьева «Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях» (Казань, 1873). Более того, «потрясший Леонова вопрос дьявола к Богу: “Как мог ты созданных из огня подчинить созданиям из глины?”, на самом деле восходит не к апокрифу Еноха, а к Корану, как писатель распорядился указать во втором издании» (*Овчаренко О.А.* Магический реализм (К проблеме художественного своеобразия романа Леонида Леонова «Пирамида» // Век Леонида Леонова. Проблемы творчества. Воспоминания. М., 2001. С. 233).

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> См.: *Дырдин А.А.* Традиции христианской мысли в «Пирамиде» Леонида Леонова (Герменевтический подтекст романа) // Там же. С. 245–264.

<sup>9</sup> *Корниенко Н.* «...Расстояние до истины» в целую жизнь. О последнем романе Леонида Леонова // Литературное обозрение. 1995. № 6. С. 47.

<sup>10</sup> *Леонов Леонид.* Деяния Азлазивона // Наше наследие. 2001. № 58. С. 92.

<sup>11</sup> Цит. по: *Польковская В.П.* Так спаслись ли // Там же. С. 96.

<sup>12</sup> *Сорокина Н.В.* От метафоры к образу-символу: эволюция заглавий произведений Л.М. Леонова и смысл названия романа «Пирамида» // Век Леонида Леонова. Проблемы творчества. Воспоминания. С. 314.

<sup>13</sup> Там же. С. 315.

## ТАЛАНТ НРАВСТВЕННОГО УЧИТЕЛЬСТВА (в мире проблем и образов Валентина Распутина)

Из раствора литературной жизни народа время от времени выпадают отдельные драгоценные кристаллы, вбирающие в себя трудные вопросы времени. Они отличаются особой густотой концентрации мук и забот поколения, высоким напряжением света понимания, отмечены какой-то чудесной художественной печатью, удостоверяющей удачу рождения истинно *органической* вещи, в которой ничего ни прибавить, ни убавить. Таковы знаменитые повести Валентина Распутина «Последний срок» (1970), «Живи и помни» (1974), «Прощание с Матёрой» (1976), одновременно и идейный гребень, и итог целого направления нашей литературы 1960–1970-х годов, так называемой деревенской прозы (Федор Абрамов, Виктор Астафьев, Василий Белов, Евгений Носов, Виктор Лихоносов, Василий Шукшин...), внесшей в советскую литературу такую же свежую, заповедно-глубинную струю воздуха, напоенного ароматами русской природы, мудростью исконного народно-крестьянского мироощущения, как в свое время новокрестьянская поэзия.

Объединял эти два явления и тот подспудный отраженный ими мета-сюжет, который разворачивался в истории России в XX веке. Это время было отмечено наступлением индустриальной, городской цивилизации с ее духом рационализма и секулярности на традиционное общество, основанное на большей связи с природой, на вековом крестьянском укладе, нравственно-религиозных, общинно-родовых ценностях. Началось это наступление еще до революции, но развернулось как раз в советский период, который — с его пафосом реконструкции, индустриализма, бурного американизма пятилеток — стал одним из наиболее ударных и эффективных фрагментов этого всемирно-исторического процесса западной модернизации, профанирующей секуляризации аграрно-религиозных регионов и стран. Вместе со всеми крестьянскими поэтами Клюев отказывался видеть «потайную судьбу» своей родины в «железном небоскребе, фабричной трубе». «Каменно-Железным чудищем» называл город А. Ширяевец, отмечая по всему течению главной русской реки — «плежки Горынычей стальных», пятна нефти, грязи, промышленных отходов. Наиболее ярко и пронзительно обрисовал оскудение родной земли, истощение и осквернение натуральных источников жизни, вплоть до буквально точных пророчеств будущего — Клюев: «К нам вести горькие пришли, / Что зыбь Арала в мертвой тине <...> / И в светлой Саровской пустыне / Скрипят подземные рули!» Писатели-деревенщики отражали жизнь уже из реаль-



ности этих осуществленных дурных предсказаний. То, чем они крепились: связь с родной землей, с предками, исконными духовными и нравственными ценностями, серьезным делом жизни, ютилось уже исчезающими островками в сердцах и поведении последних могижан Деревни в глубинном мировоззренческом смысле этого слова (недаром и центральными героями этой прозы были старики и старухи). И наиболее художественно и философски точно и мощно высказались они как раз в произведениях Распутина. Со страниц его повестей раздается глас этих героев уже почти на пороге гроба, обращенный к живущим и тем, кому еще жить и искать выхода с, возможно, гибельных путей: послушайте, скоро некому будет это сказать! Может, что надо и подобрать от нас в ваше движение вперед, неоглядное и мнящее себя нескончаемым, мы же не *мусор*, не забудьте наши ценности!

«Книга жизни человека, — писал Распутин, — начинается со страниц детства»<sup>1</sup>. И таинственным резервуаром личности художника, в котором хранятся живые зародыши будущего творчества, также является детство, особая, каким-то чудом данная *впечатляемость* избранной души. Формировала душу будущего писателя сибирская природа не в своем нынешнем, испоганенном, «старушечьем» виде, а еще в молодом, ярком, таинственном. Во всяком случае, замечательный медитативный дар сибирского писателя, способность к глубинному созерцанию природы, вчувствованию в окружающий мир, которую знали в творчестве немногие, и то преимущественно поэты, такие, как Тютчев, несомненно растет из детства, из опыта общения с природой в избранные моменты проникновенного с ней контакта. Показательно признание Распутина, что ему для написания определенного уголка или состояния родной природы достаточно глубоко погрузиться в самого себя, и нужная картина всплывает из какого-то внутреннего вместилища во всей своей уникальной органичности. Позднее в «Живи и помни» он под именем Атамановки опишет свою родную Аталанку, в свой отчий дом поселит любимую героиню Настену, а одним из главных персонажей сделает Ангару, во всей ее былой красе, мощи, несказанной магии ее заповедной, глубинной жизни.

Детство Валентина пришлось на годы войны. «Вспоминается, что это было время крайнего проявления людской общности <...> Одна деревня, как одна большая семья»<sup>2</sup>. Такой родственный (по совести и по душе) уклад существования, спаянный естественным, жизненно необходимым делом, общими радостями и несчастьями, остался в будущем творчестве Распутина неким идеальным *метром-эталоном* человеческих взаимоотношений, по которому проверялась степень их искажения и деградации. Именно деревенское детство внесло в будущего писателя стихию народного языка, пронизанную фольклорными началами. Народная песня, особенно «ранешняя, протяжная» (какую он слышал от своей бабушки Марии Герасимовны), тоскуя и томясь, заглядывает в самую глубину, сокровенную тайну человека, намекает на его предназначение и долг; такая песня проходит через основные повести сибирского писателя. О своих школьных годах в райцен-

тре в пятидесяти километрах от родной Аталанки писатель позднее поведал в рассказе «Уроки французского» (1973). Он посвящен матери Александра Вампилова, замечательному педагогу Анастасии Прокопьевне Копыловой, но речь в нем идет о другой учительнице, недолго учившей его диковинному французскому языку, но врезавшейся в память особой отметиной на всю последующую жизнь. Помочь недоедающему мальчику, застенчивому и гордому, да так, чтобы он не догадался об этом, и ради этого пойти на невероятную уловку, игру с ним на деньги — это в современных условиях случай такой анонимно-самоотверженной помощи, которую в Древней Руси называли незаметной милостыней и считали единственно нравственной. Дикий с точки зрения воспитательных норм поступок учительницы (и с этих мерок примерно наказанный) обернулся высшей педагогикой, той, что пронзает сердце навсегда и светит чистым, простодушным светом естественного примера (вовсе не желающего быть таковым), перед которым стыдно за все свои взрослые отступления от самого себя.

После окончания историко-филологического факультета Иркутского университета Распутин несколько лет работает специальным корреспондентом молодежной газеты на крупнейших стройках начала 1960-х годов, трассе Абакан — Тайшет, Братской и Красноярской ГЭС. Его литературный дебют, две небольшие книжки, вышедшие почти одновременно в Красноярске и Иркутске в 1966 году («Костровые новых городов» и «Край возле самого неба»), включил в основном его поэтические журналистские репортажи и первые рассказы. Глаз молодого журналиста здесь взволнованно расширен, он схватывает картину, событие, людей в крупных, монументальных линиях, создающих образ обобщенный, романтический. Сквозь документальный материал, очерковый жанр неудержимо пробивается поэт (в старом значении художника слова вообще). Чувствуется молодой, еще не удовлетворенный пыл начинающего писателя: его так и тянет перемесить наблюдения и факты в выразительно-прихотливые композиционные формы, выткать свою текстовую ткань, расшить ее нагнетающими эмоцию повторами, яркими сравнениями, эффектными олицетворениями природы. Пафос книги «Костровые новых городов» оптимистический, молодой, относящийся скорее к общей вере в человека, в его созидательные, героические возможности. Но восторг этого пафоса часто застит зрение очеркиста на теневые стороны бурного наступления человека на природу, на противоречия научно-технического прогресса. Многие оценочные измерения, важные для зрелого Распутина, здесь еще отсутствуют; он сам рассуждает, как Андрей, внук старухи Дарьи, ее главный идейный оппонент: гнетет гипноз «великого», «переднего фронта», грандиозного покорения природы, как бы анестезирующий нравственное чутье человека. То, что в очерке «Подари себе город на память» звучало как геройское молодечество: «А Пурсей тоже затопило», — через десять лет превратилось в трагедию Матёры.

Собственно как художник Распутин начинается с открытия для себя таежного саянского края, народа, живущего в тесном единстве с природой,

сохранившего в чистоте и цельности самые первые и необходимые человеческие качества. Ни стройки, ни ГЭСы, бывшие в центре шумного внимания прессы и самого Распутина как журналиста, не стали для писателя *ego* материалом. Полярно сменился и основной персонаж: если в очерках действует исключительно молодой человек, то в его первых рассказах, почти во всех, в центр ставится старая женщина. Героини рассказов «И десять могил в тайге», этого скорбного плача матери по потерянными детям, патетического взывания погибших, явно навеянного настроениями А. Платонова, «Эх, старуха» — о смерти старой шаманки, «Человек с этого света» — первый подход к будущим знаменитым распутинским старухам.

Последняя из названных вещей дала заглавие следующему сборнику рассказов писателя. Оно для Распутина принципиально важно: о старой неграмотной охотнице рассказывается как об удивительном, никем не заменимом человеке, равном по интересу всякому другому человеку с другой, более привлекательной долей на этой земле. В своих ранних рассказах сибирский писатель словно испытывает диапазон своих творческих возможностей, дает эскизные наброски потенциальных линий своего литературного развития, некоторые из которых оказались потом отброшенными. Здесь и два детских рассказа: «Мы с Димкой» — о подростках военного времени, отмеченный точной мальчишеской психологией восприятия войны и смерти; и особенно удачный «Мама куда-то ушла» — вторжение в совсем младенческое сознание, рисующее опыт первой разлуки как прообраза какого-то страшного окончательного расставания, еще непонятно какого, который входит в полубессознательное переживание мальчика предчувствием некоей, может быть, определяющей черты жизни. И поэтический этюд «Там на краю оврага» — своего рода лирическая притча о семенах зла и разрушения, посеянных стихией войны. И интересный рассказ «Продается медвежья шкура», в котором выглянула из природы душа меньшого брата, загнанная, отчаянно-озлобленная, но отмеченная и в своем поражении честным достоинством и особым благородством. Ответственность человека перед ней писатель будет утверждать все более тонко и убедительно в своем последующем творчестве. А за таким простеньким вроде рассказом, как «Рудольфо», встает, в сущности, целая драма резкого, шокового вхождения хрупко-идеального, подростково-взбалмошного сознания из книжно-романтических «снов» в жесткую реальность жизни. Уже в начальных литературных опытах Распутина больше всего привлекают моменты разлома сознания, когда герой вырывается из автоматизма привычной реакции, из установившегося стереотипа жизни и отношения к людям. В одном из лучших рассказов «Василий и Василиса» таким автоматизмом стала обида и невозможность ее переступить. Тридцать лет, половину жизни фактически, «сторожит» Василиса свою тяжкую оскорбленность мужем; и только на последнем рубеже, перед лицом окончательного расставания Василия с жизнью, не только с особой пронзительной силой включаются его совесть и стыд, но в жалости

и прощении размягчается и сердце старухи. Простая и естественная повествовательная ткань рассказа, время от времени вспыхивающая яркими сравнениями, изящными образами, создает неброскую, но стойкую красоту вещи в целом. В малой форме писатель сумел намекнуть на огромные пласты содержания, которые могли бы быть развернуты в целый роман.

Начало своей по-настоящему самостоятельной творческой работы сам Распутин связывал с повестью «Деньги для Марии» (1967). Это произведение не только было достаточно высоко оценено критикой, но сам автор его был тут же зачислен в разряд представителей «новой волны» деревенской прозы, пришедшей на смену первому подъему литературного интереса к проблемам деревни середины 1950-х годов. Деревенская проза 1960-х годов (Абрамов, Белов, Шукшин, Астафьев и др.) отказалась от преобладающего социально-экономического, производственного поля интереса, она утвердилась на основе *нравственного* ценностного критерия, углубив исследование народных характеров и судеб. И общие родовые черты новой деревенской прозы, и яркая индивидуальность молодого сибирского прозаика позволили ему буквально ворваться в избранный круг большой литературы.

Жизнь, вводимая Распутиным в свои повести, всегда берется в моменте прерыва своего естественного, инерционного течения, когда вдруг с неизбежностью нависает большая беда, грядет катастрофа, смерть. Такие ситуации в двадцатом веке получили название пограничных, но искусство всегда знало цену их возможностям: снять с мира и человека успокоительные, привычные, а то и обманные маски, отделить плевелы от пшеницы, встряхнуть и активизировать сознание на более глубинное проникновение в суть бытия. Более того, в творчестве сибирского прозаика мы встречаемся со случаем все большего обострения и расширения от повести к повести такого крайнего положения: в «Последнем сроке» мы встаем вместе со старухой Анной перед лицом смерти, правда, казалось бы, вполне естественной; в «Живи и помни» гибель постоянно витает над Гуськовым и добровольно избирается его женой; в «Прощании с Матёрой» ситуация конца распространяется на целый остров, а в «Пожаре» символически-образным строем Распутин предупреждает: пустили одну стихию — воду — на Матёру (расширительно — на весь производящий, натуральный склад существования), и не запылает ли в языках другой разрушающей стихии — *огня* — вывихнувшаяся в потребительство и рвачество жизнь? «Деньги для Марии» открывают этот возрастающий в интенсивности ряд: здесь героиня (а с ней ее дети и муж) в результате невольной недостачи в магазине перед угрозой хотя и не смерти, но *умаления* жизни; конкретно речь идет о возможности суда и тюрьмы. Непритязательный бытовой сюжет писатель поворачивает так, что он становится как бы особым тестом, дающим возможность провести своего рода психологическое, социологическое и даже философское исследование определенного слоя жизни, различных типов людей и их взаимоотношений.

Именно в этой повести окончательно утвердились некоторые устойчивые черты стиля Распутина: и внутренний монолог как основное средство самораскрытия персонажа; и совмещение голоса повествователя с голосом главного героя, особое творческое сотрудничество героя и автора, когда последний помогает первому высказать себя, свое восприятие и понимание жизни точнее и сложнее, чем он мог бы это сделать сам; и чередование двух временных планов — *настоящего*, где концентрируется основное действие, и *прошлого*, где, как правило, просматриваются причины, корни каких-то явлений, где вводится история человека или места как необходимое, скрытое измерение настоящего; и сны как прием, позволяющий избежать рассудочных объяснений (их функции позднее обогатятся представлением почти несказанной, странно противоречивой, иррациональной душевной глубины героев); и тончайше выписанный природный фон — как бы вынесенный вовне *пейзаж* душевного состояния героя.

Не так часто писателю удается создать *свой*, отмеченный уникальной художественной печатью образ, тип, через который он особенно глубоко и задушевно выражает какую-то интимно для него важную мысль, разрез действительности, сторону истины. Этот созданный тип и сам творец встают затем во взаимно узнаваемые отношения: гоголевский «маленький человек», тургеневские женщины-дворянки, лесковские праведники, Некрасовские крестьянки, подпольный человек Достоевского, платоновские странники и правдоискатели, шукшинские чудаки... И вот — распутинские старухи. Казалось бы, сибирский писатель, создавая образ старухи Анны в «Последнем сроке», а позднее старухи Дарьи, не был первооткрывателем. Начиная еще с «Поморки» (1957) Юрия Казакова, в литературу стал входить и постепенно набирать силу новый характер — человека старого, очень старого, прожившего всю жизнь на родном куске земли, соединенного с ним предками, ушедшими в ту же землю, преемственностью не только профессиональных, чаще всего земледельческих навыков, но и нравственных представлений, духовных ценностей. Такие произведения появились не случайно, шли они навстречу потребности общественного сознания опереться на толщу народного нравственного опыта, потребности оглянуться и понять, не теряем ли мы нечто важное, оставляя эти уголки нашей земли и их извечных тружеников за гранью внимания как нечто несущественное, превзойденное временем. Старики и старухи стали у Абрамова, Астафьева, Лихоносова и др., не говоря уже о Распутине, живым образом того прошлого, которое необходимо как звено связи времен, созидающей прочность самого движения жизни. Так в чем же заключался собственно распутинский подход к этому образу?

Ситуация в повести задается сразу: умирает восьмидесятилетняя Анна. Начало — простое и строгое, как и последний готовящийся акт долгой жизни крестьянки. В скромной словесной ткани начального повествования выделяются отдельные сравнения, впечатывая в нас точный образ: «За свою жизнь старуха рожала много, но теперь в живых у нее осталось

только пятеро. Получилось так оттого, что сначала к ним в семью, как хорек в курятник, повадилась ходить смерть, потом началась война». Разъехались, разбрелись дети, были в детстве друг другу родные, стали почти чужие, и только необходимость подвести черту под земным существованием матери заставляет их собраться вместе после долгой разлуки. Внешнего действия, по существу, в повести нет, если не считать за таковое пьянку братьев или поход одной из дочерей, городской Люси, за грибами, обнажающий *энтропийный* разор родной земли (обычная история: лес-промхоз вытеснил колхоз, хищническая заготовка леса — хлебопашество). Все разматывается *изнутри* персонажей, в воспоминаниях и переживаниях Люси, но прежде всего самой матери, в диалогах детей, в разговорах старухи со своей единственной подругой Миронихой или пьяных мужиков между собой — а тут уж свои микросюжеты. Есть одно великое событие в повести — уход человека из жизни. С поразительным проникновением всматривается, вчувствуется, вдумывается в него писатель. Перед лицом смерти раскрывается не только душевная глубина, нравственная чуткость простой русской крестьянки, но и в обнажающе-четком свете предстают лица и характеры детей.

При всем своем сугубо естественном, животно-природном существовании («рожала, работала, ненадолго падала перед новым днем в постель, снова вскакивала, старела») Анна вовсе не живет по такому же закону, «как солнце, трава, зверь, дерево», говоря словами Льва Толстого, характеризовавшего самоощущение живущего на земле простого человека. Анна (и Дарья из «Прощания с Матёрой», пожалуй, в еще большей степени) по богатству и чуткости своей духовной жизни, по уму и знанию человека может выдержать сравнение с самыми высокими героями мировой и русской литературы. В ней живет такое метафизическое беспокойство, которое до сих пор было привилегией только особо культивированного сознания. Этим она отличается, скажем, и от такого народного характера, как знаменитый Иван Африканыч из «Привычного дела» (1966) Белова. Для него перед лицом неба, «этой бескрайней глубины, нет ей конца и краю, лучше не думать». Он и небо называет: «Небушко-то, небушко-то», — как хлебушко. Анна, напротив, заглядывает за грани будничного, земного, ее волнует несказанное, тайны жизни и смерти. Для труженицы простого дела жизни важны вечные вопросы смысла индивидуального, *ее* бытия. На ее же детей чаще всего воздействует только ближний практический круг впечатлений, на все остальное у них как бы не развиты рецепторы, мир для них в своей истинной потаенности закрыт.

Взглянуть со стороны: доживает свой век бесполезная старуха, уже почти и не встает последние годы, зачем ей и жить-то дальше... А писатель дает нам ее *изнутри*, и тут обнаруживается, что и в эти последние, вроде вовсе никчемные ее годы, месяцы, дни, часы, минуты в ней идет напряженная духовная работа, пробивается еще более глубокое восчувствие мира, его тварей, осознание растущего единства и родства с ними. А какие тонкие разделения в понимании людей, вещей и чувств доступны старухе! От

них не отказался бы ни самый знатный моралист, специалист по людским характерам, ни постоянно размышляющий герой, ни подвижник, работающий над своей душой, отводящий грозящие ей опасности: «Надежда идет от Бога, думала старуха, потому что надежда робка, стеснительна, добра, а страхи, которые от черта, навязчивы и грубы — так зачем поддаваться им?» Внутренний мир Анны, в который нас так проникновенно вводит писатель, задает ту нравственную, душевную и метафизическую высоту, рядом с которой особенно убого выглядит то, чем живут и взбадривают себя для жизни ее дети.

В последних главах повести, когда Распутин целиком сосредоточивается на своей героине и финальном отрезке ее жизни, меняется сам тон рассказа. Аналитик, психолог, социолог, моралист дополняется визионером, которому открыты состояния уже почти за той чертой, где великим рефлектирующим персонажем было обозначено: «Остальное — молчание!» Здесь человеческие и художнические возможности писателя напряжены до предела: зрение и слух на мир видимый и лишь представляемый, вечно гадаемый смертным человечеством, любовное сострадание и интуиция, ум и чувство, образное мышление и фольклорное знание, психологическая смелость и такт. Это, может быть, лучшие по психологической и метафизической глубине страницы повести, где писатель говорит *свое* слово на одну из вечных тем литературы.

Распутин погружает читателя в самую интимную глубь материнского чувства к последнему, самому любимому и близкому ей ребенку, дочери Таньчоре, в поразительно переданную интенсивность ожидания ее приезда, во всю боль, тоску, нетерпение, страхи и вину умирающей (как она сама могла так долго жить, не попытавшись любыми способами увидеть дочь), соединенные в одном страстно-неутоленном, последнем желании: еще раз видеть и коснуться! И когда писатель приводит свою героиню (и нас вместе с ней) к моменту безнадежной ясности: не приедет, когда душевная боль вскидывается до нестерпимого разрыва, Распутин вдруг прорывает уровень людских вцепленностей, земного страдания и дает ощутить Анне как бы другой план бытия, куда ей надо отойти в душевном мире и покое, «не оставив в себе ничего лишнего — ничего, кроме себя», где ждет ее какая-то трансформация, другое знание и отсчет. Распутин вводит для этого мотив «звона, запомнившийся ей еще в девичестве и звучащий мягкими благовестными ударами». Через этот звон молодой Анне был явлен — пусть неясно, нерелефированно, конечно, — опыт чистой духовной радости, воспаряющей и над заведенным *делом жизни*, и над страстно-душевным уровнем отношений и переживаний. «Она едва помнила, что перед тем ей почему-то было больно и она плакала от какой-то потери, теперь боль утихла, и идти за звоном было легко и радостно, теперь старуха плакала от радости, оттого, что все так хорошо кончается». Но все бьется старуха, поистине, «на пороге как бы двойного бытия», то *туда* ее уведет, то *назад*, в наше земное измерение, в его духоту и боль вытащат ее дети, Люся, Илья, Михаил, Варвара, вовсе не понимающие, что с ней про-

исходит. Когда же эта духота стала нестерпимой (после безобразной сцены вокруг постели матери, затеянной тяжело похмельным Михаилом), отчаянно взмолилась Анна: «Господи, отпусти меня, я пойду. Пошли к мне смерть мою, я готовая».

Народное творчество хранит в себе обломки архаичных эпох, рудименты индоевропейских и славянских ритуалов, в том числе погребальных. В фольклоре смерть часто предстает как *уход*. Но куда? В какую-то неведомую страну, на «иное живленьице», а путь к ней лежит непростой. Вспомню, как старуха учит дочь Варвару причитаниям, которыми она должна будет проводить ее, как полагается, в могилу, тем же, что Анна проплакала-пропела в свое время над собственной матерью, а та — над своей... И в них, начиная с традиционного обращения «Ты, лебедушка моя, родима матушка» и вопроса «Куда же ты снарядилась, куда же ты сподобилась? Во котору дальнюю сторонущу?» — мы узнаем этот мотив смерти как отлета и ухода. Собственный уход в эту таинственную область распутинская героиня провидит с удивительной поэтической отчетливостью, во всех его стадиях и деталях: и как она спустится по ступенькам куда-то вниз, как выйдет ей навстречу ее смерть, возьмет за руку и «тогда справа откроется широкий и чистый, как после дождя, простор, залитый ясным немым светом», и как потом после небольшого пути в точно определенном месте она оставит позади свою смерть, наполнится «легкой и приятной силой, от которой оживет все ее немощное тело», и опять, как вестник иного строя бытия, раздастся звон, и «поплывет, кружась, песенная перезвонница» колоколов, на призыв которой она и уйдет «счастливо и преданно». Некоторые детали ее предсмертных видений особенно поразительны, достигая в своем фантастическом визионерстве гоголевской силы.

Уходя, старуха Анна в последний раз направляет луч воспоминания в прошлое, и на милосердном экране материнской любви ее дети возникают в тех моментах, когда они выразили лучшее в себе — такими и должны они отойти в вечность вместе с ней. И себя она вспомнила в самый дивный момент своей жизни. И было это не каким-то особым мгновением любовного или материнского счастья, нравственного удовлетворения — нет, это был миг интенсивного переживания красоты мира, своей включенности в него: «Она не старуха — нет, она еще в девках, и все вокруг нее молодо, ярко, красиво. Она бредет вдоль берега по теплой, парной после дождя реке, загребая ногами воду и оставляя за собой волну, на которой качаются и лопаются пузырьки <...>. И до того хорошо, счастливо ей жить в эту минуту на свете, смотреть своими глазами на его красоту, находиться среди бурного и радостного, согласного во всем действия вечной жизни, что у нее кружится голова и сладко, взволнованно ноет в груди».

Так высший момент своей героини Распутин помещает по высшей категории ценностей: *красоте*. Н.Я. Данилевский высказывался в том смысле, что «красота — это единственная духовность материи». Эта мысль может пролить свет дополнительного понимания на любимое Распутиным



изречение Достоевского — «Красота спасет мир»: мир спасается в одухотворенной, преобразованной материальности. Чувство причастности к красоте и тайне мира Анна незаметно вплела в свое земное ощущение жизни и это же чувство она взяла с собой и в свой последний путь. В этом настоящий смысл ее предсмертных грез, в которых господствует мотив преображения, одухотворения ее существа и мира вокруг.

Принесли ли нам нечто новое голос Анны, а еще через шесть лет слово ее духовной сестры, старухи Дарьи? Мы часто становимся пленниками довольно поверхностного взгляда на человека: тот выключается из многообразия своих связей и бытийственных корней, сводясь только к социальному, экономическому агенту или сейчас живущей психологической единице. Труд потомственных земледельцев включен в природные циклы, связан с жизнью неба и земли, с *мистерией* произрастания растений, с чутким пониманием природных явлений и тварей, он научает прислушиваться и к выси, и к глубине мира, в определенном смысле он более *космичен*. Переживание и понимание жизни у Анны и Дарьи не плоскостное, а глубокое и трагическое. Силы, лепящие человеческую судьбу, не лежат для них сверху и на виду; для них реально существуют умершие, духовные энергии, идущие от прошедших поколений, есть *со-весть* о должном, укорененная в самой душе человека, но есть и трезвое понимание слабой животной природы человека, падкой на легкий путь забвения и наслаждения минутой.

Старуха Дарья из «Прощания с Матёрой», по существу, уже настоящий народный философ, движимый единым пафосом, со своей глубоко оригинальной мировоззренческой интуицией и системой ценностей. С этим пафосом мы сталкиваемся сразу же: он — в ее обращенности *назад*, к отцам и предкам. Ей дано драгоценное чувство *рода*, того, что сейчас живущий человек «лишь в малой доле» на этой земле. Она себя понимает ответчицей и ходатаем за часто не осознаваемую или презрительно попираемую толщу предков. Пушкинское восклицание о «любви к отеческим гробам»: «Животворящая святыня! Земля была б без них мертва...» — для Дарьи интимнейшее и всепоглощающее содержание ее личности. Погружая нас в переживания и видения своей героини, разворачивая ее аргументы в споре с безоглядным *вперед*, автор убеждает нас, что ее *назад* вовсе не ретроградного свойства, что в этой обращенности лежат истоки чего-то ценного и даже спасительного для человека. Глазами Дарьи вырисовывается истинный объем понятия того острова, который «назвался громким именем Матёры». *Громкость* этого корня питается и бездонно-гулким звучанием *матери*-сырой земли, и *матёрой* крепостью натурально-родового уклада жизни. Обзор Дарьей острова, его леса, поля, луга, отдельных природных созданий, *личностно* выдающихся на общем фоне, таких, как царский листвень, идет не просто по горизонтали данного, расстилающегося перед взором мира, а углубляется в *вертикаль* прошлого. Каждая деталь целого оказывается частью обжитого людьми пространства, как сейчас говорят, антропогенного пейзажа, впитавшего в себя жизнь целых поколений, незримо обвитого их судьбами. Открывается новое измерение

драмы происходящего: дело, оказывается, не просто в том, что сотню человек переселяют на новое место (остров должен быть затоплен водами рукотворного Братского моря), — готовится искоренение как бы целой ноосферы, человекоосферы живущих и некогда живших, ныне истлевающих прахом в этой земле.

Когда к концу повести Дарья, обрядив свою избу к смерти, ушла из дому и целый день бродила без памяти по острову, то чудился ей рядом странный зверек, пытавшийся «заглянуть ей в глаза», а находят ее вечером у «царского лиственя». Чтобы опустить нас еще на один уровень реальности происходящего, Распутин вводит в круг персонажей это маленькое фантастическое существо, Хозяина Матёры. Он действительно как бы от самой Матери-земли, вещей крот ее потаенной жизни. Его сфера — микромир Матёры, его изощреннейшему слуху, осязанию, обонянию внятна вся незаметная человеку рябь бесчисленных, мелких существований земли. Хозяину открыт бездонный нижний космос жизни, мир его дуновений, шорохов, копошений. Ему ведомы предчувствия и предзнания жизненных сроков тварей и вещей острова. Через него возникает недоступный напрямую человеческому восприятию срез в будущем убиении Матёры: произойдет не только разрушение органического уклада, выкорчевывание жизни поколений, но и буквальное стирание с лица земли и из ее глубины неисчислимой живой твари и созданных для верной службы вещей. По всему этому живому и вещному многообразию уже идут трупные пятна будущего конца, точно фиксируемые Хозяином острова. А к «царскому лиственю» три раза (как в сказке) подбираются пожогщики, каждый раз с прибаутками: «У нас дважды два четыре», «У нас пятью пять — двадцать пять», «У нас шестью шесть — тридцать шесть», — удостоверяющими их полную уверенность в своей власти над природой. Замечателен сам этот контраст между мужичками, приготовишками «эвклидова ума», готового все рационализировать и верящего в легкую победу с помощью своих технических чудес, и неподдавшегося могучего лиственя, вырастающего в символ глубины, стойкости, иррациональности природного корня жизни. Все они союзники в единой беде, грозящей земле: силы матери-природы (Хозяин острова, листвень) и Дарья, родственно-отеческое сознание и совесть человека.

К концу повести нагнетается глубинная трагическая тема Дарьи: она целиком повернута на ушедших, тут весь ее сердечный трепет, чуткое вслушивание в свою душу. Эта ее самая потаенная, интимно-лирическая тема выходит на поверхность в трех свиданиях с родными усопшими на кладбище. Из них третье — самое напряженно-трагическое, уже после того, как становится окончательно ясно (как она говорит сыну Павлу), что: «Могилки, значитца, так и оставим? Могилки наши, изродные? Под воду?.. Ежели мы кинули, нас с тобой не задумаются кинут... О-ох, нелюди мы, боле никто». Это последнее свидание происходит, когда деревня уже опустошена, свезли картошку и корову, осталось поджечь избы, и кладбище тоже разорено, нет «ни крестов, ни тумбочек, ни оградок», все потихоньку подчищено. Дарья приходит на могилки тех, «кто дал ей

жизнь», для покаяния, выпросить прощение, за то что не смогла предотвратить то, что с ними вскоре произойдет. Ее растревоженной совести представляется видение будущего Суда, где расходящимся клином стоит весь ее род, а она на острие этого клина как ответчица: «А голоса все громче, все нетерпеливей и яростней... Они спрашивают о надежде, они говорят, что она, Дарья, оставила их без надежды и будущего».

Мировая литература, особенно романтическая поэзия — существовала и целая кладбищенская лирика — не раз приводила своих героев на кладбище. Тужили об ушедших, горевали о собственном неизбежном конце. Здесь тоска конечности особенно усиливалась самым местом эглического раздумья. Грустный звук мог соседствовать с философическим цинизмом, порождаемым зрелищем бренности всего и всех (вспомним знаменитые речи могильщика в «Гамлете»). Старуха Дарья продолжает те принципиально новые для литературы акценты долга перед умершими, которые так явственно прозвучали у Андрея Платонова... Здесь же, на кладбище, героиня Распутина заново рождает те вечные вопросы, которые всегда звучали в человеческой душе, но рождает и ставит их уже с новым обогащением. «И кто знает правду о человеке: зачем он живет? Ради жизни самой, ради детей, чтобы и дети оставили детей, и дети детей оставили детей или ради чего-то еще? Вечным ли будет это движение? И если ради детей, ради движения, ради этого непрерывного продергивания — зачем тогда приходиться на эти могилы». Она не может принять дурной бесконечности «продергивания» родовой нити; один узелок — живая личность — распустился, другой — завязался, тоже распустился и так без конца. Если так, то правы неоглядывающиеся Клавка Стригунова и Петруха, жуирующие настоящим, так сказать, «пирующие на могилах» отцов и предков. Сама Дарья ищет ответа, пока он для нее таков: «Правда в памяти. У кого нет памяти, у того нет жизни», но и это, — понимает она, — еще не вся правда, полный ее объем еще предстоит добыть.

«Распалась связь времен», связь самых родных, так толста кора отчуждения, что не доходит сквозь нее боль и стон матери, интуиция, сердечное проникновение ссохлись и отпали как лишние; трагический отблеск ложится на последние часы жизни старухи Анны, на последние страницы «Последнего срока». Трагичен и тот «раскол», в который уходит горстка старых людей во главе с Дарьей. В символической, завершающей повесть сцене в густом тумане заблудился катер, ищущий Матёру, но и остальные материнцы, сбившись в единую кучку в бараке Богодула, как старообрядцы-самосожженцы, без света, в темноте ведут странный разговор, не разговор, а словесное ощупывание друг друга, словно призраки, потерявшиеся между тем и этим светом...

«Прощание с Матёрой» не столько повествование о некоем конкретном затоплении одного сибирского острова, сколько философская повесть, ставящая вопрос о границах и нравственных пределах прогресса. Насыщенно-символическое звучание вещи расширяет смысл происходящего до судьбы целой земли, прощания с натурально-природным укладом. Но

природно-родовую основу жизни нельзя просто выкинуть, ее надо воссоединить с духом, с развитием. Каждое прощание, даже готовящее переход на качественно высшую, необходимую в развитии ступень, не может происходить без боли и трагедии, разрыва с устоявшимся и в своей сбалансированности гармоничным порядком. Прощаться надо, без этого нет движения, вопрос в том, как прощаться, беспamięтно ли, отбросив все, как старую рухлядь, или любовно-человечески, не отряхивая родной прах с новой, скрипящей еще обуви, не забыв взять с собой все то нетленно-ценное, что выработали поколения живых людей до тебя. Взгляд старухи Дарьи вносит важнейшие измерения в восприятие и понимание мира, не одномерно-сиюминутные, но глубинные, связанные с включенностью человека и в общеприродную, космическую жизнь, и в родовую цепь преемственности поколений. Корни и вершины человеческого бытия нельзя разделять, это может привести лишь к усыханию и гибели древа жизни на Земле.

Некоторым критикам показалась реалистически не мотивированной сложность и глубина представления деревенской старухи о природе человека, философская убедительность ее позиции в споре с внуком. Да, простая крестьянка видит натуральное несовершенство человека, сомневается в его праве, не разобравшись до конца во всей взаимосвязи живого и неживого, дерзко перекраивать все в природе, она точно схватывает противоречия прогресса, односторонне направленного на технический путь, забывающего о необходимости *органического* усовершенствования самой физической и нравственно-духовной природы человека. Она напоминает нам очевидную истину: в прогресс внешних человеку орудий уходят все усилия ума и таланта, а сам человек стал еще слабее с ростом его искусственных подпорок, часто он уже не властвует целиком над самим же им развитыми техническими возможностями, а без рефлекса высшей цели, «души» в самих недрах научного исследования, наука может превратиться в какого-то распоясавшегося демона, который сам не знает, куда его понесет — в «рай» или в «ад». Да, и сложно, и глубоко!

И так же в другом, правда, психологическом уже плане было и в предыдущей повести «Живи и помни». И тогда высказывались претензии писателю: не слишком ли изощрен самоанализ простых героев, не усложнен ли он несколько искусственно, литературно? На мой взгляд, такого рода сомнения не учитывают одной существенной особенности построения народного характера у Распутина: он никогда натуралистически не упрощает его, принципиально признавая за ним настоящую *личность* со всеми присущими ей измерениями: самосознанием, нравственной ответственностью, глубинной психологией. Другое дело, что образное и лексическое выражение состояний своих героев сибирский писатель каждый раз черпает из мира понятий, бытового обихода, опыта их самих, что и создает органичность художественной ткани его повестей.

Критика в свое время много и справедливо говорила об образе Настены как о нравственном центре «Живи и помни». Но, на мой взгляд, наиболее психологически новаторской для нашей литературы удачей писателя стал

тип дезертира Андрея Гуськова, тщательно исследованный излом его души. С трагедиями настениного типа, когда две равномошные для героя ценностные связи приходят в неразрешимое столкновение, мы нередко встречаемся в искусстве; это, по существу, классическая трагедийная ситуация, разработанная со времен античности. С одной стороны, у Настены — ее деревня, малая община, за которой стоит большая родина, мир людей, их понятия добра и зла, которые она разделяет всем существом; с другой — ее муж, с которым она, по тем же укорененным в ней народным представлениям, составляет нераздельную физическую и нравственную единицу. А муж взял да и выпал из общей правильной жизни, стал преступником и изгоем, да еще по высшей мере вины. Но отделиться от доверившегося ей близкого человека в момент его крестных испытаний, пусть даже грех его неподъемно велик, она не может, тем более что чувствует и свою долю вины в преступном повороте жизни мужа. Настена гибнет сознательно и добровольно, гибнет посреди Ангары — символический образ конца ее метаний между двух берегов, двух раздирающих ее правд. Уходя из жизни, она уносит с собой и последнюю надежду мужа на ту «память крови» о нем, которая продлится в ребенке. Это единственное, доступное ее душе, мягкой, не терпящей насилия над другим, наказание Андрею, наказание, осуществленное тут подсознательно, но непреложно, как бы от имени всех.

Трагедия Настены и Андрея существенно разная. Начнем с того, что Настена не может выбрать, а Андрей уже совершил свой роковой выбор. Одним актом он непоправимо отделился от мира людей, лишился всякого социального содержания (он уже буквально *никто*, не колхозник, как когда-то, не воин, даже не сын, только муж, и то подпольный) и встал одиноким, *голым* просто человеком перед лицом неминуемого конца. Случай Андрея являет достаточно редкий, в советской литературе мало затронутый тип. В западной, особенно в экзистенциалистской литературе, напротив, не раз прослеживались такого рода безнадежные тупики, особая психология маргинала, *чужого*, волка среди людей. Более того, те же экзистенциалисты считали освобождение своего героя от всех социально-типических, профессиональных, семейно-бытовых и прочих одежд, так сказать, его редукцию до чистого человека, противостоящего общей метафизической судьбе, единственной формой выхода в истинное существование. Для Распутина же такая освобожденность человека от общественной его сущности не только не повышает градус его бытийственной *истинности*, а неудержимо стремится вниз, губит его как человека. Недаром с особой пристальностью всматривается Распутин в последние терзания его собственно экзистенциального тупика, когда он остался совсем один, отрезанный от единственной человеческой души, которая ему «дышать давала». Здесь испытываются пределы человека, обнаруживаются — от противного — необходимые составляющие его природы. Собственно *человеческие* качества не поддерживаются и медленно угасают в той обстановке, в какую попал Андрей, прячась в лесу за Ангарой. Он предается бесцельным блужданиям, маниакальным действиям, как будто играет

какую-то абсурдную пьесу своего жалкого конца с новыми персонажами: остатками снега, луной, ангарским тронувшимся льдом. *Начинаются* странные провалы в памяти, сознание расплывается, как трухлявая ткань. Подкатывают дикие, злые желания. Гуськов как бы опускается *ниже* по эволюционной лестнице: в нем восстанавливаются погребенные атавистические способности, отныне обретенное и изощрившееся звериное чутье заменяет ему почти все другие органы чувств.

По ходу повествования складывая мозаику факторов, формировавших характер Андрея, писатель ненавязчиво подводит читателя к выводу: не одни обстоятельства, внешние ли, среды, истории или внутренние, наследственные, делают людей. Главное — это собственный фундаментальный выбор отношения к миру, включающий или нет и чувство ответственности перед собой и людьми. Уж до чего, казалось, обстоятельства Настены были тяжелее, чем у Андрея: вымершая в голод семья, сиротское детство побитрушки, но это не только не ожесточило ее характер, но из всех мытарств, как из кипящего сказочного чана, вышла она еще отраднее для людей. У Настены, то что называется, отчетливая *доминанта* на добро, т. е. она обладает способностью видеть в людях прежде всего их благую сторону, тем самым укрепляя в себе и окружающих начатки добра. В ней Распутин особо выделяет, как во всех своих любимых народных героях, отсутствие всякой зависти, мудрое принятие своей доли, своего счастья, той только тебе уготованной *части*, которую надо честно и достойно снести. У Андрея же, напротив, одна из главных побудительных причин к определенному выбору и действию — чувство какой-то постоянной обиденности судьбой, мучительное недовольство своим жребием. Первоклеточка душевной порчи Гуськова обнаруживается писателем в первой же глубинной интроспекции, на страницах его воспоминаний о том, как он уходил на фронт. Целый букет недобрых ощущений владеет Андреем, но в лейтмотив выводится чувство *обиды*. С поразительной настойчивостью Распутин вбивает в читателя это слово: будь внимателен, здесь ищи первую бациллу! Его «обидели» и люди, и деревня, и даже окружающая природа, и Ангара: так скоро он как бы отринут родным местом, которое останется безразличным к его возможной гибельной участи и будет так же «красою вечною сиять»... Невольно вспоминаются совсем другие литературные герои из другой литературной эпохи: мятежные индивидуалисты байронической складки, которые также прежде всего обижались: не только на людей, общество, на непонявшую их великую душу возлюбленную, но и на равнодушную к их терзаниям, к их «мировой скорби» природу, да и на весь космический строй. Разьедающая их обида питается комплексом счетов с миром, претензий и требований. Источники любви иссякают в сердце, и тогда весь мир им постоянно что-то *должен*. Страдание этих героев — это страдание свернутой на себе самости вечного подростка, забывшей о солидарности с другими людьми, как будто те в каком-то ином положении. Эту же отъединенность от других, от ближних прежде всего, подчеркивает Распутин в своем герое. Та «диалектика души», в данном случае

*падшей* души, которая раскрывается в повести, основывается на уроках русской классической литературы, и прежде всего Достоевского. Распутин разворачивает сложнейшие, в тонких переходах внутренние монологи героя, в которых масса, казалось бы, несоединимых, терзающих его чувств, переживаний, пониманий — от самоосуждения и раскаяния до злобы, извращенного сладострастия окончательного падения. Писателем была соблюдена точная мера в постижении глубинной психологии героя, в соотношении теневой и светлой красок этой «пестрой души».

Андрею Гуськову единственно внятна ценность просто *жизни*, собственной и своего как бы продолженного *тела* — семьи, его волнует биологическая сохранность в роде. Гипертрофированная в ущерб общественным связям привязанность к единственной святыне — маленькому семейному очагу — и губит его. Но он же и жертва, жалкая жертва войны. Протест против войны проходит через всю повесть, через эмоциональные всплески напряженно чувствующих героев, но особенно убедительно — в конкретном показе того маленького разреза общенародной беды, каким тут является судьба жителей сибирской деревни, ее вдов и сирот. Сколько раз мучительно прокручивается в душе героя: зачем надо было страшной силе войны испытывать его на прочность, вместо того чтобы мирной, доброй жизнью возвращать в нем добро... Как-то особо затмилась для него человеческая мера войны, обернувшейся какой-то жестокой и нелепой железной машиной, в последнем бою с неожиданно возникшими немецкими танками, когда он и был тяжело ранен. Возможно, это потрясшее его впечатление от бесчеловечного лика войны дало «смелость» Андрею на первое решительное движение, повлекшее его после госпиталя не обратно на войну, а к дому, к убежищу на берегу Ангары. На деле такое заботящееся лишь о себе инстинктивное бегство означало как раз предательство тех сил, которые в своем предельном напряжении стремились пресечь эту машину войны, ужаснувшую и душевно травмировавшую распутинского героя. Вот этого основополагающего чувства и понимания не было дано Гуськову, *блудному*, так и не покаявшемуся *сыну* народа. Губительный тупик, на который он себя обрек, встает в повести Распутина как страшный, отрицательный опыт, призванный учить и предостерегать.

В «Живи и помни» особенно велика изобразительная, образная, символическая роль природы; все происходящее в ней, смена состояний, времен года, явление ее главных космических персонажей: неба, звезд, солнца, луны, жизнь ее стихий и тварей находятся в тончайших соответствиях с человеческой душой. Такой подход не только не отменяет объективности природного мира, его собственной таинственной и тайной жизни, он настаивает лишь на возможности для человека, самого части природы, увидеть себя на ее экране. Нового, поистине замечательного уровня проникновения одновременно и в жизнь человеческой души, и в жизнь природы достигает Валентин Распутин в серии рассказов, опубликованных впервые в 1982 году.

Односуточный поход пятнадцатилетнего Сани из рассказа «Век живи — век люби» в дальнейшем, заповедное место тайги стал для него чудным мгновением открытия мира в его живой, многообразной и неисповедимой полноте, а через мир — и самого себя в своих душевных глубинах. Подрасток проникает в настоящий первозданный храм Природы, где она ему, чуткому, сознательному, чувствующему своему созданию (как первочеловеку и перевозителю), открывает свою настоящую жизнь, впускает в свои празднества, во всех сменах своих блистательных декораций от утра, полдня до вечера и ночи. Все здесь в зените и пределе своей сущности как воплощение самой идеи Дня или Ночи: «его величество и его сиятельство день» и ночь, первая ночь Сани в тайге, открывающая почти по-тютчевски нечто неизмеримо большее, чем просто жизнь земли, дневное кишение ее тварей, когда выступает таинственное бытие самого космоса. Вхождение Сани в великую мистерию природной и космической жизни передано писателем с поразительной силой; кажется, достигнуты какие-то почти чудесные возможности словесно выразить «неизъяснимость мира». Но резко с высот восторженного парения и слияния с миром кидает подростка в человеческую пакость, особенно омерзительную в силу самой своей мелкости. Оказалось, что всю ягоду, которую набрал он, надо тут же выбросить: он ее складывал в оцинкованное ведро, и она вся отравленная, негодная. А один из спутников, некий дядя Володя, это заметил сразу, но никак не предупредил вовремя паренька из какого-то странного злорадства. Казалось бы, именно этот контраст хотел выявить автор: блистательная природно-космическая рамка, а в ней гадят и скрежещут люди. Но нет, писатель идет глубже. Переворошено все нутро юноши, был он и вознесен, и повержен, и оскорблен, на большие пределы испытан, и вот во сне среди различных всплывших в нем голосов (и не только голосов дневного, одномерного сознания, но и поддонных, уходящих в неисследимую глубь его индивидуального и коллективного подсознания, может быть, целой толщи предков, вынесших его к бытию), он слышит вдруг среди «знакомых и ведомых» «такие грязные и грубые слова и таким привычно-уверенным тоном», что в ужасе просыпается: «что это? кто это? откуда в нем это взялось?» Этим вопросом буквально кончается рассказ. Остановись он за абзац до этого, проклятием дяде Володе за его подлость, увело бы это читателя на мелкий уровень мстящей эмоции. Нет, загляни в себя, в своем глазу увидь «бревно», в себе ищи и вытравляй то недостойное, что есть в каждом, и не вали свою «праведную» злобу только на другого, на своего ближнего, который в силу каких-то *его* обстоятельств повернулся к тебе своей гадкой стороной. Мы всего не знаем, а потому не можем безоговорочно осуждать. Эта подспудно таящаяся аналитическая нота, относящаяся к миру людей, межчеловеческих отношений, введенная так художественно-ненавязчиво, достойно венчает открытие большого природного мира, которое здесь происходит.

В рассказе «Что передать вороне?» Распутин рассуждает об «особых заданиях»; их дает человеку душа и спрашивает «с нас по своему счету».



Здесь как раз и происходит конфликт между заранее принятым волевым решением, «твердостью» характера, заведенностью жизненных жестов, которые в данный момент кажутся необходимыми и важными, и душевными требованиями, голосом сердца, тихо заявляющими себя изнутри человека. Следование только рассудку, попытка совсем заглушить душевные интуиции карается бедой. В этом позднем рассказе, как нигде, особенно чувствуется потребность писателя в прямом самовыражении. По существу, это почти дневниковая запись одного дня жизни, но тщательно художественно отделанная. Распутин достиг такого творческого этапа, когда материал его жизни может непосредственно стать материалом литературы. Его открытость и доверие к другу-читателю обязывают и последнего к чуткому пониманию. Мы становимся свидетелями экзистенциально-философского самоанализа писателя, узнаем о мучающем его чувстве какого-то несовпадения с самим собой, нам по-новому открывается и особая медитативная способность Распутина, погружающая его на сокрытые уровни душевной и духовной реальности. То, что происходит здесь с героем во время прогулки на берегу Байкала, — это и продолжение опыта Сани, и его качественное углубление. Истинную целостность мира может ощутить лишь полнота восприятия, не расчлененного на отдельные рецепторные каналы, слуховой, зрительный, осязательно-обонятельный («общее чувствилище», как выражается Распутин). Соотнесенность состояния воспринимающего человека и мира тут полная: отключаются все волнения, чувства, мысли героя, идет освобождение от всякого *шума*, житейского, психического, созидается внутри полный покой, и окружающее теряет свои очертания и формы. Казалось бы, тут почти классическая схема восточной йогической медитации. Но практикующий ее взыскует выхода в чистое безличное бытие, за пределами всех явленных вещей. Здесь же герой вступает в духовный контакт с ушедшими из жизни, но для его души еще живыми, близкими и дорогими людьми. Контакты души тоньше, чем возможности других сил человека, они укоренены в такие сферы, которые недоступны одному рассудку. У души свои ценности, своя заветная жизнь, которые выпадают из естественно-природного порядка. Вспомним тютчевское определение души как «элизима теней». У Распутина эти тени заговорили о чем-то важном, они прочистили ему душу своим «судом», после чего ему становится «приятней и легче».

Писатель не боится раздвинуть возможности внутренней жизни человека за пределы рационально объяснимого, не боится предчувствий, видений, снов, фантазий, таящих человеческое, даже собственно человеческое богатство души. В рассказе «Наташа» в такой вот грезе-сне о чаем автор летает над Байкалом, и ему в этом новом состоянии замечательного могущества и свободы человека *летающего* открывается новое ликующее чувство бытия, «сладостная тяга» к небу, к солнцу.

В поздних рассказах Распутин достигает нового для себя уровня мастерства. Тончайший душевный анализ, донесенный до читателя изощрен-

ным в своей точности словом, глубокая философичность, начисто лишенная всякой риторичности, но утопленная в изобразительной, психологической ткани повествования, всегда свойственные таланту Распутина, здесь соединились с проникновенной личной интонацией и породили новое художественное качество. Сам синтаксис фразы, следующий за плетением мысли автора (а она ищет передать часто совершенно особое, редкое, на грани несказуемого, чувство или ощущение), стал значительно сложнее, *ажурнее*, чем в ранних рассказах. Ритмическая, мелодическая сторона речи здесь достигает редкой выразительности. Распутин — мастер оттенков в передаче качеств вещей, явлений, переживаний... Эти оттенки живут в его поразительных по богатству определениях и наречиях. Но при этом, в чем никак нельзя упрекнуть Распутина, так это в излишней метафоричности и вообще в метафоричности. Можно сказать, что он ее вообще не любит. Сравнение, да! И то чрезвычайно тактично: «как будто», «казалось», ничто резко, в лоб не сравнивается, а тем более вещам и явлениям никак не навязываются *брачные* союзы по сходству, по ассоциации... Вы не найдете даже в самых образно-напряженных местах его прозы метафорических гроздей, в которых спаялись бы различные, далекие друг от друга свойства. В метафорическом творчестве при постоянном упражнении в родственном сопряжении качеств, процессов, вещей мира часты и злоупотребления; оно впадает в какое-то бесцельное замутнение смысла, логоса вещей, символическое запутывание действительности в хаотический, неряшливый, нераспутываемый клубок. Распутин же, даже внедряясь в самые смутные, странные области человеческой психики, всегда прежде всего стремится к ясности, к свету понимания и познания.

Рассказ «Не могу-у», кажется, стоит особняком к другим рассказам этой серии, в нем ярко проявилась еще одна важная сторона художественного мира Распутина. Все его творчество ярко свидетельствует, что он не только психолог и метафизик, но и блестящий писатель-моралист, страстный публицист и умный социолог, претворяющий свое наблюдение и понимание в точное слово и образ. В этом рассказе рассуждающий, оценивающий авторский голос звучит прямо, он полон боли, сострадания, негодования: как же страшно распорядился собой этот человек, спившийся «бич», носящий вычурное имя Герольд! Вспомним блестящие страницы «Последнего срока», где эта же тема решается писателем в жанре как бы отдельного этюда (две главы повести о том, как, купив два ящика водки на предполагаемые поминки, братья на радостях, что мать вдруг чудом от смерти отошла, начинают их распивать, сначала одни, потом с дружком): тут целая россыпь точнейших бытовых, психологических, юмористических деталей, своеобразный фольклор и даже целая философия и социология бутылки. Вся гамма многообразных *переживаний*, связанных со службой у «зеленого змия», представлена самым колоритным и тонко-ядовитым образом. Распутин создает гротескный образ: как обязанные мужички, при деле, верные рыцари тяжелой службы при «идолище проклятом». Водка здесь подобна одушевленному существу, и, как со злым, капризным

и деспотическим властелином, с ней надо уметь «обращаться». Да, одну из немаловажных примет современного народного быта, а за ним и состояния души исследует здесь писатель: чуть ли не вся жизнь рядом с этим центральным ритуалом как бы обесценивается, служит подготовкой (деньги заработать), ожиданием (получки), наполнена разного рода хитростями (жену, тещу провести), разговорами вокруг... А какая культовая психология развилась, какие тонкости переживаний себе выработали вокруг своего идола! У древних индийцев был священный ритуальный напиток сома, пьянящего и вместе целительного действия, его представляли особым богом, хранителем физического и нравственного здоровья, покровителем поэтов, пророков и жрецов, ему поклонялись, пели особые гимны. Его предком был языческий индоевропейский мед, медовый напиток, а одной из разновидностей — античный нектар, напиток богов, дающий бессмертие. А тут так пали, что злой нектар забвения, средство отключения и одурения возвели чуть ли не в некое отрицательное божество, своего рода дурную, сатанинскую сому. «Большая в ней, холера, сила, попробуй справься» — с тоской раба безнадежно констатирует Михаил.

И разворачивает целое обоснование культа: какая-то новая, никак неизбываемая усталость и безнадежность навалилась на плечи, снимают их водочной промывкой, да за ней маячит дурная бесконечность: тяжкое похмелье, стыд, работа и опять то же, и стыд, и усталость заливать. «Организм отдыха потребовал. Это не я пью, это он пьет». От чего же отдыха? Сколько неоправданных перекосов и испытаний пришлось перенести именно сельскому труженику, не говоря уже о тех страшных перегрузках, которые понес не только физический, но и нравственный, психический организм народа во время революции, разрухи, коллективизации, голода, войны. Да и в целом, может быть, ни одна эпоха не была столь кризисной в представлениях о добре и зле, о пределах человеческого в человеке, как двадцатый век. Моральная деградация легко вползает в растерянный организм, значит, тем более важны для нашей человеческой *крепости* образы тех же распутинских старух, напоминающих о лучших нравственных качествах народа, а эти качества, как все ценное в человеке, нуждаются в постоянном поддержании и росте. Иллюзорный же путь «освобождения» через водку — с такими издержками и разрушениями в себе и вокруг — гибелен для народа. За всеми колоритными сценами, за плутовскими рассказами пьяниц, за точно переданной некоторой симпатично-просто-душной «дегенеративностью» мужиков (что дети малые!) встают настоящее народное зло, серьезные сдвиги и повреждения в душе человека, его нравственном здоровье.

В одном из своих интервью Распутин писал: «Матёру, мою деревню, затопили. Люди ее живут сейчас кто в городе, кто в рабочем поселке, и я должен идти за ними, должен смотреть, что ими утрачено, что приобретено». В «Пожаре» (1985) Распутин словно выполняет свое давнее обещание. Главный герой повести Иван Петрович Егоров — «на краю» физических и нравственных сил. Хотелось лишь одного — как бы «умереть» в

этом своем состоянии, и чтобы сгинула нынешняя *так* устоявшаяся у них в поселке жизнь, а затем пробудиться, воскреснуть вместе со всеми уже в другом, обновленном качестве. И вдруг как будто кто услышал единственное сейчас желание героя и вызвал уничтожающую и очищающую стихию: «Пожар!». Недаром автор тонко отмечает: «Ивану Петровичу <...> почувдилось, будто крики идут из него». И дальше вся повесть строится по наиболее близкой Распутину художественно-композиционной логике, движется в скрещении двух временных потоков: настоящего (сам пожар и люди на нем) и прошлого (где идет исследование причин, обстоятельств и сил, приведших к нынешней ситуации). «Пожар» по жанру можно определить как философско-публицистическую повесть. Притом что центральное ее событие, запечатленное в самом названии, подано реалистически достоверно, чрезвычайно живо, картинно, можно сказать, оно, несомненно, является здесь как заданное писателем испытание людям и как определенный символ.

Если во втором временном плане повествования творится суд нравственный над тем поворотом, который приняла жизнь в поселке, суд *внутренний*, никому не видимый, героя над самим собой, то в сценах пожара разворачивается как бы *внешний* суд над этой же жизнью. Горят склады, материальные магазинные ценности, масса их тут, и таких в том числе, каких жители и не видят на прилавке; огонь пожирает ту вещьность, обладание которой стало для многих единственным смыслом существования. Пламя пожара ярко высветило людей в их сущности, выделило и тех, кем крепится прочность и порядок жизни, кто готов изо всех сил спасать, что еще можно, и строить жизнь дальше; и тех, что лихи и бесстрашны лишь в азарте разрушения, опьянении катастрофой; и тех, кто действует по принципу: рухнет все — тащи с пылу, с жару, во всеобщей неразберихе сколько можешь! И огонь, и сами люди ордой прошли по собранным на складах вещным богатствам. Но огонь самосуда проносится и в душе героя; внутреннее его состояние рисуется в тех же красках, почти в тех же словах, что и картина после реального пожара: те же разорение, дым и обломки. Недаром огонь почитался всегда в двух своих нераздельных ликах, карающем и испытующем, как начало, несущее разрушение, но и очищение одновременно. В этой грозной для живого стихии сгорают плевелы, скверна мира, идет суд ему. И конкретная катастрофа в повести не столько сам пожар, а тот людской погром, венчающий себя смертоубийством, который здесь учиняется. Пожар, скорее, образ неизбежности катастрофы для того типа отношений к жизни и друг к другу, который установился в этих местах, символ своеобразной кары и испытания людям и их порядку.

Анализ общей ситуации, к которой пришла жизнь в рабочем поселке Сосновке, вообрал в себя опыт многолетнего социологического наблюдения сибирского писателя над процессами реальной жизни, которые по-разному отражались во всех его крупных вещах. И везде проходит одно предупреждение: убить инстинкт земледельца, органичность его страсти к необходимому, дающему цельное и прочное самочувствие труду, весь

его соразмерный и природосообразный тип существования, складывавшийся веками, — небезопасная операция, назад этот инстинкт трудно, если вообще невозможно, будет вживить. А главное — создается психология иждивенческая, не творящая, а потребляющая, вскармливается логика паразита и захребетника, «знающего одну дорогу — в магазин». Об этой-то «другой привычке» жить для комфорта, полегче, без особого труда, боли и ответственности размышляли и Кузьма из «Денег для Марии», и старуха Анна, и Павел, сын Дарьи. А такая жизненная логика уже, как раковая опухоль, способна изъесть весь организм и где-то в своей серой перспективе грозит большой бедой. Кстатi, в своих произведениях Распутин умеет выявить не всегда и всем очевидные душевные последствия «яростного натиска покорителей» природы, прежде всего родной, сибирской. Есть что-то злое в процессе, когда мощнейшая техника подчистую, головокружительно быстро расправляется с тем, что природа создавала тысячелетиями, что человек всегда воспринимал как заветную святыню, как свое богатство и красу. Такое легкое и как бы моментальное ее поругание сминает нечто драгоценно-трепетное в самом человеке, посылает в нем то ли растерянность, то ли цинизм и бесчувственность.

Писатель дает целый разрез социальных типов современного сибирского поселка, занятого заготовкой леса, причем часто хищнической. Интересны его наблюдения над расплодившимся бесцельно и безрадостно кочующим племенем человекoв (чаще всего в виде всякого рода сезонников). Тут мы словно сталкиваемся с возрождением новых «лишних людей», недаром как особую черту этого типа писатель отмечает его своеобразный индивидуализм, «гордое» одиночество. Обычно нарождаются они в эпохи кризиса ценностей и целей и живут в мертвом поле бесцельного, бессмысленного существования. И блуждают по нему, и блудят, и отчаиваются, и забываются, и живут, «только б вечность проводить», скучную вечность абсурдных мгновений. Память о себе эти современные «лишние люди» оставляют почти такую же, как и их давние предшественники: в лучшем случае нелепыми чудачествами, странными «выкидонами», в худшем — сея пример безжалостной мести «обидчику». Но всегда результат их вторжения в традиционно устоявшийся жизненный уклад один: вносится в него какая-то растерянность, разлад.

Егоров болезненно переживает деградацию людей, взывает к совести, но остается, по существу, в одиночестве. Но он из тех людей, которые могли бы присоединиться к словам Сократа, отчеканившего на все времена императивное сознание своей индивидуальной ответственности за исповедуемые нравственные убеждения: «Даже если все согласятся — я один не соглашусь!» Однако неожиданно оказалось так, что внутри героя объявилась инстанция, которая с ним самим не согласилась, — его собственная душа. Словно она ведает какие-то более высокие ценности, чем совесть и правда, которым служит Иван Петрович. И эти его всегдашние путеводные ориентиры вынуждены смутиться и уступить непонятному давлению этой высшей силы. Через все беспокойные вопрошания героя

встает предчувствие истины: есть какой-то существенный изъян в прямолинейном обличительстве, которому «по совести» предавался наш герой. «Душа, если принуждением хотя раз будет приведена в стыд, впадает в нечувствительность; и после этого не в состоянии слушаться даже и кротких слов», — мудро свидетельствовал свт. Иоанн Златоуст. Может быть, не хватило герою в его требованиях к людям той единственно животворящей и действенной силы, какой является любовь, любовь, для которой *другой* не просто внешний объект, изобличаемый за недолжное поведение, но личность, а в ней надо разобраться и ей же помочь сойти с недостойного пути.

Две основные силы-энергии движут жизнью: *память*, богатство наследия, активное воздействие прошлого в его высших, проверенных временем идеях и ценностях, и *творчество*, поиски новых путей, созидание ранее невиданного. Только в гармоничном соединении обеих сторон возможно плодотворное движение. Без прошлого, без памяти — в широком ценностном значении слова — это движение может превратиться в какие-то судорожные рывки, широковещательные скачки, которые вскоре обнаружат свою эфемерность, а то и глубокую вредность. Без второго, без творчества — стояние на месте, застылость, упадок. Герою Распутина не просто ведома первая сила, он ей служит всем своим существом. Лучшие персонажи всего творчества Распутина и этой повести преданы этому началу. Охранительный пафос, одушевляющий Ивана Петровича, драгоценен. Распутин в своих выступлениях не раз говорил, что теперь именно *сохранение* трех вещей: мира, природы и памяти стало тем главным делом, от успеха которого зависит сама жизнь. Но даже охранять надо творчески, искать повышения качества объединяющих действенных идей (в самом разном масштабе — от семьи, работы до народа и человечества), которые могли бы увлечь и слабых, и сомневающихся, и отчаявшихся, и озлобленных — каждого лично. Так вот в нравственных усилиях героя, на мой взгляд, не хватило творческого начала, творческого подхода, каждый раз конкретного, в зависимости от времени, места и человека.

«Тихие» герои, заставляющие нас задуматься о тайне и судьбе народа, способствуют приобщению к этой судьбе, надо полагать, больше, чем герои резонерствующие, громкоговорящие, деятельно-правильные»<sup>3</sup>, — писал Распутин. Его знаменитые женские характеры, даже такие из них, как старуха Дарья, что умели в прямом споре отстоять свои убеждения, принадлежали именно к такому типу героев. Они были многомерны и словно неисчерпаемы; в них действительно сквозила милосердная глубь народной души. На их фоне Иван Петрович и в своих думах о жизни, о современных мутациях в понятиях добра и зла, даже в своих столь тонких душевных погружениях остается более плоскостной фигурой. К тому же, как только в повести Распутина в качестве главного героя появляется мужской персонаж, женщина при нем фактически лишается собственного голоса. Так было в «Деньгах для Марии» с образом самой Марии, так и в «Пожаре» с Аленой, женой Ивана Егоровича. Ведь у Распутина, как

правило, одно центральное лицо оттягивает на себя весь глубинно-психологический, философский заряд произведения. И когда это бывает женщина, заряд возрастает в напряженности и силе, словно подключаясь к каким-то тайным источникам питания.

При этом для нас, конечно, ценны дополнительные к всепониманию, глубине и мягкости женского народного типа новые мужские гражданские черты характера Егорова, чувства ответственности за свой, данный от рождения угол земли, каким бы испытаниям это чувство здесь ни было подвергнуто. И не сможет, несмотря ни на что, уехать Иван Петрович из дома, идея и образ которого стали итогом всех его сомнений и раздумий. «И до каких же пор мы будем сдавать то, на чем вечно держались? Откуда, из каких тылов и запасов придет желанная подмога?» — сколько таких вырванных из сердца, оскорбленной совести героя вопросов разбросано по всей повести! Чтобы достойно жить дальше, надо начинать на них отвечать — поиском, делом, творчеством. В финале кажется, будто этого ждет сама земля.

Есть два слова, выражающих одно понятие: родина и отчизна. Все знают, что это синонимы, но, как все синонимы, они вовсе не абсолютно тождественны друг другу. Отчизна, происходя своим корнем от «отца», больше взывает к рациональной сфере в человеке, к воле и чувству долга; Отчизна — это твоя страна в ее исторической, социальной, государственной судьбе. Родина — представление более сердечное (так и просится: родина-мать), чувство родины, уходя в недра родового бытия, укореняется на самом глубинно-бессознательном уровне человека; это чувство в своих истоках питается такими первейшими реальностями, как мать, родная природа, родной язык, фольклор («бабушкины сказки»), затем — семейный уклад, человеческие взаимоотношения и традиционные нравственные ценности того места, которое тебя взрастило.

Вспомним одно прекрасное старинное слово: «таинник», т. е. причастник некоей тайны, ее ведатель, посвященный. Распутин — таинник этого особого чувства родины (кстати, и не очень-то скажешь: чувство отчизны). «Удивительно и невыразимо чувство Родины <...> Какую светлую радость и какую сладчайшую тоску дарит оно, навещая нас то ли в часы разлуки, то ли в счастливый час проникновенности и отзвука!» Как всякое чувство, чувство родины имеет у Распутина свои пики, когда оно является во всей своей незаемной, трепетной силе. Это те редкие мгновения, когда писатель являет нам себя в роли посвященного, и через него *нифийно* обнаруживает себя эта лоновая, душевная, кровная реальность родины. Тут-то особенно проявляется распутинская способность глубоко вчувствоваться в природу и одновременно в себя, его медитативный тип духовности. От чувства начинается переход к более рациональному уровню, ибо только на основе чувства Родины возможно дальнейшее осознание своей причастности большому целому, чем твоя *малая родина*, своего долга и ответственности перед отчизной, перед человечеством.

Без этого чувства и долг, и ответственность будут только наученными, головными, а потому их легче и стереть, и исказить. Именно об этом драгоценном эмоциональном ядре, не поддающемся отчуждению и извращению, проникновенно напомнила нам деревенская проза в лучших своих образцах. Не случайно малая родина как образ, понятие, действительность особенно зазвучала здесь. Если с отчизной в нашем представлении связываются больше мужские образы: герои, исторические и культурные деятели, столпы государственности, то с родиной в вышеизложенном смысле — женщины, матери, бабушки, хранительницы фольклора, народной мудрости, устоев и традиций. Они-то и заняли такое важное и какое-то заветное место в этой прозе.

«И все же в чем отличие писателя, вышедшего из деревни, от городско-го писателя? — спрашивает себя Распутин и отвечает: — Думаю, в более чувственном и менее рационалистическом восприятии жизни»<sup>4</sup>. Однако сам он сочетает в себе в полной мере оба качества. Так же как он и чуткий художник (и даже поэт) *родины*, ее природы, ее особых душевных начал, которыми пронизаны женские образы, эмоционально-лирические лейтмотивы его произведений, и одновременно писатель, болеющий судьбами своего *отчества*, взывающий к совершеннолетней ответственности перед прошлым, настоящим и будущим, прозаик-моралист и социальный критик.

В Распутине больше, чем в других ныне работающих писателях, выражена отчетливая *учительная* интонация. Представление о миссии писателя как воспитателя и духовном руководителе своего народа у него идет от русской классической традиции. «Писатель не просто поэт эпохи, но еще и мыслитель, и воспитатель, и тот не обозначенный пока другим словом пастырь, заботящийся о добродетели своих прихожан, то есть читателей»<sup>5</sup>. Настойчиво повторяет он свое убеждение, что писательство — «служба единому богу — правильному и возвышенному воспитанию человеческой души»<sup>6</sup>.

Этому убеждению Распутин остался верен и после болезненно пережитого им национального разлома последнего десятилетия XX века: распада большой родины, смены строя, кризиса экономики и жизни, новых народных бедствий и культурных мутаций... Довольно длительный период после пророческого «Пожара» Распутин если и выступал в печати, то больше в жанре публицистическом, глубоко личном, сочетавшем логическую убедительность с образным, эмоциональным началом. Круг страстных забот его прямого слова, стремящегося к немедленному *будущему*, терапевтическому воздействию, был разнообразным и цельным: литература и ее назначение, защита языка от процессов, подмывающих его органическую силу и красоту («экология речи»), но главное — ценностные ориентиры экономического и общественного развития, человек в резко меняющемся мире, вопросы охраны природы, прежде всего конкретно связанные с Байкалом и Сибирью, памятников истории и культуры, и, наконец, борьба за возрождение и развитие ценностей, национальных и культурных задач, смятых в ходе новой «революционной» эпохи.



И все же основную свою цель «воспитания человеческих душ», лечения и выправления их Распутин может наиболее действенно осуществлять своими художественными произведениями, где он не социолог и публицист, а прежде всего глубинный психолог, ведающий скрытые двигатели души, противоречивую динамику ее жизни, тайные сюжеты ее переживаний и конфликтов. «Настала пора для русского писателя, — писал он в “Моем манифесте” (1997), — вновь стать эхом народным и не бывавшее выразить с небывалой силой, в которой будут и боль, и любовь, и прозрение, и обновленный в страданиях человек»<sup>7</sup>. Здесь же, отмечая катастрофическое снижение за последние годы числа читателей серьезной литературы в России, писатель объясняет это и материальной бедностью, «и дурным качеством навязываемых книг, и невольной виной каждого за поущение злу»: «Попустила читающая Россия, и теперь, отворачиваясь от лжеучителей, она отвергает и кафедру, с которой они выходили. <...> Чтобы вернуть доверие к литературе (а это пришлось делать и после революции 1917 года), писать надо так, чтобы нельзя было не прочитать, подобно тому, как нельзя было не прочитать “Тихий Дон”»<sup>8</sup>. «Сейчас не требуется писать много» — впрочем, сам Распутин всегда отличался тем, что избегал многописания, многоглаголения, каждый раз предельно концентрируя свое видение, свое *послание*, свой *урок* в классически сжатых, завершенных вещах. Его художественно совершенные рассказы 1990-х годов: «В ту же землю», «Нежданно-негаданно», «Новая профессия», «Изба» — следуют самопризыву, выраженному в «Моем манифесте», неся в себе точные приметы нашего времени, растерянного состояния душ, новых типов людей и отношений, и какую-то почти мистическую, иррационально-корневую надежду и свет.

Художественный мир Распутина, созидаемый им вот уже более тридцати лет, пронизан благотворными токами традиции, но при этом он уникален: со своими задушевными идеями и героями, беспокойно вопрошающей мыслью, острыми проблемами и сюжетами, устойчивыми лирическими мотивами и символами, особой выверенностью конструкции целого, со своим классическим по простоте, точности и одновременной изошренности языком. На полюсах чувственной объемности, яркости видимого и ощущаемого мира, медитативного восчувствия его глубин и рационалистичности, нравственного учительства, даже некоторого дидактизма, сплавляется замечательное явление искусства Валентина Распутина.

## Примечания

<sup>1</sup> *Распутин В.* Все остается людям // Московский комсомолец. 1977. 25 марта. Распутин, как до него Леонов, принадлежит к художникам саморефлектирующего плана, постоянно отдающим себе отчет в собственной творческой лаборатории, в своих задачах и форме их воплощения. В 1970–1980-е годы, время наибольшего признания и широкой популярности писателя, он много и серьезно выступает в жанре интервью, беседы, статьи. Увидеть основные составляющие его творческой личности в самых ее истоках и развитии точнее всего можно из его собственных признаний.

<sup>2</sup> *Распутин В.* Болеть человеческой болью // Советская молодежь. 1977. 29 ноября.

<sup>3</sup> *Распутин В.* Жила была сказка... Живет ли она? // Евсеенко И. Крик коростеля. М., 1982. С. 318.

<sup>4</sup> *Распутин В.* Нужно взволнованное слово // Советская культура. 1985. 19 марта.

<sup>5</sup> *Распутин В.* Не ищу героев на стороне // Московский комсомолец. 1977. 11 сентября.

<sup>6</sup> К международной встрече писателей в Софии // Иностранная литература. 1977. № 16. С. 239.

<sup>7</sup> *Распутин В.* Мой манифест // Наш современник. 1997. № 5. С. 6.

<sup>8</sup> Там же.

## НООСФЕРНЫЕ МОТИВЫ В НАТУРФИЛОСОФСКОЙ ПРОЗЕ 1970–1990-х ГОДОВ (Чингиз Айтматов, Тимур Пулатов, Анатолий Ким)

В русской прозе 1960–1970-х годов появилось, вскоре утвердило себя и существует до настоящего времени особое явление, связанное с несколькими крупными писателями: киргизом Чингизом Айтматовым, узбеком Тимуром Пулатовым, корейцем Анатолием Кимом, пишущими по-русски. В их творчестве произошел плодотворный синтез различных культур, различных национальных ментальностей, прежде всего родной (генетически) и русской. Отсутствие национально-языковой укорененности этих прозаиков привело их к ориентации на регион Евразии в целом. Сама их межкультурная и межнациональная позиция оценивалась в критике неоднозначно. Сомнению подвергалась основная материя литературы: язык, языковая воплощенность их художественного мира. Русский язык и Айтматова, и Пулатова казался некоторым критикам (чаще всего предвзято и несправедливо) одномерно-рационалистическим, недостаточно органичным, гибким и богатым. Это вопрос особый, вопрос спорный и здесь я его касаться не буду. Для меня более очевидно другое качество творчества этих писателей, обусловленное их особым культурным статусом: склонность к обобщенному, можно сказать, *планетарному* видению, к постановке проблем значимых для человека вообще, где бы он ни жил, на Западе или Востоке, проблем онтологических и метафизических. Вспомним мысль философа всеобщего дела: «Нынешняя наука понимает, по-видимому, патриотизм в смысле сепаратизма. Ей как будто неизвестно, что *человечество* есть также *отечество*»<sup>1</sup>.

Произведения этих писателей часто относят к так называемой *натурфилософской* прозе. Главный в ней вопрос — вопрос о природе человека, о его отношении к вечным реальностям бытия: природе, ее тварям, космосу, другим людям, жизни и смерти, вопрос о корнях зла в человеческой природе, о возможности ее восхождения или опасности нисхождения, об угрозе антропологической катастрофы. Потому-то почти все произведения и Айтматова, и Кима, и Пулатова содержат значительные элементы притчи, легенды, философской сказки и басни, позволяющие ставить вечные вопросы в особо эффективном и *поучительном* заострении. Не забудем, что эти писатели по крови, а то и первоначальному формированию принадлежат азиатской, восточной культуре с богатой традицией именно таких древних жанров литературы.

Мир натурфилософской прозы обнимает различные ярусы бытия: от зверей до Христа. Вообще появление в современной литературе зверей как полноправных с людьми персонажей оказывается приметой философских забот автора. В прозе социальной, психологической, замкнутой на человеке, его внутреннем мире, отношениях с другими, с обществом и историей, или вовсе нет животных, или они мелькают, чтобы оттенить качества героя, реалистически представить его бытовой антураж (ну, скажем, живет в семье еще и собака). Когда же начинает прямо волновать загадка человека, вопрос о его особой бытийственной природе, о ее прошлом и будущем, то испытующий взор нередко обращается и в сторону тех живых существ планеты, с которыми наши связи и отношения вовсе не так просты и однозначны. Ибо *зверь* — это и поражающее нас многообразие и причудливость форм дикой животной природы с какой-то своей причиной быть на земле; и одомашненная скотина, судьбы которой человек прямо взял на себя; и эволюционное *прошлое* самого человека, на ступеньку ниже его по лестнице существ, и *настоящее* глубин его натуры. Зверь — и таинственный прапредок и не менее загадочный современник, древний зооморфный бог и поверженный, почти истребленный житель Красной книги, меньшей брат и наша пища, враг и помощник, уникальная особь, почти личность и повод для басенной аллегии, сугубая конкретность и символ...

Войти во все сложности отношений интересующей нас пары *зверь–человек*, может быть, лучше всего позволят два произведения — «Плаха» (1986) Чингиза Айтматова и «Белка» (1984) Анатолия Кима, особенно последняя, раскрывающаяся богатым мифотворческим, мыслительным веером: в ней всплывают и тотемистические верования, и образы метаморфоз, и морализм средневековых bestiaries, и новое, становящееся достоянием нашего века, активно-эволюционное, ноосферное сознание. Именно это сознание прежде всего питает идеал автора «Белки», ведет осмысление всей темы. Не уловив сразу же направляющей ценностной воли писателя, рискуешь остаться в поверхностном слое текста, увести корни его смыслов куда-то к условным восточным берегам (что и делала критика), где бродят обольстительные оборотни, напуская свои губительные «лисьи чары», где вера в перевоплощения натуральна и обыденна, снимая саму проблему личности, а с ней боль и трагедию смерти.

Роман открывается первым младенческим воспоминанием героя-рассказчика; позднее, с высот уже взрослой рефлексии, он отнесет его «к тому мифическому времени, когда мое существование было всецело в руках высших сил и не зависело от людей и моей собственной воли»: лесные дебри в одной из провинций Северной Кореи, мертвая женщина, вдова офицера Народной армии (она бежала от наступающего врага), и рядом с ней ее трехгодовалый оставшийся живым сын, и к нему спускается белка, несущая в своих глазах привет от мира, в который он явился. И в этом зверином взгляде «светились такое любопытство, дружелюбие, веселье и бодрость, что я рассмеялся и протянул к ней руку». Эти два встреч-

ных движения — как бы души природы к нему (восприимчивость младенца) и его навстречу (добровольное усыновление себя) — оттиснулись навсегда в глубинно-бессознательном слое души как знак, тотем его происхождения. Были у героя потом и приемные русские родители с Сахалина, мирная семья бухгалтеров, были ведь и родные мать и отец, о которых он знал немного и по рассказам, но недаром обнаружилась у него позднее способность превращаться именно в белку, да и себя в качестве *промежуточного* существа, еще недочеловека (а таковы, по его убеждению, собственно, почти все люди), он опознает как человека-белку. Это мифическое время, в которое уходят земные истоки кимовского персонажа, одновременно далекая, первоначальная реальность и для рода людского в целом: архаичнейшей его религией еще в эпоху человеческого стада, едва выделившегося из природы, был как раз тотемизм, вера в свое происхождение от того или иного животного предка, почитавшегося священным. Древнейшие мифологические ритуалы запечатали это первое осознание человеком своих эволюционных корней, чувство преемственного родства цепей жизни.

Наиболее интенсивные, органически живые отголоски этого когда-то универсального верования мы находим в творчестве Айтматова, певца *гор* и *стеней*, центра Евразии, передавшего особую *органичность* ее мироощущения, связь с природой, восчувствие целого жизни в эволюционной лестнице существ. Его произведения немислимы без зверей; они здесь — одна из точек ценностного отсчета, важнейшее измерение бытия, их образы — одна из скреп, несущих конструкций его художественного мира. В повестях и романах писателя веет древним духом отношения к животным: вспомним Женщину-рыбу, прародительницу охотничьего племени нивхов, в «Пегом псе, бегущем краем моря» (1977), или Рогатую мать-олениху из «Белого парохода» (1970). Когда вместе со старыми мифами выкидывается чувство благодарности тому великому жертвенному подножию живых форм, которое вынесло к бытию свой разумный венец, — возникает тот одномерный человек, гордынно превозносящийся хам, не помнящий родства (родства двойного, закономерно связанного) и со своими отцами и предками, и дальше по вертикали с низшей тварью. Вот голос дикаря современной технической цивилизации из повести «Прощай, Гульсары!» (1966): «Подумаешь, кляча какая-то. Пережитки прошлого. Сейчас, брат, техника всему голова. <...> А таким старикам и лошадям конец пришел». И далее от «Белого парохода» до «Плахи» этот голос будет все более самоуверенно крепнуть, изощряться, наполняться все более зловещими обертонами, вещая не только позицию, но и оправданные ею дела, уже поистине апокалипсические.

Естественное, гармоническое мироощущение единства с природными тварями, с четвероногими помощниками и друзьями — конем, верблюдом, оленем... остается у Айтматова в прошлом, уходит в народные сказания и легенды или ютится где-то в дальней глуши. А у русских писателей-деревенщиков такой гаванью спасения натурального, природосообразного

уклада становилась деревня, труд потомственного земледельца, включенный в природно-космические ритмы, его быт и лад, неотделимый от утилитарного и эстетически осмысленного малого *космоса* вещей, орудий, домашней скотины (вспомним хотя бы распутинскую «Матёру» или «Рассказы о всякой живности» Василия Белова). Но рушится и это облитое идеальным, ностальгическим светом убежище естественной жизни под напором городского прогресса. Оппозиция деревня — город решается в деревенской прозе с разной степенью радикализма, вплоть до таких крайних степеней, как в романе Белова «Все впереди» (1986), где звучит настоящее проклятие мегаполису, этому капищу и блудилищу современной цивилизации, с ее хитроумно-противоестественными формами существования.

Тема города, притом города гигантского, столицы, возникает с первых страниц «Белки». И нас тут же поражает, насколько ее тональность резко контрастирует не только с идейным антиурбанизмом, но и вводит такие звучания, какие, пожалуй, незнакомы и городской прозе, где образ города проходит или привычной, нейтральной средой обитания, оборачивается иронией и болью по поводу отчужденных отношений жителей безличных коробок, или рождает поэзию улицы, квартала, двора, малой городской родины. А у Кима: «...без этих каменных и железных гнездовых человеческого духа не произошло бы на нашей планете загадочного и — вполне допустимо — единственного во Вселенной явления. Генераторы энергии дивной ноосферы — наши Города пылают и светятся в ночи, раскаленные своим внутренним жаром». Тут уж, как говорится, оптика совсем особенная! Идейным камертоном каждый почувствует здесь неожиданно ученое понятие «ноосфера», залетевшее на страницы романа из построений французского палеонтолога и философа Тейяра де Шардена (основное произведение которого «Феномен человека» писатель, по его собственному признанию, внимательно изучал), понятие, как известно, далее разработанное в трудах Вернадского.

Я себе позволю небольшое философское отступление, без которого нам не понять некоторых существенных склонений образной мысли автора «Белки». Каждый более или менее образованный человек слышал это несколько таинственное и манящее какими-то глубинными смыслами и надеждой слово: *ноосфера*. До сих пор она — нередко такая же премудрая и туманная знаменитость, вызывающая осторожный пиетет или, напротив, отторжение, как когда-то была теория относительности. В чем же содержание этой идеи? Начнем с того, что еще в середине прошлого века на огромном палеонтологическом материале была обнаружена особая направленность эволюционного процесса: оказалось, что в нем, от появления зачатков нервной системы вплоть до человека, идет последовательное, пусть медленное, с остановками, но без откатов назад усложнение и усовершенствование этой системы, головного мозга. Эта закономерность была названа цефализацией (от греч. *кефале* — голова). Природа словно неустанно работала над созданием какого-то высшего сознательного

существа и не жалела для этого целые роды и семейства, мириады животных жизней (вот он, наш жертвенный фундамент!). Появление человека в ряду восходящих жизненных форм означало, по мнению авторов ноосферной теории, что эволюция переходит к употреблению новых средств — психического, духовного порядка. Действительно, эволюция в своем первом мыслящем существе произвела небывалое орудие своего дальнейшего развития: *разум*, обладающий самосознанием, возможностью глубоко познавать и преобразовывать себя и мир. Человек — кульминация спонтанной, бессознательной эволюции, но вместе с тем и некое *начало*, вырабатывающее в себе предпосылки для нового разумно направленного этапа самой эволюции. С первой мысли человека о мире и себе, с первого самого малого практического изобретения, идея и проект которого стали передаваться (устно, в предании, затем письменно, в документе и книге...), совершенствоваться далее, зачался тот опоясавший ныне всю планету информационный поток сведений, знаний, концепций, теорий, который дает нам наиболее образно близкое представление о некоей новой специфической оболочке земли (ноосфере), как бы наложенной на биосферу, но не слитой с ней и оказывающей на последнюю все большее, преобразующее воздействие. Она потому так и называется «сферой разума», что ведущую роль в ней играют разумные, *идеальные* реальности: творческие открытия, духовные, художественные, научные идеи, которые материально осуществляются в преобразованной природе, искусственных постройках, орудиях и машинах, научных комплексах, произведениях искусства и т. д. Через философский, нравственный поиск, искусство, науку уже идет своего рода коллективная цефализация, увеличивающая объем общеземного мозга. А, к примеру, центры исследовательской работы (сосредоточенные именно в городах), эти особые мозговые очаги, связанные чуткими *нервными* (информационными) связями друг с другом, образуют, по образному видению Тейяра де Шардена, «психические островки», в которых — среди прочего — можно признать развивающееся «серое вещество» человечества. Именно поэтому у Кима Города становятся «генераторами энергии дивной ноосферы».

В ноосферном видении, как нигде, отчетливо сознание родственной связи человечества со всей эволюционной цепью жизни, но вместе с тем — и понимание человека как существа еще растущего, *неоконченного*, превозмогающего свою еще далеко не идеальную, противоречивую природу. Ведь объективно существующая восходящая направленность развития живого не может вдруг прекратить свое действие на человеке. Для большей убедительности дадим слово ученому: «Мы могли бы это предвидеть из эмпирического обобщения из эволюционного процесса. Homo sapiens не есть завершение создания. <...> Он служит промежуточным звеном в длинной цепи существ, которые имеют прошлое и, несомненно, будут иметь будущее». Столь же ныне прославленный (а впрочем, и весьма дискредитированный) разум, по убеждению того же Вернадского, «не есть и не может быть конечной, максимальной формой проявления жизни <...>

Человек не есть “венец творения”»<sup>2</sup>. В эволюционные перспективы ноосферы включаются не только все большее планетарное единство и умножение коллективной творческой мощи, но прежде всего — запросы личности, расширение ее сознания, преобразование ее природы. Принцип *родового* триумфа в ущерб отдельной особи, торжествовавший в животной эволюции, на стадии человека уже анахронизм, и анахронизм трагический, требующий своей отмены. В такой оптике пара *зверь—человек* неизбежно требует еще и третьего члена: назовем его хотя бы *высший*, истинный *Человек* (так он, кстати, и обозначен в «Белке»). К такому Человеку можно выйти только через творчество собственной природы; оно требует мужества разобраться в глубоких корнях зла в человеке, приведших его вместо всех этих сияющих вершин на потенциальную грань самоуничтожения, требует поиска, дерзания, неустанной работы и любви.

С одной стороны, ноосфера возникает с самого появления человека как процесс сугубо объективный, стихийный, с другой — только сейчас, в наше время, биосфера, по Вернадскому, начинает переходить в ноосферу: собственно ноосфера где-то еще впереди, на совсем другом, далеко не достигнутом уровне планетарного сознания и действия человечества.

Человек в своих антропологических, социальных, исторических границах — существо несовершенное, в определенном смысле кризисное. Вместе с тем существует идеал и цель высшего, духовного Человека, тот идеал, который и движет им в стремлении превозмочь собственную природу. Так и создание человека — *ноосфера* есть и еще достаточно дисгармоничная, находящаяся в состоянии становления *реальность*, и вместе с тем *высший идеал* такого становления. И отношения между этой реальностью и этим идеалом весьма сложны. Породив разум как орудие своего дальнейшего развития, но орудие, наделенное свободой (к тому же вложенной в парадоксальное, смертное творение), эволюция словно пошла на риск. Свобода — это ведь и свобода говорить не только «да» сознательному преобразованию мира (а к какому великолепно-триумфальному «да» призывают нас все активно-эволюционные мыслители!), но и «нет», вплоть до решительного и окончательного «нет» самой эволюции. С появлением человека эволюция как бы получает возможность встать в позу Гамлета и задать себе вопрос «быть или не быть?» В наше время этот момент балансирования особенно остер. Возникла реальная опасность родового самоубийства человечества, а с ним и жизни вообще. Вот она, по выражению Тейяра де Шардена, «угроза забастовки в ноосфере»! Ответственность разумных существ колоссальнее, чем они могут это представить: в своем *падении* мы увлечем за собой и всю космическую эволюцию, магистраль которой проходит через жизнь и сознание; своим малодушным, *демоническим* выбором можем обречь на неудачу весь космогенез. Универсум без нашего совокупного созидательного усилия в деле его творческого одухотворения обернется абсурдом. Но именно в силу столь решающего эволюционного значения человека мыслители-космисты считают невероятным такой глобально плачевный исход.



Итак, выстраиваются как бы три эволюционных уровня бытия: звери, люди и высший Человек. Интересно, что в «Плахе», вовсе не ориентированной так прямо, как «Белка», на ноосферные идеи, четко возникают именно эти три уровня. Прежде всего звери — сайгаки, волки; через них вводится изначальный природный ход вещей, и определяют его недаром такие слова, как «древнейше, как само время», «с незапамятных времен». Все свое предназначенное этим ходом время, время появляться на свет, начинать и выводить детенышей, вскармливать и воспитывать их, время страстного лова — звериного *тика* жизни. В одной фразе на целую страницу (раздробить нельзя!), в неистовой динамике этого центрального действия — волчьей семейной охоты на стада сайгаков — в тугой жгут скручивается самая суть их порядка бытия. В нем безраздельно господствует «от природы данная целесообразность оборота жизни», великий инстинкт, созидающий свою *меру* и гармонию целого.

Зверей Айтматов рисует как-то особо проникновенно, словно из их собственных недр передавая разнообразные физиологические ощущения и чувствования — от яростных и нежных до самых отчаянно-безнадежных. Он действует как своего рода чуткий посредник двух разделенных миров — зверей и людей, переводящий смутно-бессознательное, грезящее-сумеречное в человечески внятное, бессловесное — в изощренно-живописное выражение. Волки Акбара и Ташчайнар — настоящие *личности*, полноценные художественные герои, во всяком случае значительно более полноценные, чем большинство таких людских персонажей в романе, как подручные Обер-Кандалова или анашисты. Их писатель подает *внешне*, в луче жесткого разоблачения. А волков, этих старинных человеческих врагов, раскрывает нам *изнутри*, в извечной борьбе за пищу и жизнь, за продолжение рода, во всех стадиях изживания глубочайшей трагедии потери потомства, где боль и бессильная ярость, мольба и молитва, ожесточенно-бессмысленная месть и апатия сломленности. А раз изнутри, то именно им более всего подается высшая художественная благодать: читательского сочувствия, прощения и любви.

Примеров изображения зверей как личностных персонажей в мировой литературе немало: от сказок и басен до знаменитого толстовского Холстомера. Авторские задания при этом различны: и аллегорические олицетворения людских качеств, и введение такой острающей естественной оптики, которая особенно ярко высвечивает *неистинность*, самодовольную ограниченность, бесполезность для жизни целых людских сословий. Значительна и литература, представляющая мир зверей в его, так сказать, самодостаточности: человек пристально всматривается в тип и склад жизни своих бесчисленных соседей по существованию. Напомню повесть Тимура Пулатова «Владения» (1974), где автор буквально вселяется во *внутренний* мир коршуна, верховного владыки целой *территории*, вещь, по фантастически-въедливой конкретике, пожалуй, не имеющую себе равных. Сутки в пустыне, подвижное бытие материальных сил, игра стихий, микроцикл жизни целой пирамиды существ —

и нам твердой рукой удивительного мастера, какого-то всевидящего, всеслышащего, всечувствующего медиатора природной жизни, очерчен ее порядок бытия, окольцованный законом Судьбы, предназначенности всякой твари — равноудивительной и равнозначной — природному Целому.

Но не ушел из современной литературы и тот подход к природе, с которым мы сталкивались в творчестве Заболоцкого или Пришвина, писателей, прямо затронутых атмосферой идей активно-эволюционной, космической мысли. Об этом свидетельствуют такие явления разных литературных широт, как, скажем, американский бестселлер Ричарда Баха «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» (Иностранная литература. 1974. № 12), та же «Белка» Кима или «Черепаша Тарази» (1983) Пулатова.

В последнем романе по-своему воскресают любимые автором «Торжества земледелия» мотивы направленной метаморфозы животного в мыслящее, чувствующее существо, но возникают они в перспективе, я бы сказала, более реалистически-осмотрительной, трезво учитывающей силу и глубину законов естества. «Черепаша Тарази» разворачивается как своего рода нравственно-философская притча о двух уровнях эволюционного развития — звере и человеке, о дерзаниях последнего вмешаться в сам творящий стан природы и о границах его власти над ней. Здесь столкнулись две метаморфозы, одна — невольная, когда человек превратился в черепаху, откатился назад по лестнице развития, и это было ему наказанием за нравственную деградацию (история несправедного судьи Бессаза, затем хозяина постоялого двора, род которого, кстати, вел свое тотемическое начало от черепах, вот он и «возвращен в плоть праматери»); и вторая — осуществляемая долгим научным поиском и экспериментом. Философ и писатель, натуралист Тарази из средневековой Бухары со своими учениками (называют они себя тестудологами) работают над проблемой превращения черепахи в человека (в данном случае объектом опыта оказался бывший судья). Важнейшим в их методике, наряду со сложным и медленным процессом очищения крови, становится своего рода психоанализ постепенно обретающего человеческий облик Бессаза; в ходе него он отдает себе отчет в причинах происшедшей с ним страшной и странной беды. Исповедь-очищение, покаяние как радикальное сокрушение о себе как существе несправедном, глубоко лично вовлеченном в зло, становится необходимым этапом очеловечивания. Но все же природный рок не удастся преодолеть до конца; темная, звериная, дурная кровь превозмогает в Бессазе, и через некоторое время он начинает медленно костенеть, покрываться панцирем, терять человеческие черты, сохраняя, однако, поначалу и в полузверином виде вновь обретенное достоинство. Дерзкий ученый терпит поражение, но каким-то залогом неокончателности такого итога звучит в финале та «извечная тоска всех ее сородичей по человеческому», что единственно осталась у черепахи Тарази, потерявшей всякую память о своих удивительных превращениях, окончательно сомкнувшейся с животным царством.

Необыкновенной Чайке Джонатан из повести Ричарда Баха, имевшей большой успех у западной читательской публики, напротив, удается превзойти узкие границы естества, закон насыщения и покорности судьбе, в котором живет ее стая. Ее влечет другой, тоже объективный космический закон, но такой, который не просто дан, но должен быть обретен упорным сознательным стремлением, неустанным, на грани невозможного усилием: закон восхождения духа в лоне материи, обретения все более совершенной природы, которой становится доступным доброе всемогущество, не имеющее пределов, вплоть до преодоления пространства, времени, достижения бессмертия и свободы бесконечного творчества. К таким горизонтам влечет она и других, и это ее главная задача — оторвать всех от низменной тяги животво-природного выбора с его рабствованием плоти, философии непостижимости мира и безвыходной заброшенности в него.

Но обратимся, однако, от прекрасных мечтаний, порывов и идеалов к суровой действительности, в предельном, символическом сгущении явленной нам айтматовской «Плахой». Никто не собирается выполнять благородно-утопических задач по отношению к природе и меньшей твари, к чему звал поэт: «Тебя мы вылечим в больнице, / Посадим в школе за букварь, / Чтоб говорить умели птицы, / И знали волки календарь» (Заболоцкий). В звере даже без всякого «календаря» все же есть своя правда естественности и невинности, он не знает понятий добра и зла, свободы выбора. А человек, кому дана такая свобода, выбрав низменное, корыстное, злое, эгоистически-своевольное, становится хуже, страшнее зверя.

В чем же здесь главное извращение? Грандиозное эволюционное приобретение человека, на которое природа *самоотверженно* работала миллионы лет, через неисчислимую череду животных поколений, — *разум*, призванный по самой своей идее служить цели дальнейшего одухотворения мира, начинает эффективно обслуживать низменную животную мораль: побольше урвать только себе, жить *в брюхо*, в собственное лишь удовольствие. *Зверскость* в естественной природе ограничена инстинктом (лишнего не убивают хотя бы!), а в человеке, изошренная интеллектом, злобой волей, мощью развитых в течение столетий научных, технических возможностей, становится ужасающей, противоестественной. Она оказывается способной на дела апокалипсического колорита. Такова знаменитая сцена массового расстрела сайгаков с вертолетов и машин, когда их стада, а с ними и весь животный мир саванны оказываются в полосе истребленного, спланированного, механизированного Рока, рукотворного конца света.

Контраст двух типов охоты здесь поразительный: волчьей, поддерживающей извечное равновесие пищевых цепей в природе, и человеческой, истребительно-хищнической, оборачивающейся каким-то антиприродным фашизмом, своего рода тотальным *геноцидом* меньших братьев. Назвать этих современных заготовителей мяса варварами и дикарями было бы глубоко несправедливо по отношению к последним. Наши «дикие» предки-охотники и народы, до недавнего времени остававшиеся на охотничь-

ей стадии развития, относились к своему основному занятию совершенно иначе. Убийство на охоте понималось как вынужденная жизненная необходимость, не уничтожавшая чувства греха и вины перед животным миром. (Это же чувство испытывает рыбак у Хемингуэя в «Старике и море» (1952): он восхищается своей гигантской добычей, она ему «роднее брата», и принимает все случившееся как законное наказание себе за чрезмерность отпущенной ему животной *жертвы*.) Недаром в основе промыслового культа, сопровождавшего охотничий уклад жизни, лежали *извинительные* обряды, направленные на восстановление мира с духами убитых животных, а центральным их ритуалом при этом было магическое искупительное действие «воскрешения» зверя<sup>3</sup>. Поставьте рядом с таким первобытным охотником (или недавним еще нивхом) да хоть тургеневских или толстовских дворян, азартно загоняющих зайцев, — кто из них будет большим варваром?

А подручные Обер-Кандалова — это уже и не охотники, а «расстрельщики», лихая «хунта» с автоматами. Глазами волчицы эти существа с иссиня-багровыми лицами, черными ртами, в очках, с орущими микрофонами, в скрежете и грохоте машин предстают за пределами дикими и страшными, как нам, наверное, явились бы какие-нибудь свирепые инопланетяне, вдруг свалившиеся с небес на сверкающих аппаратах, вооруженные немыслимым для нас по мощи оружием, нацеленным испепелить — не разбираясь — этих ничтожных двуногих букашек.

У Айтматова — только несколько крайних типов таких людей-зверей (у Кима они получают название оборотней и разработаны в богатейшей гамме от крайне опасных до безобидных, от изошренных до примитивных); их зверскость — именно в выборе зоологического, антидуховного (антиноосферного) идеала, выборе сознательном и бессознательном (в зависимости от человека): сколько можно упиться жизненной сладостью, забыться (водка, анаша), уничтожая на корню в себе и других все высшие человеческие реакции и чувства, корыстно эксплуатируя себе на потребу слабости и страсти человеческой природы, давя всех, кто имеет о ней и ее назначении другое представление. Тут есть и свои «идеологи», свои ведущие (Обер-Кандалов, Гришан), и ведомые.

А как же Бостон? Он и есть просто человек, человек здоровой, естественной жизни и нравственности. Но не этот честный труженик, крепящий смысл своего существования в исконном — в детях, являет в романе высшего Человека. Им предстает Христос и в известной степени — Авдий. Бостон — фигура трагическая, волею судеб и обстоятельств он принял на себя расплату грозного и символического свойства. Когда-то в уста старца Зосимы Достоевский прямо вложил свое странно-юродивое на первый взгляд убеждение: каждый человек перед всеми и за все виноват лично, все в мире «как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь — в другом конце мира отдается»<sup>4</sup>. Эту неисследимую, но железно осуществляющуюся переплетенность ответственностей, и личной, и общей Айтматов выразил стяженно-образно. Волчица уносит ребенка Бостона не из

кровожадных побуждений, им хочет она в неутоленной материнской тоске заменить своих украденных детенышей. Такой эпизод поднимает мотивы древнейшие, запечатленные в легендах о человеческих младенцах, воспитанных дикими зверями, в том числе и волками, и потом ставших *героями*, родоначальниками новых племен и культур. Мифологическое сознание считало необходимым для таких первоосновных фигур причастность, глубинную и интимную, обоим мирам — и природному, животному, и человеческому, духовному. Если бы такое сознание вероятно было помыслить для нашего времени, то будущего возвращенного голубоглазой волчицей Акбарой Кенджеша можно было бы представить апостолом некоего нового завета, на высшей ступени примиряющего эти два столь враждебно разошедшихся мира. (Ведь недаром писатель так подчеркнуто наделил одной исключительной голубиной глаз такие две полярности, как волчица и Христос, словно намекнул на какую-то возможность дальней-дальней сопряженности их.)

Но реальный, современный человек (пусть и относительно близкий к природе) никак не мог понять намерений волчицы и уж тем более проявить какую-то иную реакцию. Убийство волчицы вместе с сыном — в символическом плане романа — своего рода кара человеку за вереницу преступлений и конкретно перед этой волчьей парой, начиная с Моюнкумской саванны (там тронули — здесь отдалось), и шире — за общеродовой людской грех перед живыми тварями, природой вообще. Скажут: жестко, крайне-чрезмерно загнул тут автор, ну зачем еще и детский трупик?.. А вот рассудим вполне линейно-рационально, как это мог бы сделать вещающий грозные предупреждения публицист: мы, условно говоря, отцы (а за нами наши отцы...), разрушая природу, хищнически ее эксплуатируя, опустошаем и портим собственную среду обитания и тем самым как бы «убиваем» будущие поколения — сынов, лишив их чистого воздуха, земли и воды, отравив натуральные источники жизни. Художник же создает художественный образ, стягивая в конкретный символ, почти архетип, эту мысль<sup>5</sup>.

И когда Бостон в ярости своего личного горя идет расправиться с человеком, пусть завистливым и дурным, на *другого* целиком смещает общечеловеческую вину — и свою долю, значит, тоже — он делает шаг роковой и непоправимый; это не разрешение противоречия, а его усугубление до кричащей, трагической степени («Это и была его великая катастрофа, это и был конец его света...»). Так к двум, уже явленным в предыдущих частях романа такого рода *апокалиптическим* финалам: зверей в саванне, затем Христа в видениях бывшего семинариста и его самого, уподобляющегося Учителю, добавляется третий — конец человека, преступившего запрет «не убий» и тем поставившего себя вне мира своих ближних.

Не случайно эта трагическая история, случившаяся с хорошим *естественным* человеком, идет уже после той части, где действуют Авдий и Христос. Последние свободно выбирают смерть, не желая поступиться своими убеждениями. Можно себе представить, что на это был бы спосо-

бен и благородный, с чувством личной чести Бостон. Но в отличие от него герои первой и второй части демонстрируют возможность нового типа жертвенной реакции на зло и страдание. Ими движет закон Личности и Свободы, а не природного Рока (тема которого отчетливо нагнетается именно в третьей части). Тот «самый главный вопрос — сможет ли бескорыстие и самоотверженность за ближнего одолеть звериный инстинкт», окажется ли человек способен «умереть за другого», по убеждению уже автора «Белки», получи он положительное разрешение, оказался бы выходом в новую природу, и в «Плахе» вопрос этот одолевается крестным подвигом высшего истинного Человека. Я вовсе не хочу приравнять по значению два распятия, изображенные в романе Айтматова: одно, великое метасобытие тридцать третьего года нашей эры, и другое, которое по воле автора претерпел его незадачливый герой, дерзновенно подъявший проповедь новой веры и ринувшийся рьяно спасать заблудших.

При всей колоссальной разнице этих двух фигур, вполне сознаваемой писателем, по своему типу они все же в «Плахе» схожи: оба — резонеры и моралисты. Так сказать, третий эволюционный уровень в романе Айтматова, высший его тип несет в себе новое нравственное сознание, проповедью которого он надеется свернуть мир с его гибельных путей. Но «что есть проповедь добра перед тайным пороком? Как одолеть словом материю зла?» — вопиет в сомнении бывший семинарист, но другой возможности действовать, кроме слова истины, он не видит. Что делать, если добро никак свободно не избирается, неудержимо, всеми? Нравственно осуждать злой или несовершенный выбор (особенно последний), поставляя перед человеком высокий идеал, который в силу самой своей животной, смертной природы этот человек осуществить не может, не только малодейственно, но по причине этой малодейственности порочит сам идеал, точнее, отодвигает его в ту оторванную от реальной жизни, великолепно-химическую область, которая для большинства существует или как безвредное чудачество (для добродушных), или как вызывающая ярость игра в заумные бирюльки (для озлобленных: «с жиру бесятся!»). Что же нужно еще, какой тут возможен выход? Над этим бьются герои «Белки» и, как мне представляется, идут глубже и дальше айтматовского Авдия. Приглядимся же внимательнее к роману Кима. В отличие от Айтматова, чисто животный срез существования, мир его тварей интересуют Кима значительно меньше. Впрочем, нам время от времени вместе с героем, обладающим способностью превращаться в белку, юркого и опасливого лесного зверька, открывается животное ощущение бытия с его большим, чем у человека, «блаженством чувственной жизни», с отсутствием того разрыва и боли смертного «я», которое несет с собой сознание личности. Или из лона звериного царства раздается зов окончательно вернуться в него, уйти от людей. Но сомкнуться с этим, пусть по-своему гармоничным и цельным, *невинно*-бессознательным уровнем уже не дано человеку, да он и не может этого хотеть (и Белка, и другой герой романа, Митя Акутин, отвергают такую возможность). Трудный и узкий, *царский* путь челове-



ка — другой. Главное для автора «Белки» — эволюционное стремление жизни к сознанию, духу, творческому преобразению и мощные противоборствующие силы, действующие изнутри самой природы человека. Старая и, пожалуй, уже всеми принятая мысль о промежуточности этой природы, животной и духовной одновременно, с ее обреченностью закону вытеснения и борьбы и вместе открытой в бесконечность духовного развития, способной к самопревосхождению, образно решена в романе как соединение в каждом звериной сущности, того или иного *зверя* с человеческим началом. По существу все персонажи этого произведения вплоть до едва промелькнувших предстают как люди-зверушки; какие только породы не разгуливают на его страницах: моржихи и свирепые доги, стареющие фокстерьеры и мордастые гиппопотамы, рыхлые бобры и тигрицы. Этот оборотный лик, разумеется, не может определить человека целиком, высветить весь его характер; тут воплощается каждый раз некая низменная животнo-страстная черта и влечение, тот потаенный, невидимый в обычной пристойной двуногой форме крючочек, каким цепко держит человека его эволюционное, звериное прошлое. И вот эта животная ипостась, отчетливо видеть которую способен главный герой, буквально ощетиливается тупым и злобным кабанчиком, покорно перетирает жвачку дней вялой буйволицей, выпархивает вздорной вквохщущей курицей, улепетывает трусливым зайцем...

В романе Кима своеобразно возрождается символично-морализаторская традиция восприятия животных, которая пышно расцвела, начиная с древнего «Физиолога»<sup>6</sup> и вышедших из него бесчисленных средневековых «Бестиариев». Их подход являл лишь одну сторону христианского отношения к природным существам. Житийная литература более склонна рисовать картины природы как собора многообразных тварей, за которых ответственен человек, увлекший их в свое время за собой в послегрехопадный порядок бытия и призванный вывести их оттуда. (Подобное видение в трансформированной, обмирщенной форме мы встречаем у Пришвина и Заболоцкого.) Здесь популярны истории дружеского взаимопонимания человека и животного, когда, к примеру, вороны доставляют пищу подвижникам, а те ухаживают за ранеными дикими зверями, волк спасает останки святого, а Франциск Ассизский, как известно, проповедует птицам и тем же волкам... Недаром в библейской мифологии первый фундаментальный акт человека на земле — наречение зверей именами. Адам дает имена всякой «живой душе», тем самым облакаясь привилегией быть духовным центром тварного мира, его осмысляющим средоточием. Животные не ведают своих названий, они им и не нужны (каждое живет, бессознательно отдаваясь своей сущности тигра или муравья); имена необходимы инстанции, призванной к осознанию сущностной природы своих меньших братьев, их характера, назначения (для чего и требуется всех предварительно обозначить, как бы систематизировать в составе всего земного хозяйства). Не случайно позднейшие бестиарии, во многом служившие этой цели<sup>7</sup>, нередко открывались этим эпизодом из книги «Бытия»

и сопровождалась живописной миниатюрой на ту же тему, а одним из ключей к глубинной сути того или иного живого существа были этимологические толкования их имен. В «Физиологе» и бестиариях животное, каждое в своем уникальном телесном облике и сущности, воспринималось как материально-чувственная эмблема какой-то идеи и потенции бытия, находимых затем в человеке как микрокосме. И описание форм и свойств животных, нагружаясь оценочным, нравственным смыслом, служило прежде всего аллегорическому представлению тех или иных сторон человеческого характера. Такое проецирование качеств зверя из природы наружной в глубь человеческой души в романе Кима идет непрерывно.

Основной сказочно-мифологический прием романа: буквальное материально-образное воплощение любой метафоры, вообще любого тропа. На этом приеме построено все повествование. Мы скажем о человеке: «Ну и свинья же ты!», а у Кима она тут же во всей своей красе выглянет из человека. Или: «Дрались они как дикие звери» — а в романе вполне почтенные автор стихов и редактор катаются по полу, вонзая друг в друга не метафорические, а настоящие клыки, рыча и исходя бешеной пеной. Образ пустого, одномерного человека так и является, не имея профильного изображения, потому и исчезающего для зрения на поворотах. Все знают строчку Оскара Уайльда: «Но каждый, кто на свете жил, любимых убивал», запечатлевшую истину вольного и невольного вытеснения, царящую в мире людей. А у Кима любящая женщина оборачивается хорьком-вампиром, по ночам сосущим кровь своего возлюбленного... Олицетворяться может все: чувства, состояния, наваждения, игровые фантазии, абстрактные понятия (ср., скажем, в античной мифологии, где есть и Мания, и Гипнос, и Танат как лица). Жизнь предстает в виде малютки, ведомой старухой-смертью, а бредовая иллюзия душевнобольного обретает химерическую, но вполне конкретную плоть. Все ограничения здравого смысла в таком мире чудесного устраняются мановением демиургической, творческой воли писателя. Нечто происходит потому, что так *надо* этой воле, вещи интуиции и повелительной мысли автора. Это и есть достаточное причинное основание для самой невероятной вещи или события: как в древних мифах, герои могут возвращаться с того света, быть видимыми не для всех, а только для кого-то, вообще стать незримыми, могут происходить метаморфозы из животного в человека и обратно (история с дельфином, ставшим сотрудником издательства, а затем опять уплывшим в море-океан), сниматься ограничения во времени и пространстве и т. д.<sup>8</sup> Когда современный роман с открытыми широкими горизонтами, смотрящими в будущее, так неуклонно последовательно использует мифологический арсенал для утверждения недавно возникшей активно-эволюционной оптики — это рождает читательское впечатление его особой оригинальности.

Роман разворачивается как воспоминание главного героя, называющего себя то Белкой, то окончанием своего человеческого имени ...ий, о судьбе четырех друзей-художников, включая его самого. При этом мы



вместе с Белкой, обладающим еще и даром перевоплощаться в других людей и даже тварей, особенно же легко во внутренний мир своих товарищей, — вселяемся то в одного, то в другого, погружаемся в отдельные эпизоды их жизни, в их размышления, мечты, страхи и сомнения. Путешествует рассказчик в пределах земного существования своих героев и вперед, и назад, в корни и начала, а то и выходя за эти пределы, впуская голоса «оттуда» или возвращая к новым опытам уже умершего. Рассказывают все четверо, более того, их голоса часто перетекают друг в друга иногда в пределах одной страницы, а то абзаца и фразы, созидавая некую единую душу дружеского коллектива, объединенного любовью, талантом, единым стремлением и идеалом, близкой судьбой, и тогда становится очевидным, что истинный герой здесь и есть эта особая интеграция четырех жизней и личностей, некая клеточка универсального МЫ, человечества бывшего, настоящего и будущего, что философским лейтмотивом зачалась еще в предыдущей повести Кима «Лотос» (1980) и широко развернулась в «Белке».

Трое к началу повествования — Митя Акутин, Жора Азнаурян и Кеша Лупетин — уже ушли из жизни, каждый по-своему пав жертвой того, что здесь названо заговором зверей, оборотней. Смысл и глубина заговора раскрываются далеко не сразу самому рассказчику, а с ним и читателю. Работа осознания трудна не только для головы, но и для сердца; когда сердца подключено мало, автор впадает в жесткие интонации, категорические отрешения от целой части человечества. Мы узнаем, что еще в самом начале учебы ...ий-Белка случайно подслушал разговор их преподавателя Сомцова, авторитарного, давящего всякое своеобразие академика, с директором училища (звериная ипостась их тут же была опознана Белкой в виде двух матерых росомех), где фигурировали в некоем загадочном списке фамилии четырех друзей. Только значительно позднее, когда на свете из четырех остался он один, ...ий понял, что всем им был подписан приговор по высшей мере: уничтожить! Сам он пока, трусливо закопав свой талант и призвание (памятуя о списке!), скрылся в чиновничью незаметность, в скромное существование редактора санитарно-просветительного издательства. Ибо главной их «виной» и «преступлением» была принадлежность к породе не людей-зверей, а истинных людей, вызревающих в человечестве, тех, кем движет идеал творчества мира и самих себя. Люди-звери, напротив, утверждают неизменность природы человека, фатальную ее обреченность на несовершенство, эгоизм, ненависть, взаимное вытеснение и смерть, на этом строя свой корыстный уклад существования. Заговор зверей — это попытка наиболее организованной, сознательно утвержденной во зле и насилии части оборотней уничтожить все грозящие их укладу побегу нового сознания, конкретно всех тех, кто наиболее активно стремится участвовать в Стройке высшей человечности.

Есть один эпизод в романе такого же типа, как в айтматовской «Плахе» — духовные диалоги-поединки (Авдия с Гришаном, Христа с Пилатом), где позиции выявлены особенно четко. Здесь Жора Азнаурян, сломленный

любовью женщины-львицы, австралийской мультимиллионерши, потерявший художественный дар в золотой клетке, куда заперла его эта любовь, ведет спор с неким всеильным Старцем (через его контору он надеется вернуться на родину). Место действия экзотическое — Индонезия, фешенебельный особняк, обнаженная прислуживающая гетера — впрочем, не столько экзотическое, сколько выдержанное в насыщенном колорите того суперкомфортабельного потребительского «рая», бесконечно льстящего временной и иссякающей чувственности живущих (пока живы!), в который с головой окунулся бывший бедный студент. И вот наш герой всеми силами рвется из этого «рая», давно уловив горько-гнилостную основу всех его сладостей и глубже — стоящий за ним вполне определенный фундаментальный выбор. В чем же он состоит? Его достаточно ясно формулирует Старец: «Для человека ничего не откроется нового, он уже все испытал, что должен был испытать, он завершился, и тайн больше для него нет». (Закономерно, что в тех же словах выражается и айтматовский Гришан: «...ничего в человеке не изменилось после Голгофы».) Еще и еще раз повторяется эта «истина», уже иронически, устами самого Георгия, который говорит о той половине самого себя, которая подпала под ее злостное очарование: «Миллионер, так же как и вы, любит старого Экклезиаста, во всем согласен с ним, и в самом главном тоже: ничего нельзя изменить ни в человеке, ни в человеческой жизни. Все будет так, как было. Разве что удобства добавятся в этой печальной жизни. Удобства — это главное, не правда ли?»

Итак, выбор этот — в обожествлении того, что *есть*, природной данности, в том числе нынешней природы человека, ее границ, ее закона. Все мы люди-человеки, с такой-то организацией, материальными отправлениями (еда, выделение, половой акт), сопряженными с удовольствием, которое можно различными способами усиливать, изощрять, обострять; и вот удобства жизни, быта, жилья, кулинарное, портняжное, парфюмерное искусство, производство разнообразнейших «мануфактурных игрушек», кино, эстрада, телевидение, книги и т. д. — вся цивилизация на это работает! Конечно, не обходится без более или менее утонченного культурного оперения. Ведь вышеупомянутые природные, земные потребности включают и потребность — ведь не скоты же мы! — помыслить, поспорить, пообщаться с друзьями, пописать, порисовать, пособирать что-нибудь красивое, диковинное, попутешествовать, приобщиться, глаза, к культурным сокровищницам... Так и наш Жора несколько лет ублажал свои потребности по высшей избранной категории... А тот же Гришан вполне логично предлагает наиболее слабым и безвольным утехи своего *искусственного рая*: «За неимением иного счастья кайф его горький заместитель». Да что там этот хромоногий мелкий бес, иезуит от наркомании, когда такая ученая знаменитость нашего века, как Зигмунд Фрейд, «научно» заперший человечество в природном Роке, в неизбывном детерминизме отношений внутренних психических сил, признавая нелепым самый вопрос о цели жизни человека и человечества, мог лишь скромно отослать

нас к ряду «методик защиты от страдания», среди которых не исключалось и умеренное использование всяких химических воздействий, «меняющих условия нашей эмоциональной жизни»: «Действие наркотиков в борьбе за счастье и для устранения несчастья признано как отдельными людьми, так и целыми народами настолько благодетельным, что они заняли почетное место в экономике их либидо» («Неудовлетворенность культурой»).

Самые «мудрые» знают при этом, что «все суета сует и всяческая суета», а уж кто попроще, те исповедуют: «Летай иль ползай, конец известен, все в землю лягут, все прахом будет» — и унавоживает это видение всеобщего жирного праха самое живучее, неистребимое, стелющееся ближе к осязаемому земным благам племья — мещанство. «...А сущность оборотня, которого столь мирно называют мещанином, — рассуждает в другом месте романа Белка, — составляет то, что средоточием высшего смысла его бытия является у него кишка, и основой его извечной тревоги — пустота в желудке», и уж из этой «серьезной желудочной озабоченности» и рождается их дикая пробивная энергия, сметающая все и вся на своем пути. Такого типа людей-оборотней у Кима немало, особенно пристально наблюдает их герой у себя на службе, на ниве плакатного просвещения. И Авдий, которого Айтматов наделяет даром постоянной моралистической рефлексии с ее склонностью к типизациям и обобщениям, не обходит и «незыблемый мир обывателя», стоящего, по его формуле, на трех китах массового сознания: «соблазне обогащения, подражании тотальному подражанию и тщеславию».

Вернемся, однако, к диалогу со Старцем. Георгий в споре с ним высказывает свою веру, «веру в то, что человек непременно преобразится. И мало того — именно сейчас, в наши дни, мы как никогда понимаем, что без этого преобразования людям попросту невозможно, другого пути у них нет». Или выбор ноосферного идеала, «стройки человеческой», «веселого и деятельного гуда возведения стен будущего», «длинной лестницы, по которой человек в тебе карабкается к небу», или срыв с нее «в свой звериный рай бесконечного насыщения желудка, оттягивая куски друг от друга», на заклинивание в своей промежуточной природе, столь противоречивой и подверженной злу, что оно может привести лишь к разрыву человека, его самоуничтожению.

Кризис гуманизма, широко развернувшийся в нашем веке (его теоретически точно предсказывали проницательные умы еще прошлого столетия) после опыта невиданного исторического масштаба тех страшных злодеяний, на которые оказался способен человек, по-новому остро поставил вопрос о его природе. (Кстати, в романе Кима из относительно недавних массовых разгулов зла представлен полпотовский геноцид в виде притчи об острове, где «началось обратное развитие из человека в животное», часть жителей которого «стала постепенно превращаться в серых крыс», предающихся организованному, идейному человекоедству.) Вопрос о природе человека, корнях зла в ней в романе Кима — самый главный и мучительный. Ибо одно дело — родить самый высокий, сияющий красотой,

всеобщим умиротворением и блаженством идеал, а другое — способен ли человек его осуществить? Белка плачет по ночам, не в состоянии «понять и переварить человеческое зло». Мысль автора о человеке мечется на пределах сомнения и даже отчаяния: распаясь и зверея, дерутся два художника, Георгий Азнаурян и космический живописец Корней Выпулков, из-за различного понимания источников творческого вдохновения, тут же на глазах Белки буквально воплощаясь в двух яростных хищников, готовых насмерть загрызть друг друга («И впервые сверкнула в моей голове молния догадки, что в природе человека есть что-то безнадежное», что «его способность к ненависти» не знает себе равных в мире живого.)

Митя Акутин, самый талантливый и чистый из четырех друзей, явно принадлежащий к только еще нарождающейся породе истинных людей, гибнет будто бы случайно, подстреленный ночью одним из оборотней, человеком-кабанчиком. Митю писатель возвращает с того света, проводит сквозь смерть как инициацию, новое рождение — и тогда спадают с него остатки коросты человеческого эгоизма, целиком сходит страстная человеческая кожа (его существование теперь основывается на новых законах, на «более могущественной и универсальной основе, чем рьяная забота каждого существа о собственной сохранности»), он обретает дар проникать в души людей и вещей, путешествовать по всем временам и вселяться в любого когда-либо жившего человека. Но зачем ему это надо? Что еще хочет он понять? Да все то же — «кто мы?», не ошибка ли творения, двусмысленная и безобразная; его, как и Белку, мучает вопрос: люди — «высоки они, как боги, которых сами выдумали, или низменны, как черви, а если совмещают в себе то и другое начала и тем определены в истинной своей сущности, то что значит подобное совмещение прекрасного и мерзкого?» И в своем перемещении по эпохам и судьбам он останавливается именно там, где боль, трагедия, грань злого, преступного, садистского в человеке: вот он наблюдает немолодую женщину, умирающую с подколотым животом на какой-то станции («ее пырнул ножом бывший муженек»); вот он в камере смертников в Бухенвальде, где его сосед перерождается в жалкое, безумное от страха животное, которое воет волком, катается ежом, охотится за Митей, чтобы разрезать ему живот и спрятаться туда; то вдруг оказывается в партии каторжников прошлого века прикованным с двумя «зверовидными мужиками», один из них палач-садист с нечеловечески страшными речами о своем ремесле: «Убить, замучить всякий сможа-ат. А ты истомы родного так, чтобы из него весь человек-то вытек и полез дьяв-а-ал!»

Но именно через Митю идут высшие и примиряющие прозрения в романе. И даже этих каторжников он начинает жалеть и любить (один из них все горюет за оставленную семью, плачет, что вот мука у них, должно, уже кончается, оголодают...), видеть в них подобных себе, и окончательно исчезают те жестко-разделительные ноты, что звучали в романе. Монолог Мити обращен к оставшейся ему верной и после смерти Лилиане (от которой он столь решительно убежал в первой своей жизни, а друг его Белка

все настаивал на вампирьей ее природе): «И я скажу тебе, что ни один из тех, кого ты знала, не заслужил проклятия и осуждения, потому что в том человеческом сообществе, в котором он обретался, ни один, почти ни один не избег того, чтобы в нем не было скрыто какого-нибудь тайного уродства, звериного хвостика, собачьих когтей или петушиного гребешка на голове. Твое осуждение человека напрасно и неправомерно, Лилиана, потому что он произрастает из зверя, иначе, наверное, было невозможно».

Грубая схема борьбы людей-зверей против истинных людей рушится и на примере судьбы Кеши Лупетина. Ужаленный неожиданно страстной любовью к Лилиане в то как раз время, когда она, обезумев от горя потери своего возлюбленного Мити, мечтала только о смерти, жестоко и насмешливо отвергнутый ею, Лупетин оставляет училище и уезжает в деревню. Здесь собирается он приступить к главному делу своей жизни: так учить и воспитывать, чтобы, и став взрослыми, его ученики оставались в душе «как дети». Но школа в деревне закрылась за неимением там самих детей; его мать, бывшая учительница, в шестьдесят лет теряет рассудок, побежденная «тайным зверем, сидевшим в ней до поры до времени». Двенадцать лет Кеша ухаживает за ней, постепенно опускается, превращаясь в неопрятного, нелюдимого деревенского бобыля, а в конце постигает его участь матери: опухоль в бедре кажется ему его естественным дитем, выбросом так и неудовлетворенной природы, неким Бубой, состоящим из крошечной головки и двух отросточков; живет этот карликовый монстр себе в кармане «родителя», непрерывно болтает, демонстрируя нахрапистый «нахальный дилетантизм», «бездушную рассудочность» по любому, самому сложному научному и философскому вопросу («выплеск каких-то помоев и гадостей из моей собственной души» — понимает сам Кеша). Душевные недра человека отравлены «паразитными яйцами будущего вырождения», психическим дисбалансом переходного существа, оттуда вырываются силы безумия и саморазрушения. «Зверь терзал меня самого изнутри, постепенно разрушая во мне все тонкое, духовное <...> моя душа стала вновь мохнатой, звероподобной».

Примитивно буквальное понимание заговора зверей отступает перед намного более глубоким и верным видением. И когда через много лет к Лилиане, овдовевшей, приезжает в ее домик в далеком северном краю ее всегдашний недруг ...ий-Белка, он призывает ее к бесстрашию и трезвости в понимании своих тайных уродств, «потайных хвостиков и клыков», видя в этом начало на пути «перерастания зверя в подлинного, окончательно человека».

Подлинные люди у Кима еще редки, они — ростки будущего человечества, это те, кому больше всего удалось освободиться от «зверя» в себе и максимально развить творческую свою природу. Подобные представления о некоем новом эволюционном типе, вызревающем в лоне сегодняшнего человечества, не новость. Вспомним уже упоминавшегося Н.А. Умова (о нем Вернадский писал как о «крупном, недостаточно оцененном ученом-мыслителе»), его идеи о «силе развития», направляющей все живое ко все

большему совершенствованию сознания, об антиэнтропийной сущности жизни, наконец, о творческой преобразовательной природе человека, о возникающем типе «человека разумного исследующего», стоящего на гребне эволюции, девиз которого «Твори и созидай!» Этот же образ гребня эволюционной волны, на который отважно стремится Белка, возникает и в романе: «...а самая высокая волна выглядит самой ужасной, и тому, кто несется на ее гребне, бывает страшнее, чем другим. Итак, белка, вперед!» Но такого рода видение при всем пафосе творческого одухотворения мира таит опасность проникновения разделительных, аристократических идейных акцентов: так, у того же Умова идет отталкивание от «людей-автоматов», а у Кима, особенно поначалу, слишком резко проводится грань между людьми-оборотнями и истинными людьми. А вот в эпилоге уже вступает авторский голос (как бы свернуто сказочное представление, и нам дается конечный урок его): «Он (белка. — С. С.) хотел раскрыть мировой заговор оборотней, спасти человеческую репутацию от навета и клеветы, а между тем не смог понять, что заговор таится в нем самом, как и в каждом человеке, и никто из нас не смог в одиночку справиться с этим заговором, так же как и с процессом собственного старения». «Родовые муки» очеловечивания корежат род людской и всякие отлучения каких-то безнадежно отставших людей-зверей, «оборотней», «автоматов» и т. д. (кто будет решать и выбирать «достойных»?!) только, может быть, более всего способны помешать благополучию конечного результата.

Не моралисты и проповедники, как в «Плахе», а люди яркого творческого склада, возлагающие главные надежды на активное преобразование самой природы человека, являют в «Белке» тип высшего человека. Однако в полном своем объеме этот истинный Человек, которым так стремится стать главный герой, — скорее идеал, чем осуществленная реальность. (Как пример такого человека, или приближения к нему по крайней мере, мелькают в романе имена Сократа и Леонардо да Винчи.) Таким идеалом отчетливо предстает и тот постоянный адресат, к которому и обращена исповедь Белки, словом, вся книга. Это некая «бесценная», «дорогая», возвышенная возлюбленная героя, своего рода Муза лирических и философских странствий Белки, его блужданий и прозрений. Эта «бесценная» уж никак не из породы реальных земных женщин; вся тщета плоти, оскорбительная физическая деградация («из розы в старый чулок») не властны над ней, она — из бессмертных и какими-то эротически-сублимированными духовными энергиями воздымает к новой человечности. В ней явственно сквозит то вечно женственное начало, та Прекрасная Дама, образ которой, как уже отмечалось в главах о русской философской поэзии, таит мечту о неущербной, оцеломудренной, бессмертной природе.

Творчество во всех своих формах движимо волей к бессмертию. Преодоление смерти — вот тот центральный, наиболее чуткий, отзывающийся в каждой клеточке художественного целого *нерв* романа, по которому движутся самые необходимые чаяния коллективного МЫ «Белки». «Кто, собственно, так буйно и горько протестует? Кто столь неистово и окон-



чательно отвергает саму закономерность смерти?» — звучит вопрос, разрешаясь пониманием: «Это я...» Сколько раз в романе слышится настоящий поэтический плач, высокий и патетический, над этим миром, где цветение неизбежно оборачивается гниением, красота — преходящим миражем, царит дурная бесконечность порождения индивидуальных явлений и их исчезновения в каком-то гигантском, равнодушном чреве природно-космического Целого!

Что же может противостоять вечной текучести, исчезновению и разрушению, так неприемлемо-тягостному, ибо проецирует твой будущий упадок и конец исчезновению? Мальчиком Митя Акутин на уроке нарисовал благоухающую за окном ветку сирени, на следующий день куст уже увял, а его художественный двойник так и застыл в прекрасном остановленном миге вечного цветения. О искусство, эта идеальная выжимка смертной жизни, эта нетленная галерея навечно запечатленных мгновений, лиц, вещей, положений, — как оно влечет героев Кима! Влечет, но не становится тем не менее в его традиционной форме высшим цветом и оправданием природного бытия. Однако искусство не только кристаллизация текучих, преходящих жизненных форм в прекрасные и вечные, *воскрешение* бывшего и жившего, но и прощупывание невиданного, создание новой реальности. Нигде, как в творчестве, не выражается *детская* (как в буквальном значении, так и в смысле ранних ступеней развития человечества) *магическая* установка на всемогущество субъекта, воздействующего на окружающий мир по собственному желанию и мечте. Искусство — модель творения, осуществляющаяся пока в узких пределах идеально существующей художественной вещи; и как всякая модель — лишь схематическое предварение творчества самой Жизни. Так чувствует высшую его задачу художник Митя Акутин. Его возвращает к жизни прежде всего нереализованность себя как творца, то прорвавшее и могильный саван и толщу земли *волнение* организма художника (входящее составной частью в то, что называется вдохновением), которое в конечном итоге должно воплотиться в произведение. Воскресший Акутин открывает «способ живописи в пространстве»; раздвинув свою творческую власть за пределы картона и холста, он рисует прямо в воздухе, реализует свои видения, фантазии, мечты, развивает в себе Вечного Живописца, каким должен стать, по его мнению, каждый. Это, конечно, лишь образ или, скорее, прообраз возможности как бы волнового овладения свето-воздушной средой, работы над преобразованием самой материи.

«Красота спасет мир» — это значит, придет время <...> и художник будет не только мечтателем, как теперь. Он будет осуществителем личного и красивого в жизни <...> Как сохранить силу творчества до решимости схватиться с самой смертью?»<sup>9</sup>. Эти слова Пришвина родственно переключаются с самыми заветными стремлениями героев-художников «Белки». Последний выбор и вопрос для них ставится так: «Будет ли каждый Вечным Живописцем, т. е. Творцом мира в красоте <...> или умрут последними палачи?» Только бесконечное творчество, питаемое *любовью* — как новым,

восторжествовавшим над вытеснением и ненавистью принципом связи всего со всем, может стать источником нескудеющего бытия, и прежде всего личного. МЫ, это идеальное соборное единство человечества, говорящее в романе голосами ушедших из жизни, с особой, какой-то *плодотворной* тоской глядит не куда-то *туда, туда* — в надзвездные дали безличного, духовного бессмертия, а назад, «в свою прошлую окаянную жизнь». «Человек призван возвестить великую смену смерти бессмертием» — вот последнее прозрение ...ия-Белки, к концу романа окончательно превратившегося в человека.

Этот финальное превращение стало еще одним уроком, опытом скорее отрицательного свойства. И Белка по-своему попадает на «заговор зверей», в символическом уже явно смысле. Животное царство, к которому он принадлежит одной своей половинкой, условием его освобождения от связей с собой и полного очеловечивания ставит одно: убить белку в лесу, всего лишь одну. Что он и совершает. Эта сцена убийства своей животной *сестры* — одна из самых пронзительных в романе. Как некогда Адамов первенец совершил первоубийство на земле и с него началась собственно человеческая история, так и Белка с «кривой улыбкой Каина» на устах родился человеком. Да, только обычным, смертным, позволяющим себе убивать и вытеснять, вольно и невольно, человеком, а не тем высшим и истинным, о котором он мечтал. Ибо именно в этом разрешении себе «убий!» видит писатель одно из главных препятствий на пути обретения человеком новой природы. Об этом он прямо говорит в «Эпilogue», где сводятся логические, ценностные концы его непростой и прихотливой сказки. «Присвоение бессмертия оказалось делом невозможным для существ, которые только и могли, что присваивать да отнимать. И там на Земле, где еще полновластно насилие, убийца по-прежнему проживает дольше, чем убитый, — и все же придет другой мир, в котором никто никогда не сможет убивать». «...Чтобы смерть перешла в бессмертие, является необходимость каждому сотворить свою жизнь *по-человечески*» на путях радикально новых средств, из которых решительно будут изгнаны насилие и убийство.

Можно ли на человеке в его нынешней смертной, подвластной пагубным импульсам природе основать абсолюте? Может ли осуществить себя земной идеал обретения солнечной полноты, цветущей гармонии, в которой счастливо сопрягались бы полярности *разжженной* плоти и *культурного* духа, света и тьмы, добра и зла? И не таит ли в себе такой фундаментальный выбор человека, пробующего и утверждающего себя во все изменения своей натуры, признающиеся одинаково правомочными, все растущую взрывоопасную силу? Ведь недаром и действующая в поле такого *языческого* идеала наука — одновременно и основная созидательная сила современного мира, и с равным циничным успехом работает на разрушение, опредмечивая вполне «законные» темные, демонические параметры человеческой природы. Активно-эволюционная мысль, начавшая складываться еще в прошлом веке, предлагает человеку другой выбор



себя — как существа сознательно творческого, активно *растущего*, призванного преобразить не только внешний мир, но прежде всего собственную природу. Прочное нравственное возрастание человека возможно только вслед за и вместе с физическим его усовершенствованием, освобождением от тех природных качеств, которые заставляют его пожирать, вытеснять и самого умирать.

Только единственно верным *узким путем* отказа от безграничной *нижней свободы* следования всем своим побуждениям и желаниям возможно дальнейшее совершенствование человека; именно так человечество и достигало наибольших результатов, вырываясь из животности (преодоление первобытного кровосмешательства, антропофагии и т. д.). Следующим фундаментальным запретом, который должны наложить на себя люди, запретом спасительным даже от реально грозящего самоубийства рода, но, главное, решительно воздымающим их к новой природе, должен стать запрет *не убий*, не убий (для начала) такого же человека, как ты сам, не убий ни при каких обстоятельствах, никогда и никак. Этот запрет должен стать таким же безусловным, как «не ешь человеческое мясо», давно уже нами освоенный. И воспитывать его надо всем с самого раннего детства, с божественной *чистой доски* только что родившегося ребенка; на ней постепенно и все глубже должно быть оттиснуто родовое самоопределение: ты родился на свет как представитель рода *человека разумного и неубивающего*. Может быть, это и станет той реальной нитью, вытянув которую человечество окажется способным и далее распутать весь комок запутанных его животной, смертной природой губительных противоречий.

Я считаю необходимым перевести в такое прямое рассуждение образные мысли и наведения автора «Белки» именно в силу их значительности и такой взаимной сплетенности идей, порожденных ноосферной оптикой, которая может ускользнуть от читателя. Так нетрудно упустить одну из, казалось бы, мимоходом проведенных им связей: глубинную соотнесенность индивидуальной смертности и угрозы родового самоуничтожения человечества. Когда в споре с Белкой художник Павел Шуран призывает его осознать грозящее «бессмысленное самоуничтожение человечеством самого себя» и призывает к немедленным действиям, Белка отвечает на это: «Для каждого живого существа его смерть и есть водородная бомба. И так как этого все равно никому не миновать — чего же тут особенно страшиться?» Белка следует здесь логике нетривиального и смелого мышления: если признавать смерть обязательной для каждого из составляющих народ индивидуумов, обязательной и оправданной в природном и нравственном порядке, то в том же порядке и целое, состоящее из смертных частей, неизбежно должно поставляться перед такой же ситуацией смерти. Здесь ею является война. Пока человек остается существом смертным (единственным в полном смысле смертным во всей природе, ибо он один ее осознает), он эту смертность будет продолжать не просто осознавать, но и эффективно эксплуатировать как инструмент защиты, нападения, экспансии, социального, политического, личностного, сексуального и

прочего подавления. И по-настоящему радикальная борьба против войны, может быть, должна начинаться с корня, с борьбы против смерти вообще — главного зла, источника нигилизма в человеке, — с признания ее недостойным человека фактом, высшим оскорблением личности.

Человечество переступило порог нового тысячелетия с каким-то неподъемным грузом проблем, который, кажется, вот-вот раздавит его. Где упования на «прогресс», на неуклонное совершенствование мира и человека? Буквально осуществляется федоровская формула, запечатлевшая ложный выбор пути: «Прогресс есть именно та форма жизни, при которой человеческий род может вкушать наибольшую сумму страданий, стремясь достигнуть наибольшей суммы наслаждений»<sup>10</sup>. Мир неуклонно вдвигается под знак конца, знак Апокалипсиса, *отрицательного* варианта развития, когда, по мысли Федорова, сопротивление Божественной воле достигнет высочайшего градуса. Негативная реальность нашей жизни переживается всеми и живописуется постоянно: идет эра глобальных кризисов — экологического, экономического, национального и нового, похоже, главного, разверзшегося внутри самого человека, *антропологического*. Современный австрийский историк культуры Вольфганг Краус в книге «Нигилизм сегодня, или Долготерпение истории» убедительно показал, что отрицание идеалов и ценностей, смысла жизни ушло внутрь самого человека, стало его неврозом («психоневротический нигилизм»), проникшим во все сферы его деятельности. Проявляется он в невиданном умножении алкоголизма, наркомании, преступности, агрессивного поведения, тяги к самоубийству. Веер самоощущения и отношения к окружающему тут широк: от мертвящей скуки или заведенной суетливости до экзальтации садо-мазохистского, демонизированного удовольствия «жить в рушащемся мире». Деструктивная патология, обострившийся и изошрившийся инстинкт агрессии и саморазрушения бушует в подсознании, вырывается наружу, грозит изнутри уничтожить человеческую цивилизацию. Будущий апокалипсис подкрадывается из недр самого человека. И происходит такое от обесмысливания бытия, отчаяния в спасении, неверия и презрения к человеческой природе как таковой, трагизма индивидуального смертного бытия... Исток этой «странной душевной болезни», поразившей уже до трети населения многих стран, Краус видит в «целевой недостаточности», а другой западный психолог и философ Виктор Франкл — в «чувстве бессмысленности», в утрате высшего смысла существования, называя такое состояние психики «ноогенными неврозами».

Последний роман Чингиза Айтматова «Тавро Кассандры» (1995) углубляется как раз в этот антропологический кризис, может быть, самый коварный из всех, от которого в большой степени зависит как наличие остальных глобальных кризисов, так и возможность (или невозможность) их благополучного разрешения».

Чингиз Айтматов создал целую вселенную сюжетов, образов, мотивов, идей, отмеченную острым мировоззренческим и даже пророческим смыслом. Художественная органика, пластика его вещей одушевлена общим

видением мира писателя-мыслителя, его вопрошающей, ищущей мыслью, предостерегающей род людской от негативно-губительных выборов и вариантов развития, пролагающей и новые, спасительные пути... Знаком глубокого, оригинального творца, реально влияющего на сознание своих современников, являются его символически-сгущенные образы, притчевые открытия, широко вошедшие в мыслительный, оценивающий обиход нашего времени: вспомним его знаменитых манкуртов, расстрел сайгаков с вертолетов и, наконец, *эсхато-эмбрионов* из романа «Тавро Кассандры»!

Этот роман — вещь не просто талантливая и значительная, но в своей сути — мировоззренческая сугубо принципиальная. Вместе со своими героями — космическим монахом Филофеем и футурологом Робертом Борком Чингиз Айтматов бросает современникам-землянам нечто вроде идейного вызова. И делает он это в *умном* пространстве философского романа, выразительно используя ресурсы жанра, подключив к ним узнаваемо-айтматовские приемы (а что без своих художественных констант любой большой мастер?), но главное — найдя остроумный, провоцирующе-экспериментальный сюжетный ход. На всех континентах Землю потрясает послание русского ученого, явившееся буквально с неба, — еще ранее этот человек отказался покинуть международную орбитальную станцию, стал первым космическим *диссидентом* и *невозвращенцем*, причем облек себя именем монаха Филофея. И вот он, обращаясь конкретно к папе римскому, объявляет *городу и миру* о своем открытии: оказывается, есть такие человеческие эмбрионы, что в первые недели утробной жизни в короткой, но яркой вспышке рефлексии способны осознать свой особо тяжкий груз наследственного зла, будущую фатальную плененность им и оттого молят живущих не дать им родиться. Знаком такого радикального отречения от бытия становятся пигментные крапинки на челе будущей матери, они появляются и, надо думать, появлялись и в прежние века в самом начале беременности, а затем исчезали, знаменуя безнадежное примирение созревающего младенца со своей участью. Ученому-монаху удалось проявить и усилить эту роковую неопознанную пока мету: под воздействием изобретенных им зондаж-лучей она превращается в мерцающее пятно на лбу потенциальных рожениц, что равномерно пульсирует, как бы посылая в мир из их лона парадоксальное SOS: просим вас — услышьте, заметьте, но не спасите, а *погубите*, пожалуйста, *наши души*, не позволяйте им воплотиться, вочеловечиться на свою муку и на пагубу окружающим! Да, тревожный оборот вещей, причем в самых генетических недрах человечества, рисует нам предупреждающее воображение писателя: появились и устрашающе умножаются эти *отказники* от существования, эмбриональные *буддисты*: уклониться бы им, не вступать в природно-космическую маяту, злодейскую человеческую круговерть, свернуться в начало начал, исчезнуть в небытии, в дорожаемой неразличимости!..

Так что же делать? Может быть, пойти навстречу этим сигналам и просто увеличить число аборт — «гуманно»-сознательным, профилактическим вырезанием тех, кто заведомо явится на свет несчастным стра-

дальцем и великим преступником? Или задуматься, откуда идет этот нарастающий внутренний апокалипсис рода людского и можно ли его остановить? «Не есть ли кассандро-эмбрион проявление нашего самоотречения от своей предназначенности в мире? Как же могли мы, по идее богоподобные существа, докатиться до такого состояния? Сколь же надо было “преуспеть” людям, в какого свойства делах и мыслях, чтобы подвести эволюцию к подобным апокалиптическим сдвигам уже на стадии зародыша!» — вопрошает и восклицает новый космический пророк Филофей (сей тезка автора мессианской идеи Третьего Рима). Весь роман высвечивает проблему ложного пути, ложного фундаментального выбора человечества: заблудился венец творения, погряз в потакании своей противоречиво-кризисной, несовершенной природе, не дерзая ее сущностно преобразовать, погряз во зле, не опознал своей вселенской, эволюционной задачи, как выражается футуролог Борк, «гармонизировать, совершенствовать бытие». Эволюция в ряду восходящих жизненных форм (закон цефализации) выносила разум человека как орудие дальнейшего сознательного совершенствования природы вещей и самого человека (то, что Айтматов называет «неисчерпаемым движением вечности»). Сознание, разум, по самой своей природе, призваны вести лучшую, растущую в человеке его часть. Когда же разум, интеллект, богатый в своей фантазии и изощренности, подключается к обслуживанию страстно-самостной, звериной стороны в человеке, тем более раздражаемой метафизическим отчаянием, отравляемой смертными токсинами, то и рождается уже сатанинское склонение зла, новое, неизвестное другой животной твари его качество, о котором, как уже отмечалось, много размышляет писатель в своих последних романах. «Тавро Кассандры» представляет зловещий парад-алле образцов такого исхищенно-сатанизированного зла, форм «пожирания себе подобных»: от манифестаций «чумной сверхсилы» толпы, ведомой корыстными вождями, до трупных ловушек в Афганистане и опытов по выведению безродного новочеловека. И в факте явления этих «кассандро-эмбрионов», «эсхато-эмбрионов», «генетических нигилистов» (тут, в пункте своего образно-притчевого открытия, Айтматов неистощим!), в этой онтологической забастовке зародышей человеческого рода как бы сама эволюция, разочаровавшись в своем вершинном творении, хочет убрать его с пути как негодную марионетку, как «паразита, неоправдывающего своего предназначения, никчемную тварь», убрать его собственными потенциальными руками — самоустранением изнутри его засоренного, травмированного «генетического подполья».

Эмбрионы-отказники — в отрицательном варианте демонстрируя преимущество наследственных изъянов и грехов — свидетельствуют о той первой и важнейшей связи человека с целым жизни, которую Вернадский определял как его включенность в последовательно разворачивающийся в эволюции ряд живых существ и, главное, — в родовую цепь поколений. Из кармической цепи человечества не выскочишь один — освождать и спасти ее необходимо целиком. Властители дум современного

фундаментального выбора любят противопоставлять идеям, касающимся всех, всей планеты, судеб рода людского в целом (им они кажутся подозрительными, утопическими, «тоталитарными»), «спасение» индивидуальное: думай только о себе, своем благополучии, своем комфорте, материальном, сексуальном, душевном, духовном! И гордятся — вот это, мол, реалистично, не утопия, по мерке нормального человека... Айтматов как художник и мыслитель показывает и доказывает обратную истину: взаимозавязанности всего и вся, родовой вины и родового долга, ответственности перед прошлым и будущим. И такое ноосферное сознание, если бы оно сумело охватить планету, означало бы начало нового этапа эволюции. Единомышленник космического монаха американский футуролог Борк делает именно такие созидательные выводы из надвигающейся «генетической катастрофы» — обратить «злой генетический симптом» в импульс к опаматованию, к мобилизации духа, в «колоссальный прорыв в ранее незатребованные пределы живого»: «Коротко говоря, ответственность человечества перед потомством отныне приобретает новый характер, возможно, это новый виток эволюции».

Когда-то именно крепчайшая родовая спайка помогла первоначальному человечеству выжить среди окружавшей его дикой, враждебной природы, выжить и овладеть планетой. Сейчас, когда род людской, уже всячески разделившись, многообразно дифференцировавшись, пройдя огромный путь развития, вновь оказался лицом к лицу со смертоносной, извращенной, отравленной им самой природой, не только внешней (экологический дисбаланс), но и внутренней, на чем особенно настаивает Айтматов (генетический срыв, вырождение, бестиализация, сатанизация человеческого естества), только новое всеродовое, всеземное сознание и единство позволят и выжить человечеству, и выйти на новое положение уже во Вселенной.

Единым символическим лейтмотивом, пунктирно вспыхивающим в ткани романа, провел писатель и давнюю свою тему сущностной связи человека с окружающим миром живого — все в одной большой лодке, под звездой единой судьбы с особым грузом ответственности того, кто в свое время дал имена всей твари. Здесь животных, без которых мир Айтматова немислим, представляют вещи, причастные тайной глубине мира твари воды и воздуха: океанские киты, «радары» разительного неблагополучия Земли, «апокалиптических сдвигов» в ее хозяевах, их душах и деяниях, и старая кремлевская сова, одногодка мавзолея, слуху которой единственно внятны ночные диалоги двух «башкасто-приземистых» призраков Красной площади, обожествлявшихся вождей ее только что ушедшей эпохи. Через весь роман «клином, как журавли в небе», плывут киты, вспарывая мощной грудью зыбящуюся гладь Мирового океана, плывут, чтобы вдруг всей стаей устремиться к берегу и разбиться о скалы в акте странного отчаяния, трагически-бессловесно аукаясь в другом пласте бытия на очередное беснование человеческих страстей, растерзание толпой того самого футуролога, что постоянно видит их во сне, разгадывает

смысл их массовых самоубийств и сам ощущает себя таким же киточеловеком, тщетно пытающимся предупредить и отвратить... «И я ухожу с китами. <...> Я тоже кит, убивающий себя, выбрасываясь на берег», — это уже последние слова Андрея Крыльцова, то бишь монаха Филофея, перед тем как покинуть свой корабль и шагнуть в космическую бездну.

В последнем романе Айтматова, как и в предыдущей «Плахе», даны те же три ступени эволюционного бытия: *звери, люди и высший Человек*, носитель ноосферного сознания, нового фундаментального выбора установок и ценностей. Именно представители последней (здесь это Филофей, Борк и молодой журналист Энтони Юнгер) и есть те герои завтрашнего дня (если он будет у человечества), которых пока общество и толпа демагогически или тупо искажают, травят и в конечном итоге стремятся уничтожить. Именно они вгрызаются мыслью в корни зла в человеческом естестве, в гибельность нынешних путей, видят в людях «единственно разумных существ во Вселенной», на которых Господь возлагает надежды на реализацию Своего замысла о мире и о них самих. Зло, что идет из глубин несовершенной, смертной, эгоистически-страстной природы человека, влекущейся к господству над себе подобными, попадающей в калечащий плен ложных идей, «не дает разуму поднять голову, чтобы распознать иные способы бытия, когда человек стал бы качественно иным, чем сейчас». Этих героев влечет идеал самопревосхождения, творчества высшей природы. Недаром они вольно или невольно внутренне ориентируются в своих реакциях и поступках на Христов центрообраз, на голгофскую жертвенность *за други своя*, пусть *други* и неразумные, и враждебные, и одержимые... Со словами: «Я должен испить эту чашу» (первоисточник очевиден!) — Роберт Борк выходит навстречу осадившей его дом толпе — встретить ее лицом к лицу, вразумить, убедить! — и падает жертвой ее ярости.

Мало кто среди современных мировых творцов так глубоко и пронизательно, так художественно-изобретательно, как Айтматов, представил корни и последствия антропологического кризиса, противопоставил ему единственную альтернативу: задачу субстанциального восхождения человека и человечества в самой его биологической, психической, социальной природе. И здесь, на мой взгляд, его главный вклад в евразийское, *умиротворяющее* мировоззрение, имеющее значение для всей планеты, всего рода людского.

Творческим открытием романа «Тавро Кассандры» стал образ монаха Филофея, этого нового пророка космической эры, избравшего себе неожиданный духовный пост и *скит* (научная станция, околоземная орбита), откуда буквально открывается общепланетарное зрение и новая совесть: он держит в своем глазу и уме (через телевизионные экраны, оптические приборы) все происходящее на Земле, а в своем сердце — боль и заботу, и ответственность за заплутавшее человечество. Как существо христианского подвижника на высотах его служения чутко внемлет трепету всей твари — в стремлении молитвенно облегчить ее страдание, так и наш космический монах оттуда, *сверху* вникает во все беды планеты,



сострадает земным братьям, пытается им помочь. Как пророк, он бичует и предостерегает, его зловеще-отрицательные пророчества (прогнозы) — условны, они угроза, а не приговор неотменимый: так будет, если будете упорствовать в заблуждении (будет *конец света*, и он ползет из недр вас самих)! И вместе — в отличие от языческих пифий и Кассандр, что лишь пассивно-медиумические проводники гласа судьбы, — монах Филофей (в лучших традициях библейских пророков) являет сознание мужественно-воздействующее: влить в людей волю к противодействию дурно рукотворному року, опознать свое истинное предназначение и путь!..

А какое фантастическое зрелище (именно зрелище, все глядят в современное волшебное зеркальце — космический телескоп транслируется всеми станциями мира), когда, приняв свое поражение, покаившись в той смуте и хаосе, что он внес в мир, став и невольной первопричиной гибели выдающегося футуролога, монах Филофей совершает первый космический — на виду у планеты всей — акт самоубийства. С самого начала этой сцены противостояние двух уровней человеческого сознания дано впечатляюще-очевидно: *наверху* космический пророк со своей не вмещающейся в людей, отторгаемой ими истиной, а *внизу* разноязыкие, но единые в своей реакции толпы во всех столицах и городах планеты. Они проклинают «самозванца» и требуют его смерти. Высший человек еще как бы преждевременен, его резкое вторжение в мир людей приводит не к вспышке сознания, не к покаянию и новому выбору, а к новому злу — и вот он, осознав это, изымает себя из бытия, самоустраивается, зависнув над землей вечным укором, поплыв вечным ее спутником... Да, подобного еще видано не было и придумано впервые! Такой трагический жест — из области первоактов, метасобытий, он не может не потрясти глубин коллективного сознательного и бессознательного, затаить в себе возможность будущего пробуждения и покаяния.

Айтматов не скрывает образно-христовых обертонов в поведении своего героя: тот хочет людям добра, а они — стяни, стяни его с неба и распни-уничтожь!.. Он соболеет и сострадает всем, готов их звать в «новый виток эволюции», в новый эон, в усилие к высшей природе, а те не понимают и не хотят... А можно ли навязать добро и предназначение насильно?.. И космический монах прощает проклинающих его: *не ведают, что творят*... Недаром и в финале романа звучит: «Был ведь однажды великий Урок на все времена. Цена была — Голгофа. У каждого своя цена. Этот заплатил свою цену в космосе». Но в такой аналогии, сколь бы ненавязчивой, соблюдающей понятные дистанции и пропорции она ни была, все же разительно провисает по меньшей мере одно звено. Ведь речь идет о самоубийстве! А это, как известно, один из самых тяжелых грехов с христианской точки зрения, лишаящий несчастного даже церковного отпечения! Почему христианство так настаивает на продолжении бытия до его естественного конца, несмотря на любое горе и страдание, создающуюся *невыносимость* физическую и моральную? Кроме того, что любая человеческая жизнь есть дар Божий и распорядиться им столь радикально

никто не может, в глубине глубин христианской метафизики лежит идея искупления и преображенной вечности для существ, созданных по образу и подобию Бога. Причем *субъектом* воскрешения и преображения, как подчеркивала святоотеческая мысль, является каждый *рожденный*, пришедший «в бытие рождением» (свт. Григорий Нисский), — то есть как только ты родился, ты (сколь бы прекрасна и радостна или, напротив, тягостна и страшна ни была твоя жизнь) получил шанс на бессмертное обоженное бытие. Оттого-то взывающие к истреблению их в зародыше эсхато-эмбрионы, категорически отказываясь от оформления себя в качестве высшей *личностной* формы бытия, провоцируют живущих на совершение греха величайшего. Правда, догматическое христианское утверждение пугает выборочной повоскресной участью, разделением рода людского на спасенных и вечно проклятых. Террор ада, воспитательно-карательный метафизический дух особенно силен в католическом регионе, что и порождало именно здесь реакцию богоборчества. Такое бунтарское сознание может повернуть и отказ от бытия Кассандро-эмбрионов как увиливание от адской угрозы: лучше никогда не существовать, чем за краткий греховный жизненный срок расплачиваться вечностью «плача и скрежета зубовного»!

Но подобный страх снимается в свете истинной, высшей христианской надежды: ведь было и есть обетование спасения всех, и звучало оно не раз и в устах Христа, пришедшего «взыскать и спасти погибшее», и радикально развивалось целой линией христианской мысли, не говоря уже об активном христианстве ряда русских религиозных философов.

Конечно, мир стоит пока на совсем других путях, и сколько ему еще на собственных ободранных боках, «синяках и шишках» созревать до такого активно-христианского или активно-эволюционного, ноосферного сознания?! Люди в своей массе, ошетилившиеся против открытия Филофея, никак не доросли до настоящих выводов из него, не хотят «видеть в себе источник зла на Земле», не умеют верно опознать бедственные сигналы эсхато-эмбрионов как призыв к изменению всего строя жизни и вектора движения, но вместе — в своем тупом и упорном консерватизме — они в несовершенном-природном виде все же держат пока сторону жизни, отмечая как злостную провокацию предполагаемый самоубийственный зов своих утроб и готовые рожать несмотря ни на что, не прерывая поток человеческих душ в мир (и надеемся, тем самым — в вечность). И кстати, именно Филофей как будто чувствует эту *свою* правоту людей, оттого он не мечет молний гнева против недостойных земель, а просит прощения и уходит из жизни. Но его самоубийство, в котором он неожиданно совпал с открытыми им «генетическими нигилистами» (правда, те только молят об истреблении, а этот совершает), более всего и омрачает образ нового пророка: не хватило ему силы и мужества на идейное вестничество до конца (последним упором можно было добровольно принять лишь собственное убийство, мученическую кончину), не выдержал он *тоски пророка*, бремени ответственности за возвещаемую всем истину и указание путей миру.



Уходя, он оставляет свою Исповедь, завещая ее одному из немногих земных единомышленников, журналисту Энтони Юнгеру. Она и составляет «Эпилог» романа, привнося новое, углубленное измерение в «Тавро Кассандры», его основной сюжет и идею. Выясняется неожиданное: наш космический монах за бортом своей орбитальной станции, куда его привел резкий душевный и духовный переворот, покинул жизнь, воистину, великого грешника против всего рода людского. Появившись на свет во время войны трагически нечаянно, нежеланно, позорно от русской женщины и — как открыто намекается — немецкого солдата, он был в младенчестве подкинут несчастной матерью на крыльцо детдома. И фамилию ему придумали соответствующую: Крыльцов, а из данного имени Андрей «извлекли» и отчество — Андреевич. Его экзистенциальная травма, изначальная обделенность становится импульсом — вопреки! — к работе, к самореализации, к успеху (он вырастает в выдающегося ученого, «гендика», «гениального диктатора» закрытой биологической лаборатории, а затем и института), но его «комплекс подкидыша», постыдного сиротства вылезает еще и особой, злодейской сверхкомпенсацией. Его манят дерзкие эксперименты по «управлению зачатием и рождением человека», по «выведению анонимно рождаемых людей путем искусственного оплодотворения» — явный отмстительный подспуд: всех искусственно соделать такими, каким он был по естественному стечению драматических обстоятельств. Он упоен демиургической властью «конструктора» людей — «по своему умыслу и рабочему графику», все больше проникаясь прометеистским, богосоперничающим пафосом. Очень быстро господствующая в стране идеология, весь ее слаженный аппарат решают поставить на службу себе его опыты и составляют целую программу создания новой породы людей, иксродов (как называли их партийные кураторы науки), которые призваны стать «беззаветными революционерами XXI века», «будущими рыцарями идеологии» в походе за ее окончательное мировое торжество. К узнаваемым реалиям недавней советской истории: секретный «ящик», секретарь ЦК КПСС, главный идеолог работ, КГБ, ставящий «индустрию» иксродов на рациональные ноги с привлечением зэчек в качестве инкуб, т. е. «прокатных» лон для вынашивания анонимных зародышей, — Айтматов, как мы видим, привил уже чисто фашистскую идею биологической селекции, выращивания особой расы, «совершенствования» человека на путях большой зверофермы. Так писатель, буквально скрестив СталинГитлера и ГитлерСталина, создает свою тотально-тоталитарную антиутопию. Справедливости ради надо сказать, что в реальном, пусть и самом тоталитарном, социализме такого фашистского поворота не существовало, напротив, большевизм чурался биологических экспериментов над людьми, гнал не только генетику, но и евгенику, стремясь — по марксистской теории — к *воспитанию* нового человека через меры классово обучающие, идеологически воздействующие на сознание.

Конечно, и человек строящегося коммунизма пестовался как идейный борец, что не пожалеет отца-матери ради дела партии, и определял он

себя в классово-синхронном разрезе — «непомнящим родства», поправшим предков. А здесь речь идет, чтобы буквально создать человека без конкретных родителей, почти что из пробирки (соединили анонимные яйцеклетку и сперматозоид и имплантировали в чужое лоно), — и тем радикально лишить человека причастности к родовой цепи, изъять само понятие родства и родственных связей. И вот уже в мыслях воодушевленных идеологов возникают грандиозные контуры целого уклада жизни, организованного вокруг «выведения нового типа бескорневого человека»: специнтернаты, особое воспитание, пропаганда в обществе, переориентация сознания на такой способ рождения, добровольные профессиональные инкубы, избавление от «векового груза устаревшей этики» и, наконец, открытие новой эры развития: «Иксроды поставят в мировой истории точку, и пойдет новый счет летосчисления», когда все человечество *реконструируется* «по матрице искусственно рождаемых». А такой иксрод уже не «сын человеческий» (как называл себя и людей Иисус), да и не человек, а новочеловек, своего рода биолого-социальный робот, слепо преданный партии и идее, что его единственные отец и мать, и у него не дрогнет рука — как надеются его создатели — и ядерную кнопку нажать, в случае чего, против стран и народов, что «не сдадутся» выпестовавшей иксродов идеологии.

Записки Крыльцова — действительно исповедь великого грешника: он и в своей частной жизни оказывается «убийцей», собственноручно и многократно делая аборт своей жене, уничтожая на корню своих потенциальных детей, а что повторять о его усилиях по выведению искусственного новочеловека (уже находясь на орбите, уйдя в космическое покаянное отшельничество, он мучается думами, как живут и что творят те его безродные питомцы, кого он успел-таки надеть и пустить гулять по свету). Его *пробуждение* и *обращение* произошли под влиянием женщины с удивительным, дышащим древностью именем Руна, политической заключенной, что специально вызвалась в якобы добровольную инкубу, чтобы попытаться отвратить ученого от его чудовищных опытов. Именно ее слова вонзают острую иглу в его совесть, что и приводит его к «революции в себе, беспощадной, безоглядной», о которой, увы, уже так и не узнает сама ее виновница, погибшая при попытке к бегству. Так энергией покаяния, горького душевного сокрушения перед Богом и людьми взмывает парабола его жизни и образа от гениально-демонического «Мефистофеля биологической преисподней» (как он сам себя называет) к космическому пророку. Так наш Крыльцов — монах Филофей встал в ряд тех поразительных примеров претворения злонравленной воли в благую — вспомним покаяние разбойника на кресте рядом с Христом, обращение Савла в Павла или полярные превращения зверя в человека, злодея в святого и множество других более тонких, не столь ошеломительных случаев, — которые вселяют надежду на нравственную революцию, вознесение человеческого в человеке и в большем масштабе — в самом заблудшем роде людском.

Роман и его «Эпилог» получились как две створки художественной разработки одной идеи, экспериментирования с ней: если кассандро-эмбрионы, вокруг которых крутится основное действие и размышление, обнаруживают наследуемость грехов, накопление потомственного зла, одним словом — в негативе — последствия генетического единства человечества, и волей-неволей, нерасторжимую связь поколений, то в антиутопии создания иксродов эту связь хотят решительно и бесповоротно оборвать. Жуткое «пересотворение» человека по ложной, дефектной идее — сатанинский антипод ноосферной задаче одухотворения человека и мира, невозможного без исполнения родового долга и родовой задачи, по-настоящему высвечивающихся в активно-христианской воскресительной перспективе.

В заключение еще раз подчеркнем важнейшие черты того художественного синтеза, который был осуществлен в натурфилософской прозе. Это и ее мифологичность, широкое использование мифа как наиболее первичного, исконного и одновременно обобщенно-универсального способа образного мышления о мире и человеке. Причем очень часто это миф авторский, создаваемый с опорой на традицию самим писателем: возьмем, к примеру, манкуртов (из романа «И дольше века длится день», 1980), лишившихся всякой родовой памяти при помощи специального обруча, который был тут же зеркально отражен автором уже в планетарно-космическом масштабе (земляне, стягивающие свою планету *обручами* своего рода космического щита, чтобы не впустить к себе ценности более высокой и гуманной цивилизации). А в мире романов Кима вообще невозможно освоиться, если не принять и не понять господствующей там логики мифологического мышления, логики жанра современного романа-сказки и романа-притчи: тут особое мифологическое, вечное время, которое может течь в любом направлении, снятие ограничений формальной логики, использование богатой сокровищницы древнейших средств алогичной логики чудесного... При этом архаика органично соседствует с ультрасовременностью, мифологическое видение — с передовыми планетарными концепциями.

Отметим и особое сочетание в натурфилософской прозе начал родового и общечеловеческого, природного и духовного. И тут ее авторы особенно близки к ноосферному видению, настаивающему на необходимости сопряжения *корней* и *вершин*, земного, человеческого чувства родства, ответственности за всю цепь живого, всю меньшую тварь, и стремления к небу, к бессмертию, к богоподобию. Вспомним, как айтматовский Едигей идет биться за то, чтобы прогресс не попирает прошлого, космосом не вытеснял кладбища. «И с горних высот вечного разума» душа у Кима тоскует по «земному дому», который и есть «утраченная жизнь», распавшаяся уникальная личность.

В романном мышлении этих писателей сильно чувство катастрофичности такого хода мировой жизни, который оборвал связи с прошлым, с природой, с высшей эволюционной, космической целью существования человека. Но всякий раз при всей густоте апокалиптических мотивов мы

видим в их произведениях неустанные поиски путей выхода из самоубийственного тупика и для отдельной личности, и для мира в целом, поиски новых ценностных, духовных альтернатив.

Романы и повести Анатолия Кима и Чингиза Айтматова, предпринявшие в оригинальной художественной форме сложнейшее исследование отношений эволюционной триады зверь — человек — высший Человек, ввели в литературу, возможно ярче и последовательнее других, активно-эволюционное видение, элементы которого так актуальны в поисках нового планетарного мышления, положительного выхода из нынешней ситуации угрозы общечеловеческой деградации и самоубийства. Литература умеет идти смело впереди реальности, давая ей новые мировоззренческие ориентиры. И если мы боремся сегодня за дело сохранения природы, мира, за *выживание* человечества, то она убеждает нас, следуя в этом заветам русских космистов: необходимо *восхождение*, человек будет жить, только неуклонно работая «для накопления всеобщей энергии добра» (А. Ким). Тейяр де Шарден в книге «Феномен человека» философски глубоко утверждал такую позицию: «Жизнь, достигнув своей мыслящей ступени, не может продолжаться, не поднимаясь структурно все выше», «невозможно, зацепившись, остаться на полпути»<sup>11</sup> — заклинивание человека в его промежуточном, несовершенном физическом и духовном статусе чревато разрывом и самоуничтожением. Чтобы жить и выполнять свою планетарную и космическую миссию, человечеству требуется непрерывно *восходить*, прежде всего в своем субстанциальном и нравственном качестве, следуя в этом закону эволюции.

## Примечания

<sup>1</sup> Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. I. С. 305.

<sup>2</sup> Вернадский В.И. Размышления натуралиста. Научная мысль как планетное явление. М., 1977. С. 55, 73.

<sup>3</sup> См. подробнее: Соколова З.П. Культ животных в религиях. М., 1972.

<sup>4</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. С. 290.

<sup>5</sup> Для лучшего понимания — вот пример подобного рода архетипического образа; устойчивым мотивом он проходит в мировой литературе, начиная с древности: разлученные с детства братья не знают друг друга, встречаются как соперники и враги и обычно в момент готового совершиться братоубийства происходит каким-то образом узнавание и радостное примирение. За этой захватывающе-авантюрной (как в ранних образцах) коллизией встает мысль большая и общая. Глубины народного сознания хранят истину (а теперь ее и наука подтверждает), что произошло человечество из одного места и чуть ли не буквально от одной — нескольких пар прародителей. Затем в ходе истории расселились люди по лицу земли, обрели различные черты, но по большому счету все мы — братья и сестры единой, далеко разошедшейся семьи, но *не узнаем* себя таковыми, ошестиниваемся враждой и ненавистью. Интересно, что в современной западной литературе, уже утратившей веру в возможность гармонизации ситуации неродственности, царящей в мире, исход трагичен, узнавание приходит слишком поздно, уже после убийства брата, как, например, в пьесе А. Камю «Недоразумение».

<sup>6</sup> «Физиолог» — сборник сведений о животных, переосмысливший в христианском духе античные и восточные источники (возник во II–III вв.). Наряду с реальными животными в него включались главки о таких фантастических существах, как единорог, феникс, кентавр.

<sup>7</sup> При всех фантастических и символических элементах бестиарии стали своего рода начатком научной работы такого рода, намного опередив ту армию замечательных чудиков и романтиков, профессионалов и любителей живой природы, что только с XVII–XVIII веков,

взяв с собой сачки и коробочки, лупы и бинокли, разошлась по всему свету — находить, опознавать, описывать, составлять полный систематический каталог всего растительного и животного мира земли.

<sup>8</sup> Глубокий смысл и законы такого рода логики чудесного тщательно проанализированы в книге Я.Э. Голосовкера «Логика мифа» (М., 1987).

<sup>9</sup> Пришвин М.М. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 183.

<sup>10</sup> Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. I. С. 51.

<sup>11</sup> *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1987. С. 186, 185.

## «ВСЮ НОЧЬ ЧИТАЛ Я ТВОЙ ЗАВЕТ...» (образ Христа в русском романе XX века)

Иисус Христос — литературный персонаж нашего времени! Это факт, и уже не единственный, появившийся в русской литературе с 30-х годов XX века (другое дело, что часто он оставался в рукописном, так называемом «задержанном» наследии). Вслед за булгаковским Иешуа Га-Ноцри («Мастер и Маргарита», 1929–1940), вслед за Христом из «Доктора Живаго» (1945–1955) Б. Пастернака появился и герой рукописи «Суд над Христом» в «Факультете ненужных вещей» (1969–1975) Ю. Домбровского, и галилейский Учитель, прошедший испытание компьютером, у В. Тендрякова («Покушение на миражи», 1979–1982), и горячий проповедник Царства справедливости на Земле Иисус Назарянин в «Плахе» (1986) Ч. Айтматова, и промелькнувший в романе-притче А. Кима «Отец-лес» (1989) Звездный Гость...<sup>1</sup>

Что же это значило для нас, для литературы излета советской эпохи? Вроде так далеко отошли от этого Образа, Его света, Его повелений, да что там отошли — отбросили и оказались во враждебном противостоянии. Хотя вспомним, в самом начале нашего более чем семидесятилетнего пути впереди двенадцати его низовых, практических «апостолов», напоенных ненавистью и готовых сеять смерть («Трах-тах-тах! Трах-тах-тах...»), неожиданно явился — трансцендентно вьюге мирового распада и разгула зла — в «россыпи жемчужной»... Иисус Христос. Явился загадкой (как, почему, зачем?), и Он ли это, не миражная ли подмена? — вопросы звучат до сих пор. Так странно возник Он на заре литературы советского времени, чтобы вскоре исчезнуть на десятилетия и вновь вернуться. И в свете этого нового явления брезжит одна из возможных разгадок финала блоковской поэмы: конечно, не как вождь и вожатый двенадцати возникает впереди них Христос, да и отсоединен Он от них, мерцает в другом, «надвьюжном» измерении — а словно подает и этим «Эх, эх, без креста», «без имени святого» надежду стать когда-то, пусть через поколения, «разбойниками благоразумными», что сумеют покаяться и очиститься...

XX век, на который, по предчувствию того же Блока, «еще чернее и огромней» легла «тень Люциферова крыла», казалось, успешно, в массовом масштабе вытеснил из душ образ Христа — высший первообраз для человека и человечества («идеал человека во плоти», по определению Достоевского<sup>2</sup>). Человек был оставлен самому себе, своему самоутверждению. Бездны зла, индивидуального и коллективного, разверзшиеся в только что ушедшем столетии, обнаруживают глубокую порочность идеи создать абсолют из человека в его нынешней, промежуточной, противоречивой природе. Как только убирается понятие фундаментального несовершенства человеческой природы и вектор восхождения (Христос),

человек и общество становятся добычей совсем других первообразов: Зверя и Машины. Человек извращается в бестию, хотя бы и *белокурую* и *идейную*; нивелируется в винтик; в лучшем случае стоически противостоит бессмысленному, смертному уделу. Но и благородно-трагическое мироощущение, как уже обнаружила философия, питается от мифологического источника — языческого Диониса, так и не побежденного светлым, дневным Аполлоном. Христов же первообраз как высший идеал движим не трагическим, а литургическим мироощущением, идеей спасения и преобразования человека и мира.

Потеряв ориентиры в хаосе относительных, дефектных ценностей и идеалов, многие ныне устремляются к христианской нравственной опоре и Абсолюту. Но вместе с тем, как это ни неожиданно на первый взгляд, само нынешнее катастрофическое, апокалиптическое положение с Землей, с природой, да и с человеком — имеется в виду страшное понижение его ценности, потеря веры в его разум, его душу — уводит от Христа в трагическую безысходность, а то и в нигилистический демонизм разной крепости и разведения, но едино замешенный на отчаянии в спасении.

Александр Константинович Горский (1886–1943), выдающийся мыслитель, прошедший значительную часть жизни в сталинских ссылках и тюрьмах и погибший там, писал в середине 1920-х годов: «Никто не сможет и не сумеет отрицать значимости Христа как *художественного* образа. С Ним, следовательно, необходимо как-то посчитаться, с Ним встретиться лицом к лицу обязан теперь каждый художник, претендующий на сколько-нибудь крупные задачи в своем искусстве. Одно из двух: либо это не есть образ Совершенного Человека и тогда художнику предстоит мудреная задача — начертать образ “другого”, более “совершенного”, более нас удовлетворяющего (но всякая такая попытка роковым образом сводится к “начертанию зверя”, обезьяночеловека); либо жизнь этого Человека есть подлинно идеальный образ человеческой жизни, вообще — “образ образов”. В таком случае в него упирается путь каждого искусства. Этим и только этим образом измерит сам себя до конца человек. Вот откуда вырастает необходимость в наше время для каждого художника сказать какое-то свое слово о Христе, к евангельским повествованиям Матфея, Марка, Луки, Иоанна прибавить рассказ о своей встрече с Тем, Кто к своим пришел, хотя свои Его не узнали. Всякий художник вынуждается ныне силою вещей стать *Евангелистом*»<sup>3</sup>.

Стоит нам оглянуться на мировую культуру, чтобы убедиться: образ Богочеловека был всегда одним из самых влекущих центров творческого притяжения. Живопись веками жила трактовками священной истории Его земного пути: неисчислимы все рождества, поклонения волхвов, бегства в Египет, крещения, везды в Иерусалим, тайные вечера, крестные муки, распятия, оплакивания, воскресения, вознесения! Я уж не говорю о религиозной культуре икон, скульптуры, фрески или о христианском богословии.

Но так ли *густо* было в литературе? Возьмем, к примеру, отечественную. В древнерусской житийной литературе — фигуры православных

святых, подвижников, князей-праведников; Христа Самого там нет, да и быть не могло: ведь Бог, тут трепет и безглазое поклонение. В XIX веке есть образы людей христианского духа и святости, да и то не так уж и много: у Достоевского — князь Мышкин, Зосима, Алеша, Макар; у Толстого — выразители народной крестьянской веры вроде Платона Каратаева или ряда героев поздних рассказов... Да и в западной литературе рисуют христиан, не Христа же; и так — от Гюго до Бернаноса и Клоделя. Образы собственно Христа или Богородицы встречаются чаще в поэтическом (Мильтон, Клопшток, современные католические поэты) или легендарном («Иисус Христос во Фландрии» Бальзака) переживании и воплощении.

В русской поэзии на изображение Спасителя, причем метафизическое, можно сказать, богословское, первым посягнул, пожалуй, Г. Р. Державин в своей поздней оде «Христос» (1814). В ней поэт «как бы на небо восхищенный», *духом*, а не «витийства языком» дерзает *гласить*, явить в стихах и первичную, задуманную «до веков» вселенско-созидательную, творящую миссию Слова, и невиданную двусоставную природу воплощенного Богочеловека, и основные моменты Его земной жизни и служения — от Рождества, Крещения, Его чудесных дел исцеления и воскрешения до Преображения, смерти на Кресте, Воскресения и Вознесения, и суть Его учения любви, высшей онтологической надежды, поданной людям, сынам некогда погрешившего перед Богом Адама.

Сходил Он к смертну естеству  
От уз греховных мир избавить,  
На прежней степени поставить  
И уподобить Божеству.

И главное, что насыщает эту пространную оду личным душевным и духовным трепетом поэта, это *домогание* смысла явления Христа в мир, вещей загадки Его удивительного естества, соединившего крайности «плоти и духа», которое непрерывными вопросами пронизывает размышление автора: *Кто Ты? Как? Зачем?..* И хотя Державин каждый раз дает ответы на эти вопросы, черпая их из Священного Писания, богословской мысли, само их наличие разомкнуто в непостижимую до конца разумом человека Божественную тайну, да и в тайну самого человека, его предназначения и будущей судьбы.

И позже мелькает в русской поэзии образ Спасителя. То у Тютчева, «удрученный ношей крестной», исходил Он «землю родную», и душа поэта, бьющаяся в земных страстях и грехах «на пороге как бы двойного бытия», готова «как Мария / К ногам Христа навек прильнуть». То у А.К. Толстого в поэме «Грешница» (1857 <?>) одним взглядом любви Иисус уничтожает вызов греха и падения. Эта поэма, может быть, тоньше, духовно озареннее и *достовернее* других литературных попыток *вообразила* черты внешности Спасителя, впечатление, какое Он производил на



тех, кто видел Его на земле. Проникновенно-тихо воссиял здесь *единственный* облик и образ Богочеловека: гармонически-стройный и легкий, светлый и спокойный, лишенный всякой пророческой экзальтации и *ангельской прелести*, дивно простой и кроткий — и вместе — мгновенно узревающий *сердца* и *утробы* человек, побеждающий в них порок и зло:

В Его смиренном выраженье  
Восторга нет, ни вдохновенья,  
Но мысль глубокая легла  
На очерк дивного чела.  
То не пророка взгляд орлиный,  
Не прелесть ангельской красоты,  
Делятся на две половины  
Его волнистые власы;  
Поверх хитона упавая,  
Одела риза шерстяная  
Простою тканью стройный рост,  
В движеньях скромн Он и прост,  
Ложась вокруг уст Его прекрасных,  
Слегка раздвоена брада,  
Таких очей благих и ясных  
Никто не видел никогда.

В чем-то близкий образ Христа создает в «Братьях Карамазовых» Достоевский (поэма «Великий инквизитор»): через пятнадцать веков после Своего Воскресения и Вознесения, сойдя вновь на землю, на этот раз в страну святой инквизиции, Спаситель «молча проходит <...> с тихой улыбкой бесконечного сострадания» среди жителей Севильи, и те мгновенно «узнают Его». «Солнце любви горит в Его сердце, лучи Света, Просвещения и Силы текут из очей Его и, изливаясь на людей, сотрясают их сердца ответною любовью». И тут же являет Он то, что называл когда-то в Палестине Своими *делами*: те чудеса исцеления и воскрешения, которые Он творил и сейчас творит в ответ на порыв мольбы и веры: прозревает слепой с детства старик, семилетняя девочка встает из «детского открытого белого гробика» на самом пороге храма, куда ее тело как раз вносили для отпевания. В ярком *сокращении*, тут же и немедленно, Христос как бы *повторяет* основной объем Своей *фрактической* проповеди, Своего завета людям: знамения победы над болезнью и смертью, движимой бесконечной любовью. И как в мистериальном евангельском сюжете Дело Христа — воскрешение Лазаря стало, по св. Иоанну, непосредственным поводом к заседанию синедрона, вынесшего Ему тайный смертный приговор, так и тут, немедленно за воскрешением девочки, Его, по приказанию престарелого великого инквизитора, забирает стража и запирает в тюрьму. Далее мы слышим только монолог старца, и оборачивается он, по точному замечанию К.В. Мочульского, блистательным «доказательством

вом от противного»<sup>4</sup> не только бытия Божия, но и нераздельной связи веры в Бога и веры в человека, *свободы* как Божьего дара и Божьей искры в человеке, истинного христианства как религии духовной свободы, творческого восхождения к новой природе.

Монолог этот разворачивается как анализ трех искушений Христа в пустыне, содержащих в себе, по оценке великого инквизитора, «всю будущую историю мира и человечества», — и проводится он с точки зрения могущественного старца и стоящего за ним «страшного и умного духа, духа самоуничтожения и небытия», которому инквизитор, по собственному признанию, и служит — вроде бы из сострадания к большинству слабосильного рода людского. Этот анализ, опять же «от противного», сделал себе блестящую мыслительную карьеру в русской религиозной философии: кто только не раскрывал видение Достоевского, не варьировал его, не конкретизировал, не пытался углублять (тут и В.В. Розанов, и С.Н. Булгаков, и Н.А. Бердяев, и С.Л. Франк и другие). Представало нечеловечески-гениальное, символическое предвосхищение ложных путей человечества, фактически сходящихся в один: искушение хлебами — образ материалистически-сытого «рая на земле», отвергнувшего «хлеб небесный», свободу «сынов Божиих», христианскую задачу преодоления павшего и трагического порядка бытия (подставлялись в расшифровке и «социализм», и «экономический материализм»); второе искушение — порабощение свободы человека внешним чудом и авторитетом; и третье, кульминация первых двух, — соблазн власти над земным человекобожеским царством, нити от которой на деле не уйдут из рук «князя века сего», одним словом, соблазн построения новой тоталитарной Вавилонской башни. Здесь не место углубляться в этот анализ, наполненный идеями и реалиями разного времени: инквизиция, католицизм, папозезаризм и цезаропапизм, социализм, масонство... Еще через сто и тысячу лет могут появиться подходящие под символизм Христовых искушений другие идеи и реалии, которым пока еще нет имени.

Поэма «Великий инквизитор» принадлежит фантазии Ивана Карамазова, но выражает глубочайшие прозрения самого писателя, и вся изощренная диалектика великого инквизитора, его *железная* логика и злоеющие планы лишь оглушительно обнаруживают Христову правду да пронзительную любовь самого Достоевского к Спасителю, такую, что, веришь, действительно оставит его со Христом в любом случае, даже если истина окажется *вне* и *против* Него. А что же Сам Христос, как ведет Он Себя в поэме перед лицом умного земного служителя Своего антагониста? Он лишь «молча и проникновенно» глядит на старца, уже заранее читая в глубине его изощренного ума все выкладки и аргументы, а в финале неожиданно целует «в бескровные девяностолетние уста» этого страшного идеолога тотального обмана и манипулирования родом людским, превращения его в «счастливого»-рабский *муравейник*. Какой высшей надеждой дышит этот поцелуй! В нем и особый знак *неокончателности*, *временности* такого Предприятия, которое намеревается осуществить в веках и

поколениях великий инквизитор и иже с ним, за которым лежит несчастное неверие и в Бога, и в человека, отчаяние в спасении (если этот проект и удастся, то лишь как *исторический*, более-менее длительный эпизод блуждания человечества на ложных путях). В нем и такая безграничная любовь, которой подвластно победить, простить, искупить самое страшное зло. Интеллектуальный и волевой мятеж против Христа оборачивается, по слову Алеши Карамазова, Его *хвалой*. Недаром сверхчеловеческая, *милостивая* реакция Спасителя пронзает и самого служителя сатаны; вместо обещанного костра он отпускает Иисуса: и хотя «старик остается в прежней идее», «поцелуй горит на его сердце» — и кто знает, как эта негасимая жгучая искра еще разгорится?!

Но проникновение Достоевского в свет христианской надежды оставалось в русской литературе XIX века все же среди немногих ее метафизических вершин. С.Н. Булгаков полагал, что «в известном смысле все его (Достоевского. — С. С.) книги, особенно последних лет, написаны о Христе, во всех Он является истинным, хотя и незримым центром, иногда выступая открыто»<sup>5</sup>. Для Достоевского Христос, действительно, был, по выражению А.К. Горского, *Центрообразом*, метафизическим и нравственным; свет Его Лица, Его учения, радость Воскресительной Вести — последняя и главная бытийственная опора писателя и его героев, импульс к возрождению и возрастанию: Сонечка, читающая Раскольникову эпизод о воскрешении четырехдневного Лазаря на четвертый день после совершенного героем двойного убийства, евангельские черты «положительно прекрасного человека» князя Мышкина, «Бесы», в оценке С.Н. Булгакова как роман-трагедия, даже *мистерия* «о незримом, непоявляющемся» «Русском Христе, и о борьбе с Ним, о противлении Ему — об антихристе, и тоже русском антихристе»<sup>6</sup>, наконец, сон Алеши Карамазова о брачном пире в Кане Галилейской, напоенный «вином радости новой, великой»... Но тот же С.Н. Булгаков пронизательно заметил: «Известно биографически, что Достоевский намечал себе написать книгу о Христе как завершение своего жизненного дела; то была, так сказать, литературная проекция всех его религиозных устремлений, мыслей и чувств. Думается, что никогда бы не написал он этой книги, ибо такие книги вообще не пишутся, это выходит за пределы литературы, мира книг»<sup>7</sup>.

Действительно, на изображение Самого Христа все же писательское перо отваживалось не столь часто: останавливало, очевидно, исходно благоговейное отношение к Сыну Божию, которое закладывалось обязательным религиозным воспитанием, как ни вдавались потом в сомнения или даже в атеизм. Существовала некая боязнь если не кощунства, то своей малости и недостойности. Ведь человеческое слово тут становилось бы соперником Слова, божественного Глагола, запечатленного в Евангелиях. Живописи и скульптуре было в этом смысле полечче; они переводили священное Слово уже на другой язык: видимых форм, рисунка, композиции, цвета. Здесь художественным поискам простору больше, хотя в религиозном творчестве и выработан строгий канон изображения святых лиц и событий.

Но надо учесть главное: в Ветхом Завете Бог принципиально *незрим* — Творец и тварь онтологически *несоизмеримы*, что не позволяет человеку физическими чувствами воспринимать Господа (отсюда и запрет на Его изображение). Другое дело воплотившийся, кенотически умалившийся до человеческого естества Бог Сын, Которого в избранный момент истории могли и непосредственно чувствовать, и осязать, и видеть люди, те же Его ученики. Он, воистину, по слову ап. Павла, стал «образом Бога невидимого» (Кол. 1:15).

Как известно, определения седьмого Вселенского собора (787), отвергнувшего иконоборцев, отстоявшего необходимость *внешнего выражения* для религиозной мысли и чувства, были подготовлены трудами преп. Иоанна Дамаскина. А основным его аргументом за иконопочитание был факт вочеловечения Христа («слово стало плотью»). То, что Божество обрело зримую плоть, метафизически обосновывало саму возможность творить иконы, создавать явленные образы, в которых воплощались бы Божественные сущности и святые лица. А Николай Федоров, опираясь на соборные догматы, развивая логику, лежащую в их основании, расширяет идею сакрального искусства, т. е. наглядно-материального выражения духовных начал, до необходимости религиозного Дела, осуществления в действительности религиозного идеала.

В литературе XIX века активно-христианская мысль Федорова ближе всего к духовным поискам Достоевского. Вот одна из заветных мыслей писателя, высказанная в черновиках к «Бесам»: «...идеал был во плоти, а стало быть не невозможен и достижим всему человечеству. <...> Да Христос и приходил затем, чтоб человечество узнало, что земная природа духа человеческого может явиться в таком небесном блеске, в самом деле и во плоти, а не то что в одной только мечте и в идеале, что это и естественно и возможно»<sup>8</sup>.

А вот, скажем, Чингиз Айтматов воспитывается в среде атеистической и где-то к середине жизни, проблуждав среди учений мира, философских и религиозных, обращается к Евангелию, учению Христа в его этической прежде всего и рассудку внятной части. И для решения нужных идейных задач вводится в сюжет фигура Учителя как образец жертвенной реакции на зло, что заставляет заподозрить тут высшую природу и начать пристальнее вникать в Его Весть миру сему. Намечается восхождение от этики к метафизике, но останавливается оно на уровне Истории с ее диалектикой Богово — кесарево (за которую, кстати, не выходит и Булгаков в «Мастере и Маргарите»).

Но если Булгаков, выросший в семье профессора Духовной академии, целомудренно оставляет своему герою личное имя Иешуа (столь же обыкновенное у иудеев того времени, как у нас Иван или Степан), как бы не претендуя проникнуть в запечатленную премудрую тайну Его богочеловеческой природы, да и высказывается у него галилейский проповедник достаточно сдержанно, то у Айтматова Христос превращается в настоящего ратора, красноречивого софиста, дотошно объясняющего свои *позиции* и оспаривающего противную сторону.

Превращение Христа в моральный образец, в идеал прекрасного Человека, страдающего от косности среды, непонимания людей, несправедливого гонения, ощущается уже в русской живописи и скульптуре XIX века; таков Он и у Антокольского, и у Крамского, и у Ге. Недаром тот же Достоевский в «Дневнике писателя» за 1873 год так замечательно иронически описывал «Тайную вечерю» Ге: «Всмотритесь внимательнее: это обыкновенная ссора весьма обыкновенных людей. Вот сидит Христос, — но разве это Христос? Это, может быть, и очень добрый молодой человек, очень огорченный ссорой с Иудой, который тут же стоит и одевается, чтобы идти доносить, но не тот Христос, которого мы знаем. К Учителю бросились его друзья утешать его; но спрашивается: где же и причем тут последовавшие восемнадцать веков христианства? Как можно, чтоб из этой обыкновенной ссоры таких обыкновенных людей, как у г-на Ге, собравшихся поужинать, произошло нечто столь колоссальное?»<sup>9</sup>. Особняком стоит, пожалуй, только великое полотно Иванова «Явление Христа народу», где при всем скрупулезно воспроизведенном *местном колорите* Христос никак не может быть принят только за воплощение высшей человечности и социального сострадания. (Недаром сам художник связывал со своей работой безумную теургическую мечту о чуть ли не мгновенном преображении людей, потрясенных Божественным явлением, запечатленным на его картине.) Традиция предельного очеловечивания и морализации фигуры Христа в XIX столетии была, пожалуй, наиболее характерной: тут и ученые, демистифицирующие жизнеописания Д. Штрауса и Э. Ренана, и гуманно-демократические, жертвенно-героические реминисценции этого образа в народнической литературе, в поэзии Некрасова, Плещеева или Надсона.

По существу, именно такое восприятие Христа дожило до нашего времени, но возродилось уже в прозе. В различных вариантах мы встречаем его и у Булгакова, и у Тендрякова, и у Айтматова. В повести Тендрякова «Покушение на миражи» Христос приносит миру невиданную, сверхприродную мораль не только любви к ближнему, но и к врагам Своим. Запрограммировав на компьютере этот отрезок древней истории, вложив в него версию раннего убийства Христа и тем предоставив миру развиваться без Его Благой Вести, которую замещает моральная проповедь Павла, ученые-экспериментаторы оказываются перед лицом ошеломляющего их результата: машина «воскрешает» Христа, Он и только Он — необходимый этап восходящего самосознания человечества, и без Него никак нельзя. В «Плахе» Иисус предрекает Бога-завтра, идеал духовного и нравственного самосовершенствования людей Земли, который приведет их к Царству справедливости и равенства «без власти кесаря».

И в «Мастере и Маргарите» Иешуа прямо утверждает только одну идею: все люди добры. Идею этическую, из круга парадоксальных нравственных идей, взрывающих человеческое сознание, его привычные оценки, и недаром приходящую в противоречие с тем, как обнаруживают себя реальные люди в самом романе Булгакова. Впрочем, ее парадоксальный смысл и не раскрывается. Писатель никак уж не этик, а скорее эстетик

(если определить его по знаменитой классификации Кьеркегора). Своего рода эстетизм очевиден и в евангельских эпизодах романа, он-то и создает булгаковскую оригинальность представления этого момента духовной истории мира. Чем эта линия пленяет нас? Глубиной раскрытия учения Христа? Этического или метафизического? Не похоже — скорее художественным визионерством, яркими картинными воплощениями вечного сюжета, будь то допрос Иешуа на «безжалостном ершалаимском солдце-пеке» под розовой дворцовой колоннадой, или сцена распятия, облепленное мухами и слепнями, искореженное мукой беспмятное тело Га-Ноцри на кресте, или гремящий соловьиным пением ночной Гефсиманский сад...

Внушить читательской впечатлительности какое-то почти видимое, слышимое, ощущаемое мерцание жизни — о, на это Булгаков мастер! Раз и навсегда — как на полотне художника — запечатлеть, *остановить* Пилата или Левия Матвея в каком-то существенном моменте их бытия. И там, в за-жизнь (на *том свете*), — то же художественное бытие запечатленного мига, ставшего вечностью: в мучении бессонницы сидит и сидит в кресле Понтий Пилат со своим псом или, провалившись в недолгий сон, видит одно и то же — желанную прогулку по лунному лучу и беседу с Иешуа. Да и Мастер в финальную награду получает лишь то, во что верит и чему служит: *вечный покой*, эстетическое бытие ожившей идиллической картины — домик с венецианским окном, вьющийся виноград, камелек, свечи, любимая, друзья, Шуберт, сон в «засаленном и вечном колпаке», утренняя свежесть и тишина. И так навсегда в осуществленном «если б навеки так было!». Что это как не спасение искусством — высший идеал Мастера, — как не бессмертие художественного творения, в которое *его* создатель сам чудом переселился и стал его персонажем.

Сатана со своей свитой, причудливая фауна нечистой силы — вот где раздолье для эстетической игры! «Ведь мы играем не из денег, / А только б вечность проводить!» Человек развлекается-отвлекается, играет, чтобы забыть свои тоскливые пределы, свой неизбежный конец, а бессмертная нечисть, обреченная на унылость своей дурной бесконечности, — чтобы ощутить время, какое-то наполнение мгновения. И сколько здесь просто игры для игры, дурачества для дурачества! А бал у Сатаны — призрачные грибы зловещей красоты, блеска, игры и веселья, рассыпающиеся тлением и прахом!

Недаром многие страницы романа словно зачарованы луной. Под ее знаком, в ее манящих призрачных лучах разыгрывается томительно-сладкая игра воображения, которое, может быть, и свободно, но ведь ничего достоверного не знает и не хочет знать о жизни и смерти: откуда, куда и зачем?

Но упоминается ведь и Свет, уже не лунный, а божественный, до которого не дорос Мастер, мелькает даже слово «бессмертие» — пролетает как осколок взрыва неопознанного небесного тела, едва коснувшись сознания Пилата. Да, автор романа подозревает и о других высших реальностях, но как-то больше головой, чем сердцем, отданным луне, искусству и вечному покою.



В 1987 году на русском языке вышел роман польского писателя Г. Пана­наса «Евангелие от Иуды», над которым автор работал почти сорок лет. И здесь, глазами Иуды, а он вовсе не оказывается предателем, Христос — просто человек, но высшей достигнутой на Земле породы и природы, носитель ярко повышенных способностей и возможностей (ну как особо выдающийся экстрасенс), учитель нравственности и своего рода революционер. И погибает он не на кресте, а в результате подавления восстания против иудейского священства, которое он вынужден возглавить. (В свое время еще более крайней революционизации Христос подвергся у Барбюса в романе «Иисус».)

Особый, экзистенциальный, авторски-исповедальный поворот получила трактовка образа Христа в скандальном романе Никоса Казандзакиса «Последнее искушение», 1951 (был внесен в католический индекс, список запрещенных книг), и в еще более скандальном фильме «Последнее искушение Христа», созданном на его основе Мартином Скорцезе. У греческого писателя Христос проходит два главных искушения, которые преследовали самого автора: отождествиться с Богом, создать новую религию и вместе с тем не упустить счастья обычного земного удела (где в центре — любовь к «вечной женщине», семья, дети). «Непрерывная, беспощадная борьба духа и плоти», которую Казандзакис, как признается он в предисловии к роману, вел всю свою жизнь — да, возразить трудно, одна из вечных коллизий человеческой жизни, но причем тут Христос? Главное недоразумение и подмена у писателя — в самом образе Спасителя: это не Богочеловек, т. е. не воплотившийся Бог, спустивший тем самым лестницу с небес на землю, давший обетование самой возможности соединения человеческой природы с Божественной, т. е. ее обожения, восхождения на высшую онтологическую ступень. У Казандзакиса Иисус, сын Марии из Назарета, — пусть и исключительно незаурядный, но человек, в религиозной экзальтации видений и снов поднимающий на себя божественную миссию. А уж это совсем другой разворот — с человеком, конечно же, возможны все те искушения, которые явлены здесь. А с Христом, Богочеловеком, принципиально нет, в Нем совсем другая природа, которая никак не может соблазняться низшей, той, что Он пришел спасти от животной, смертной участи.

Именно в XX веке в литературе появилась тенденция, в том числе и неверующего, но *уважающего* сознания, — как бы создать свой вариант этой великой мировой загадки, свой *детектив*: Кто Он? И притом буквально: от кого родился, при каких обстоятельствах, чем занимался, как объяснить Его чудеса, какой у Него был конец, кто были Его ученики и существовали ли они вообще... У нас это началось, пожалуй, со знаменитой повести Л. Андреева «Иуда Искариот и другие» (1907). Но главное и основное для романских трактовок образа Христа — понимание Его как морального реформатора, учителя новой нравственности, проповедью которой Он надеется гармонизировать человека, свести мир с погибельных путей.

Недостаточность и даже убогость только этического понимания евангельской Вести утверждал еще К. Леонтьев, усматривая его у «наших новых христиан» — Толстого и Достоевского (в последнем случае его упрек особенно сомнителен). Их христианство он называл «односторонним», «сентиментальным», «розовым», сближал с утопической и либерально-прогрессистской верой в «принудительную и постепенную исправимость всецелого человечества» вплоть до благополучного устройства «рая на земле». В противовес такой «гуманитарной идеализации», «воображающей», по словам Леонтьева, что только «несовершенство социального строя и плохое воспитание до сих пор мешало какому-то упоительному катаклизму грядущего любвеобилия»<sup>10</sup>, он выдвигает необольщательность прогрессом и трезвое эсхатологическое видение сползания к последним временам и срокам. Трагизм земного бытия для него неизбывен; в рамках наличной падшей человеческой природы и природы вещей этого мира «надежды на земную любовь и мир земной» тщетны, и уж кто-кто, а Христос их никогда не подавал.

«С рождением Христа, с воссиянием Евангелия все плоды земные вдруг стали горьки. Во Христе прогорк мир, и именно от Его сладости. Как только вы вкусите сладчайшего, неслыханного, подлинно небесного — так вы потеряли вкус к обыкновенному хлебу»<sup>11</sup> — это мысль уже Василия Розанова, высказанная им в докладе 1907 года в Санкт-Петербургском Религиозно-философском обществе «О сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира» (вошел в книгу «Темный Лик. Метафизика христианства»). Иными словами, перед лицом такого сияющего Идеала, такой великой надежды на жизнь вечную и обоженную, перед Самим Его милосердным, любящим, кротким, бесконечно прекрасным обликом — наш мир с его ценностями, страстями и радостями оказался «горек, плоск, скучен». Там, куда зовет Христос, так блаженно, такое полное исцеление и просветление, такая сила и мощь, что как захочешь длить этот мир, в котором немногая природная сласть неизбежно с горьким отстоем — и пьем мы эту смесь только вместе. Правда, сам Розанов как-то удивительно прошел мимо главного обетования христианства — обретения «жизни с избытком», спасения и преображения этого мира в соборе всей его твари, и все-то ему казалось, что таится в религии Христа какое-то аннигилирующее живую жизнь, ее половую страстную энергетику мироотрицание, какой-то финальный «гроб» и «нуль», и исповедуют эту религию в истинной поддонной ее глубине «люди лунного света». Впрочем, мир прогорк еще до Иисуса — зло борьбы, вытеснения, гибели, печаль смертного существования («Какое блаженство у осужденных на смерть?», а по дороге к ней «на различные скорби, напасти, болезни» — св. Иоанн Кронштадтский), эту горькую, скорбную изнанку бытия чувствовали всегда и язычники, и индуисты, и буддисты, да и ветхозаветные иудеи, при всей их излюбленной Розановым *пахучей плотяности* (достаточно вспомнить «Экклезиаст»).

Двухтомное исследование Евангелий Д.С. Мережковского «Иисус Неизвестный» предваряется таким утверждением: «Мир, как он есть, и эта



Книга не могут быть вместе. Он или она: миру надо не быть тем, что он есть, или этой Книге исчезнуть из мира. Мир поглотил ее, как здоровый глотает яд или больной — лекарство, и борется с нею, чтобы принять ее в себя или извергнуть навсегда. Борются двадцать веков, а последние три века — так, что и слепому видно: им вместе не быть; или этой Книге, или этому миру конец»<sup>12</sup>. Так что же несет эта Книга миру: заплату новой нравственности на ветхий его порядок или нечто более существенное и радикальное? То, чему с большим проникновением может внять наше время, когда «глади и пагубы», отравление самих источников жизни на Земле из апокалиптических угроз превращаются в реальные, когда спасительные онтологические цели и задачи должны перестать быть уделом только умозрения и мечтания? И подходила ли литература, столь упорно начавшая оглядываться на давнюю и вечную Благою Весть, к пониманию всей глубины ее?

«Факультет ненужных вещей» Ю. Домбровского, хотя и был закончен в 1975 году, дошел до читателя через двенадцать лет и стал открытием еще одной попытки привить к событиям и героям XX века некоторые особенно дорогие автору ветви евангельского древа. Из литераторов, обращавшихся к образу Христа, Домбровский был одним из самых основательных в историческом изучении этой темы. Исследователи жизни и творчества писателя отмечают полторы тысячи специальных источников, проработанных им за пятнадцать лет. Такое важное значение придавал Домбровский этой романной линии, да и ответственность тут, понятно, была особо велика. (Кстати, среди материалов, отобранных самим Юрием Осиповичем для приложения к третьей части своего романа, — вышедших в 1989 году в первом полном издании дилогии на родине в издательстве «Советский писатель», — мы встретим многочисленные ссылки на цитировавшуюся выше книгу Мережковского.)

Как мне кажется, Христос и его история в чем-то органичнее входят в основное повествование произведения, нежели это происходит в «Мастере и Маргарите», явно ближайшем литературном прецеденте и образце для Домбровского. Присутствие образа Христа в «Факультете ненужных вещей» расширяет границы вполне определенной площадки действия: 1937 год, Алма-Ата, музей, раскопки, археологи, рыбаки, отрекшийся от сана священник, следователи и их подопечные... до некоей общемировой и даже метафизической сцены. Евангельская метаистория отчетливо просвечивает в центральной коллизии романа, в тех вечных вопросах о природе человека, о сущности зла и предательства, искупления и жертвы, которые здесь встают.

И в этом романе (как у Булгакова и позднее у Айтматова) исследующий луч направляется прежде всего на один эпизод земного пути Христа: столкновение с Пилатом. Не глубины христианской метафизики, не сущность Благой Вести, принесенной Спасителем в мир, интересуют писателей. Художественная психика творца XX века, века тоталитарного прессы, мучительно личных отношений с властью, грубо вторгающейся в его дело и жизнь, заклинена на драгом.

В Христовой парадигме берутся те склонения, которые глубже всего заставляют переживать собственная эпоха: преследование, предательство, неправый суд... Более того, в евангельских эпизодах у Домбровского экзистенциальная пульсация наиболее болезненно трепетна и ощутима. Он пишет роман, беря в прототипы, как известно, самого себя и свои мытарства в ежовском застенке (да разве только свои!), и на Тайной вечере накануне выдачи Учитель переживает у него «типичную ночь перед арестом»: Он «испытал все, что приходится испытывать в таких случаях, — тоску, одиночество, загнанность, безнадежность, надежду». И под конец у Него явилось, как почти у всех: «Ну скорее же, скорее! Что вы медлите!» Так представляет себе внутреннее состояние Христа бывший поп Андрей Куторга, человек мысли незаурядной, которому автор отдал и свою историческую эрудицию, и свое понимание миссии Спасителя. Но и Куторга успел попасть в шестеренки всемогущего государственного сыска и сам вынужден повторить по отношению к Корнилову роль доносчика и предателя, ту, которую он недаром так интимно-проницательно чувствует и обнажает в окружении галилейского Учителя. На первый план выходит психология предательства еще более потаенного и тонкого, чем знаменитое Иудино. Домбровский вспоминает другого предателя, свидетеля на суде Синедриона, оставшегося миру неизвестным, но, похоже, человека, близкого Христу, может, даже одного из Его учеников. Жгуче актуальна эта темная коллизия в романе! С особой личной заинтересованностью обсуждают ее Корнилов со следователем, а тот как раз уже затеял подобную игру с самим Корниловым и Куторгой, соделав их друг для друга такими вот тайными свидетелями, заставив их, по существу, вновь разыграть эту вечную роль-маску.

Не случайно у Домбровского нет самостоятельного повествовательного пласта, отдельных евангельских сцен, как у его предшественников и последователей в литературе. Рассказ о Христе вплетен в основное действие, в тревоги, сомнения и тоску современных героев, в их разговоры и споры. Система переключек и аналогий здесь не скрывает себя, работает напрямую. Вплоть до политической (58, пункт 10) статьи из римской древности: «Критика действий императора приравнивается к оскорблению величия римского народа», страхом перед которой и предрешается в романе пресловутое Пилатово *умывание рук*. (Именно по этой статье в точности до пункта проходил сам автор «Факультета ненужных вещей».)

Пожалуй, Домбровский глубже других задел один из самых тонких и чутких нервов, ответственных за благополучие мира: благополучие и самое общее, так сказать, фундаментально-онтологическое, и самое конкретное — историческое, социальное и житейское. Этот нерв — вера в человека. Смысл подвига Христа объясняется так: ко времени Его пришествия «мир смертельно устал и изверился. У него нет сил жить. Выход один — надо восстановить человека в его правах. Но знал Он (Христос. — С. С.) и еще одно — самое главное! За это придется умереть!.. нагой и наглою смертью».

Эту смерть писатель рисует так, как еще никто, по крайней мере в литературе. Мы помним то потрясение, которое испытал Достоевский

(а затем передал своим героям) перед картиной Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос». Тут был изображен просто измученный труп, принадлежащий целиком царству смерти, и смерти окончательной. Ни лучика надежды на возможность ее преодоления, на оживление и преобразование этой богооставленной смертной плоти Федор Михайлович здесь не увидел. Перед такой картиной можно потерять веру — так оценил ее особую силу автор «Идиота». То, что в пронзительных деталях представил читателю Домбровский, могло бы стать частью диптиха, триптиха или целой серии страстей Христовых, ведущих к этому страшному, *гольбейновскому* финалу. Не случайно писатель позволил себе чуть ли не впервые в художественной словесности такую въедливо-натуралистическую картину, собственно, не картину, а замедленную кино съемку мук Распинаемого, да еще с каким-то рентгеновским проникновением в агонию Его внутренностей. Ведь впечатывается в нас некая образцовая — на все времена — матрица крайнего физического страдания, тот предел измывательства человека над своим ближним, который так размножил XX века. Размножил, придя к страшному падению самой идеи человека. Какие бездны зла, садизма обнаружила извращенно направленная, корыстная человеческая воля! И сколь часто на дыбе физического и нравственного унижения изничтожался весь человек и оставалось только жалкое, затравленное животное! «Человек — это звучит гордо!» — корежилось в сатанинскую усмешку.

Страх умаления жизни, страх муки и смерти стал самым эффективным орудием массовой эксплуатации людской психики, рождая в ней покорность, трусость, лицемерие и предательство. Но ведь это случалось нередко в истории, особенно при «упырях и уродцах» (так зовутся в романе римские императоры, «вожди народа» своего времени). А Христос побеждает этот страх, более того, претерпев крайнее измывательство от людей, не отрекается от любви к столь подлым и жалким существам. Вот этим-то любовно-жертвенным подвигом Он и искупает, по мысли автора, саму идею человека. И Зыбин через девятнадцать с небольшим столетий ставится (конечно, в неизмеримо меньшей степени) в прямую параллель к этому образу и примеру. «Немощный и слабый» «се, Человек», над которым издевались Его позднеантичные философские гонители за колебания («Авва Отче! все возможно Тебе; пронеси чашу эту мимо Меня» — Мк. 14:36), недостойные «даже просто мудреца, презирающего смерть», тем не менее «остался Богом! Богом людей». А столь подверженный человеческим слабостям — и к прекрасному полу, и к возлияниям — герой Домбровского в своей нестигаемости и презрении к палачам оказался выше многих *раскальвавшихся* и поносивших себя под напором насилия и бесстыдной демагогии. Зыбин тоже из тех, кто возрождает веру в человека.

Корнилов же, «глумливо» насмехающийся над Зыбиным с его «помните, самое ценное на свете — человек» (да какое там: «Тряпка рваная больше стоит, чем человек!»), втягивается в роль осведомителя не случайно. Ибо сама ситуация с единым непогрешимым вождем, требующая то-

тального страха и доносчиков, рождается в последнем анализе из убеждения, что «тряпка рваная больше стоит, чем человек». Самый заветный, тайный завиток большого и малого демонизма, нигилизма, злодейства свивается как раз из глубокого презрения к человеку как твари. Это чувство как раз и подчеркивается в размышлениях Сталина в главах, ему посвященных: «Все на свете может быть, ничего нельзя предрешить или принимать на веру, если дело касается людей. Всяк человек слаб, грешен и податлив, ни про кого нельзя сказать: “На это он не способен”».

Если обратиться непосредственно к евангельскому тексту, то мы столкнемся с поразительным сочетанием: «Учитель! какая наибольшая заповедь в законе? Иисус сказал ему: “Возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душою твоею, и всем разумением твоим”. Сия есть первая и наибольшая заповедь; вторая же подобная ей: “Возлюби ближнего твоего, как самого себя”. На сих двух заповедях утверждается весь закон и пророки» (Мф. 22:36–40). Казалось бы, загадка христианской психологии: почему Ее Основатель так связывает веру в Бога с верой в человека, любовь к Творцу с любовью к ближнему? Но дело в том, что единственно возможная и первая религиозная предпосылка есть вера в абсолютно благого и любящего Бога. Такая вера предполагает разумность творения, то, что человек, его венец, созданный «по Его образу и подобию», не может быть слепой игрушкой фатально заданной метафизической игры. Вера в Бога, в образец доброго всемогущества и любви, невозможна без веры в человека, без высочайшего к нему требования стать осуществителем высшей, благой воли.

Да и сейчас ничто, может быть, так не подорвано, как вера в человека (дрянь, мерзость и ничтожество!), в его способность коллективно соорудить что-нибудь хорошее и сверххорошее. Рознь, вражда, безумие вырываются на разгул отовсюду. Последние времена! Богооставленность! Насколько сейчас готов мир к принятию Христа, к признанию Его для себя Центрообразом, в который надо облечься человеку? Кажется, время для этого трудное, почти безнадежное, ибо апокалиптическое в худшем смысле этого слова. Что тут делать Христу-Богочеловеку (спаялись в Нем Бог и человек, а второе развенчано сейчас, как никогда, и, наверное, небезразлично это и для высшего божественного идеала) с Его проповедью любви, Царствия Небесного, усилия в *восхищении* его. Разве как грозный Судия, что придет на последний и Страшный суд карать недостойных, лживых и подлых рабов, — такой лик Христа отдается в сердцах и лелеется, особенно у многих обращенных, свежеверующих, что сбились горделивой кучкой (вот мы встали на путь очищения и трепещем благочестиво, а остальные — тьфу, мерзость!), и призывают огонь и бичи на головы недостойных ближних. Из нутра несветлого, бессильного и трусливого идет этот призыв: прииди и суди, и расточи, и накажи, да пожестче!

И тут такое пассивно-мстительное «христианское» сознание удивительным образом сближается с совсем другими явлениями: так, известный марксистский философ Э.В. Ильенков в 1970-е годы реанимировал старую гартмановскую идею о том, что природа, возможно, создала человека как

орган собственного самоуничтожения, как орудие самоубийства Жизни, коллапса существующего универсума. Да и в художественной литературе вариант близкой онтологической концепции обсуждался весьма проникновенно, к примеру, в романе А. Кима «Отец-Лес». И как раз в этом романе, трагическая атмосфера которого отличается от «Белки» с ее отчетливыми ноосферными акцентами, резко разведены природа Христа, явленного здесь как некий «Гость из космоса», и жалкая, обреченная на страдание и одиночество природа человека. Как проницательно заметила Р.Н. Поддубная: «Но будучи внеположным природе человека, Звездный Гость не мог очеловечить “земляных кукол” по образу и подобию своему, не мог заронить в них чего-то большего, нежели тоска по недостижимому идеалу. Потому остались люди всего только плесенью на поверхности планеты, неудержимо стремящейся к самоуничтожению»<sup>13</sup>.

К концу «Факультета ненужных вещей», когда уже и над палачом, над следователем Нейманом, заносится секира, встает еще один проклятый вопрос, воистину из самых последних, — и вновь всплывает вечная Христова парадигма, один из ее самых существенных моментов: возможно ли прощение злодеев, полное искупление зла?

Писатель разворачивает удивительную сцену, из ряда сильнейших в романе: ночь, берег реки, старик рыбак, молодая утопленница, отпевающий ее божий человек Яша, забредший сюда в предарестной тоске и смятении Нейман. Несколько фантастическая, чуть ирреальная атмосфера, декор вечности — такое: вода и костер, рыбаки и мертвое тело, молитва над ним, разговоры о тщете земной суеты... можно представить хоть во времена хождения Иисуса вдоль Генисаретского озера. Вот тут-то, воистину в пограничной ситуации, перед лицом смерти не только чужой, но и возможной собственной, с Нейманом происходит нечто неожиданное, в некотором роде экзистенциальное *пробуждение* от автоматизма своего ремесла, своего отношения к миру. Что-то «возвышенное и непознаваемое», исходящее от молодой покойницы, «ясная смертная красота» и «спокойная ясность преодоленной жизни» пронзают его. «И понял, что вот сейчас, сию секунду он сделает что-то невероятно важное, такое, что начисто перечеркнет всю его прошлую жизнь». Он как бы встает на пороге какого-то радикального сокрушения о себе, того покаяния, о котором рассуждает отпевающий покойницу бывший семинарист Яша как о необходимом условии высшего прощения человеку. Яша вспоминает евангельский эпизод с одним из двух разбойников, сораспятых с Христом. Ему, извергу и душегубу, тем не менее отпустил его страшные грехи Христос, причем в момент пика собственной страстной муки на таком же позорном орудии казни. Простил в ответ на искреннее покаяние и порыв веры великого грешника; и с этого момента вошел тот в историю с постоянным эпитетом *благоразумный* разбойник — первый из смертных, получивший обетование искупления в новую, после-Христову эру человечества. Так в финале земного пути Иисуса особо показательно-ярко была подтверждена та надежда на возможность всеобщего спасения, которой дышат известные

евангельские притчи о блудном сыне, о заблудшей овце, о потерянной драхме, о работниках последнего часа...

Вспомним, Христос не раз утверждал, что Он пришел всех спасти, и прежде всего погибающих в грехах и преступлениях. Грешники, больные нравственно и физически, были основным предметом Его заботы. С ними возлежал, им проповедовал, их исцелял, искал спасти «заблудшую овцу». «Смотрите, не презирайте ни одного из малых сих <...> Ибо Сын Человеческий пришел взыскать и спасти погибшее» (Мф. 18:10–11). «Не здоровые имеют нужду во враче, но больные; Я пришел призвать не праведников, а грешников к покаянию» (Лк. 5:31–32). Христово обещание всеобщего спасения, тогда как Мессия должен был явиться грозным, карающим судьей, было настолько поражающей чертой проповеди Христа, что она ошеломляющим ожогом врезалась в память учеников, и они не могли не передать ее в Евангелиях. «И если кто услышит Мои слова и не поверит, Я не сужу его: ибо Я пришел не судить мир, но спасти мир» (Ин. 12:47). Притом что сами ученики, находясь среди упорного в грехе, враждебного окружения мира сего, не могут — *слишком человечески* — удержать сердце, измышляют в его глубине мстительные картины на своих врагов. Перед входом в Иерусалим селение самарянское не захотело принять Иисуса. Разгневанные ученики просят разрешить им послать огонь с неба, истребить селение и жителей. «Но Он, обратившись к ним, запретил им и сказал: не знаете, какого вы духа; Ибо Сын Человеческий пришел не губить души человеческие, а спасать» (Лк. 9:55–56).

Дух прощения и спасения погрязшего во зле человека и мира выражает у Домбровского божий человек Яша. Ему возражает старик рыбак, согнанный с земли бывший крестьянин, усматривая в этом оскорбление чувства моральной справедливости, идеи воздаяния за зло и добро, своего рода индульгенцию, обесценивающую нравственное качество жизни разных людей. Конечно, он выражает подобное отношение по-своему, без ученых слов: «Что, другую шкуру тебе выдадут, что ли? Вот, мол, Яша, тебе новая кожа — иди заслуживай, был ты Яша, стал ты Маша. Так иди, Маша, добывай Яше рая. Нет, я тут что-то никак в толк не возьму. Сколько время ты грешил и вдруг...». И ссылка Яши на искренность отречения от себя прежнего («от чистого сердца») не очень убеждает рыбака. И покаяние может быть тонко корыстным: прижмут тебя обстоятельства к стенке, и возопишь, как разбойник на кресте — наподобие поповского сынка Мишки Краснова, отрекшегося от отца, *умывшего руки* при его расстреле, затем комиссарившего всласть, пока свои же не пришли пресечь его радикально, вот тут-то он и вспомнил о Боге.

Казалось бы, за стариком есть своя правда, своя логика. Ведь и у Христа рядом с обещаниями всеобщего спасения возникает угроза вечных мук для нераскаявшихся грешников в «печи огненной», где «плач и скрежет зубов». Такое очевидное противоречие останавливает и разрывает человеческое сердце, как всякая безысходная земная трагедия. Эта реакция ставит, впрочем, под сомнение само противоречие, обличая его земную,



мстительную природу, особенно когда оно воспринимается в методичной раскладке Откровения Иоанна Богослова: праведники, *овны*, обретают бесконечную радость жизни вечной, обоженной, а большинство, навсегда проклятые, сбрасываются как скверные *козлицы* «в озеро огненное». Однако так буквально понимаемое разрешение конечных судеб не есть ли казнь для всех: и не только для грешников, но и для праведников — настолько ли уж сладко им, самым чистым и совестливым, быть свидетелями мук своих ближних, да и просто других людей? И возможен ли садизм в Царствии Небесном, может ли оно держаться таким страшным напряжением полюсов?

Да будет позволено предположить, что слова самого Христа дают основание полагать другое: грозя истреблением «соломе», «плевелам» человеческим, они имеют в виду не людей, которым Христос открывает возможность всем стать причастниками нового божественного порядка бытия («и будет вам награда великая, и будете сынами Всевышнего; ибо Он благ и к неблагодарным и злым». — Лк. 6:35). Погибели, полному уничтожению подлежат природные, греховные качества людей. Подобная операция просеивания или выжигания разной интенсивности не может не предстоять всем. «Ибо всякий огнем осолится...» (Мк. 9:49). «Ибо знаете, что никакой блудник, или нечистый, или любостяжатель, который есть идолослужитель, не имеет наследия в Царстве Христа и Бога» (Ефес. 5:5). Действительно, носители этих качеств совершенно там немислимы. Конкретный человек и не может быть воплощением одной отрицательной черты — такое случается только с аллегориями. Ведь даже к подвижникам соблазны подкрадывались и одерживали временную победу. В качествах можно раскаяться, от них можно освободиться, для этого не надо всего человека губить. «Он же сказал в ответ: всякое растение, которое не Отец Мой Небесный насадил, искоренится» (Мф. 15:13). Как это понимать? Ведь тут же сказано, что и добрые и злые — Его твари и над ними равно всходит природное солнце, как и взойдет солнце преображения и спасения. Следовательно, искоренению подлежат те черты, что не от Бога, не от его собственной сущности, не от Высшего Идеала, в который должны облечься Его твари.

Для понимания учения Христа о спасении важна притча о должнике, которому царь простил огромный долг, а тот сам не простил и маленького долга, посадив своего должника в темницу. Узнав об этом «и разгневавшись, государь его отдал его истязателям, пока не отдаст ему всего долга» (Мф. 18:34). (А поскольку притча толкует о конечном спасении, то это «пока» весьма многозначительно.) «Так и Отец Мой Небесный, — разъясняет Христос, — поступит с вами, если не простит каждый из вас от сердца своего брату своему согрешений его» (Мф. 18:35). При предпосылке активности людей в деле преображения мира от них самих зависит объем спасения: будет ли оно тотальным или с разделением. Сумеет ли человечество простить своих самых страшных грешников, злодеев, убийц, истязателей или нет, найдет ли и к ним в сердце извинение и любовь, отыщет и в них ту первоначальную, пусть потом зачавшую, божественную

искру, которую раздует в их преображенной личности. Степень спасения, качество преображения ставится в зависимость и от самих людей: на сколько дерзнут, сколько сумеют.

Развязка драмы мировой истории в виде неудержимого и неустрашимого каскада страшных казней, запланированных Высшей божественной инстанцией, больше всего парализует всякую волю к человеческому действию в деле достойного онтологического устройства. Устрашенное несовершеннее воображение видит это действие не только ненужным, но и служащим к тем большему осуждению и наказанию. А если речь идет не о фатальной развязке? А о картине тех реальных бедствий, которые ждут человечество как раз при его пассивности, при упорстве на избранном пути рабствования порядку вещей, где царит взаимное вытеснение и борьба, при заклинивании в нынешней *переходной*, еще столь несовершенной природе человека. Пророчество о дурном конце может иметь характер угрозы, разворачиваться как «если...» — как исполнение определенного условия: «если будешь упорствовать...». Во всяком случае, так его трактовал ряд религиозных мыслителей, в том числе Н.Ф. Федоров, С.Н. Булгаков, Н.А. Сетницкий, Г.П. Федотов... Понимание условного характера пророчеств встречается уже в пророческих книгах Ветхого завета. «Иногда Я скажу о каком-либо народе и царстве, что искореню, сокрушу и погублю его, но если народ этот, на который Я это изрек, обратится от своих злых дел, Я отлагаю то зло, которое помыслил сделать ему» (Иерем. 18:7–8). Пророки — обличители заблудшего состояния мира сего, и их обличения — предупреждение, угроза, а не фатальный приговор. Ниневитяне, на головы которых был низвергнут приговор осуждения Господня, покаяться от проповеди Ионы, и проклятие было снято с них (Книга пророка Ионы). Идея условности пророчеств — альтернатива пассивно апокалиптическому мышлению, утверждающемуся в наши дни сознательно и бессознательно, индивидуально и массово: тяготееет проклятие конца над всеми, верующими и неверующими, обессиливает волю, погашает надежду. И с таким фатально обреченным психическим фоном вступаем мы в новый век и новое тысячелетие, и для многих будущее так и видится в зловещих отсветах финальной катастрофы. Тогда как нет железно предписанного свыше «конца света» — от нас самих зависит, какой поворот примет человеческая история, упрется ли она в «страшный суд» самоистребления рода людского или подойдет к переходу в новое творчески-преображающее качество.

Кстати, в финальном стоп-кадре романа Домбровского, когда на одной парковой скамейке запечатлеваются художником Калмыковым навеки вместе трое таких нравственно разнородных людей: и Зыбин, и Корнилов, вольно-невольный предатель, и бывший уже следователь Нейман, побитый судьбой, но ведь и не вышедший в свет покаяния («А я разве во что верю?.. Ведь даже “господи, господи” крикнуть и то некому?»), — все же подспудно-эмоционально преобладает нота не гнева и отлучения, а понимания и конечного прощения.



Теперь осталось обратиться еще к одному знаменитому произведению, в котором явственно прозвучали не столько нравственные стороны евангельского учения, сколько другие, связанные с главной надеждой, принесенной Христом человечеству. Ее-то до сих пор мало расслышала литература, обращавшаяся к образу Христа<sup>14</sup>. Недаром этот роман стал настоящим открытием и вехой в христианском становлении целого культурного поколения, сформированного в период религиозной бескормицы советских лет. «Смерти не будет» — так звучал один из авторских вариантов названия будущего «Доктора Живаго»<sup>15</sup>. Этот возможный заголовок появился среди прочих прикидок в черновой рукописи первых глав романа в начале 1946 года. В октябре того же года Борис Пастернак писал двоюродной сестре Ольге Фрейденберг о своем романе, называя его уже «Мальчики и девочки»: «Атмосфера вещи — мое христианство, в своей широте немного иное, чем квакерское и толстовское, идущее от других сторон Евангелия в придачу к нравственным»<sup>16</sup>. Для того чтобы по-настоящему понять, *что* и *как* художественно претворил в своем романе Пастернак из важнейших для него «сторон Евангелия», необходимо обратиться к самому этому священному тексту, напомнить еще раз самую его метафизическую суть.

Слово «Евангелие», как известно, означает «Благая Весть». А о чем же она, собственно, эта весть? Христос не устает повторять, что Его проповедь, Его весть — о Царствии Божием, Царствии Небесном. Оно должно сменить царство мира сего, иначе говоря — природный порядок существования, основанный на всеобщем пожирании, смерти, половом расколе, дурной бесконечности вытесняемых и рождаемых поколений. Во всех канонических Евангелиях благовествование Христа описывается не иначе как: «пришел Иисус в Галилею, проповедуя Евангелие Царствия Божия» (Мк. 1:14). «После сего Он проходил по городам и селениям, проповедуя и благовествуя Царствие Божие» (Лк. 8:1). «И проповедано будет сие Евангелие Царствия по всей вселенной, во свидетельство всем народам» (Мф. 24:14). Россыпь притч Евангелия от Матфея, открывающихся словами «Царствие Небесное подобно», обнаруживает, насколько важно для Христа намекнуть, задеть, разбудить ум и душу содержанием Своей Вести. Раскрывает ее Христос всегда иносказательно, обещая только ученикам дать более прямое знание: «И сказал им: вам дано знать тайны Царствия Божия, а тем внешним все бывает в притчах» (Мк. 4:11). Но вот Христос уже окончил земную проповедь, перед смертью прощается со Своими учениками, и оказывается, что до сих пор это знание еще не явлено даже им: «Доселе Я говорил вам притчами; но наступает время, когда уже не буду говорить вам притчами, но прямо возвещу вам об Отце» (Ин. 16:25).

Так евангельские слова Христа обнаруживают иносказательно-образный характер и должны быть еще поняты в своей прямой сущности. Это относится прежде всего к теме «Царствия Божия». Нравственное учение представлено ясным поучением, точным указанием, а Благая Весть чаще всего облачается в притчевый, символический образ. Есть объяснение

Самого Христа, Его «не вмещается», в котором — трезвая оценка доставшегося Ему уровня человечества. Идея преображения природного порядка существования в радикально иной, божественный строй столь дерзвенна и откровенно безумна, что с трудом вмещается в понимание и самых близких, пошедших за Ним. Ученикам, будущим апостолам, проповедникам Его учения, Христос открывает тайны Царствия Небесного осторожно и постепенно, испытывая и закаляя рождающуюся впервые, новую для земли логику, идущую против всех ее жизненных и умственных привычек.

Через все благовествование Христа и позднее в поучениях апостолов проходит последовательное разделение двух порядков бытия, двух царств, земного и небесного. Христос сразу же предупреждает, что пришел Он не «с новой заплатой к ветхой одежде», не с проповедью улучшения, нравственной реформы природной жизни, а с требованием решительной ее перемены. Главное и очевидное для всех следствие природной жизни, обличающее ее глубинное несовершенство, есть «рабство тлению», подвластность слепым, смертоносным силам и самого человека, и прочей твари. За всеми формами рабства, экономического, юридического, социального, которые единственно доступны пониманию вопрошающих Его: «мы семья Авраамово и не были рабами никому никогда; как же Ты говоришь “сделаетесь свободными”?» (Ин. 8:33), — Христос указывает на глубочайшее натуральное рабство человека у самого природного порядка, у первородного греха пожирания и вытеснения, из которого человек вырваться не дерзает, а потому и гибнет неизбежно, ибо «раб не пребывает в доме вечно» (Ин. 8:35). Этому рабству смерти противостоит та «свобода славы», что дается сынам человеческим, усыновленным Богу, господством над слепыми силами, победой над тлением.

Ибо главное обетование, возвещенное Христом, есть победа над смертью и тлением, «жизнь вечная». Одно слово — *жизнь* — становится Его определением: «начальник жизни», «жизнь явилась», «слова жизни». «Я пришел для того, чтоб имели жизнь и имели с избытком» (Ин. 10:10). Одно из самых чеканных самообозначений Христа — в ответе Марфе, сестре умершего Лазаря, непосредственно перед его воскрешением: «Я емь воскресение и жизнь; верующий в Меня, если и умрет, оживет» (Ин. 11:25).

Обещание воскресения умерших в Вести Иисуса более всего ошеломляло, с трудом входило даже в Его учеников, вызывая сначала их растерянное недоумение: «И они удержали это слово, спрашивая друг друга, что значит воскреснуть из мертвых» (Мк. 9:10). Вера в воскресение отталкивает от Христа многих, принявших Его вначале: «С этого времени многие из учеников Его отошли от Него и уже не ходили с Ним» (Ин. 6:66). Но для ближайших, все более проникающихся светом этой главной, радостной вести, — напротив: «Господи! к кому нам идти? Ты имеешь глаголы вечной жизни» (Ин. 6:68). Так тайна тайн Царствия Небесного влечет к себе все больше, чтобы в проповеди Павла раскрыться с исключительно страстной силой.

«Если же о Христе проповедуется, что Он воскрес из мертвых, то как некоторые из вас говорят, что нет воскресения мертвых?» (1 Кор. 15:12). Апостол утверждает факт воскресения Христа как пример, матрицу будущего воскресения всех. Но далее Павел предлагает замечательный логический перевертыш: «Если нет воскресения мертвых, то и Христос не воскрес» (1 Кор. 15:13). Этот парадоксальный ход от следствия к причине обнаруживает внутренне необходимую связь воскресения Христа и воскресения умерших не как двух событий, а как двух идей. Как событие религиозной веры Христос мог воскреснуть, и это вовсе не значило бы, что и мертвые должны воскреснуть. Но Христос воскресает именно как проект всеобщего воскресения. Если же этот проект не осуществляется (по формуле Павла «если нет воскресения мертвых»), то и сам факт недействителен («то и Христос не воскрес»). «А если Христос не воскрес, то и проповедь наша тщетна, тщетна и вера ваша» (1 Кор. 15:14), т. е. если и самого проекта нет, не было явлено, то нет и веры христианской. «И если мы в этой только жизни надеемся на Христа, то мы несчастнее всех человеков» (1 Кор. 15:19). Только в этой жизни надеяться на Христа — значит принимать Его как Учителя морали, нравственного реформатора, пришедшего по-доброму, по-христиански наладить эту, земную, природную, жизнь. А ведь только так надеются на Него многие, выпуская главное: активный прорыв в новый тип воскрешенного, бессмертного бытия. «Если мертвые совсем не воскресают, то для чего и крестятся для мертвых?» (1 Кор. 15:29). Итак, все в жизни тщетно, если безвозвратно пожирается *последним врагом* — смертью.

До того как умереть и воскреснуть, Христос воскрешает Сам. Это Его высшее, дерзновеннейшее чудо: в Евангелии от Матфея и в следующем, от Марка, Христос воскрешает только что умершую дочь Иаира, начальника синагоги; в Евангелии от Луки — единственного сына вдовы из Наина, которого уже выносили для погребения; и, наконец, в Евангелии от Иоанна — Своего друга Лазаря, брата Марфы и Марии, бывшего в гробу целых четыре дня и уже начавшего смердеть. Последнее воскрешение не только описано так подробно, как ни одно из Его чудес, но здесь — впервые и единственно — переданы при этом чувства Самого Христа. «Иисус, когда увидел ее плачущую и пришедших с нею Иудеев плачущих, Сам восскорбел духом и возмущился, и сказал: где вы положили его? Говорят Ему: Господи! пойд и посмотри. Иисус прослезился. Тогда Иудеи говорили: смотри, как Он любил его! <...> Иисус же, опять скорбя внутренне, приходит ко гробу» (Ин. 11:33–36, 38). Порыв скорби и возмущения охватывает Христа при виде плачущих по умершему. От чего возмущение? Возможны два толкования: возмущение безверием их, не представляющих возможности его возвращения к жизни. Но и самим безобразным фактом смерти, вырвавшей живого человека от любви и общения с близкими. И второе толкование подкрепляется дальнейшим: слезами и скорбью Христа при виде самого гроба. На символическом экране этого величайшего евангельского эпизода как бы проступает

завет людям: только любовь, скорбь по умершим, невозможность принять их исчезновение могут привести к священному делу — делу восстановления жизни.

«Но народ узнав пошел за Ним; и Он, приняв их, беседовал с ними о Царствии Божиим и требовавших исцеления исцелял» (Лк. 9:11). Тут обозначены два главных дела, которым предавался Христос до Самой Своей крестной смерти: проповедь Царствия Божия и явление того, что названо чудом. «Так положил Иисус начало чудесам в Кане Галилейской и явил славу Свою; и уверовали в Него ученики Его» (Ин. 2:11). Уверовали ученики, через чудеса приходят к вере и другие. Итак, чудо рождает веру. Но не только. Вера в Христа обещает чудо, чудеса, которые смогут творить все. «Имейте веру Божию. Ибо истинно говорю вам: если кто скажет горе сей: «поднимись и ввергнись в море», и не усумнится в сердце своем, но поверит, что сбудется по словам его, — будет ему, что ни скажет» (Мк. 11:23).

Но что есть чудо? Приостановка естественных законов природы, отмена их на время. Какие же чудеса являет Иисус? Его чудеса объемлют весь круг власти над слепыми, смертоносными силами мира. Он повелевает стихиями, укрощает бурю, идет по водам... Он умеет накормить, создать, если нужно, любое количество еды (насыщение пяти тысяч пятью хлебами и двумя рыбами...). Он исцеляет немощи физические (увечных, слепых, больных) и психические (изгнание бесов из одержимых). И наконец, возвращает к жизни умерших. Чудеса Христа не просто проявление и засвидетельствование Его сверхъестественного могущества. Чудо — *проект* такой власти над миром, когда глубочайшие чаяния получают свою материальную реализацию. Чудеса, осуществленные Христом, можно рассматривать как лабораторную демонстрацию будущих возможностей всех и каждого, если они пойдут за Христом, решатся дерзать на Царствие Небесное, новый бессмертный порядок бытия. Через чудеса, совершаемые Христом, приоткрывается окошечко в иной строй, проглядывает небесная слава человеков. Что чудеса Христа — именно *показательное* предварение будущего, говорит тот факт, что они действуют на время и самих законов природы не отменяют: бури продолжают бушевать, люди болеть, да и воскрешенные Им в конце концов умирают, как все смертные. Чтобы предварение стало действительностью, нужно всеобщее участие в опыте чуда овладения стихийно-природным ходом вещей.

Требование активности людей в стяжании Царствия Небесного проходит через проповедь Христа и апостолов. Оно выражено в самом общем виде. «От дней же Иоанна Крестителя донныне Царство Небесное силою берется, и употребляющие усилие восхищают его» (Мф. 11:12). Читая Новый завет, можно выделить два направления в строительстве Царствия Небесного: первое — нравственная работа над собой, внутренний отказ от закона вытесняющей, смертной плоти, соблазнов мира сего. В Новом завете этому направлению уделено значительное внимание: заповеди Нагорной проповеди, постоянные подробнейшие наставления первохристианам в апостольских посланиях. История христианства отмечена за-

мечательными нравственными подвигами, опытом духовного искусства. Это одно и было, по существу, принято к действию.

Нравственное учение Христа как будто исходит из сердцевины уже достигнутого, осуществленного Царствия Небесного, где оно станет естественной нормой отношений. Поэтому это учение и может выражаться только заповедями, т. е. императивами, ибо оно — прежде всего сверхчеловеческое требование «возлюби ближнего, как самого себя» — не мотивировано естественной реальностью, не вытекает неудержимо из природы человека, а как бы идет против нее и может осуществляться только через ее преодоление. Эти заповеди — порождение проективной сущности человека. И как они ни над человеком, но призывают тянуться; ну хоть на вершок, да подтягивать свою природу к идеалу.

Второе направление домостроительства нового порядка бытия явлено действием самого Христа: управление стихиями природного мира, победа над ним в самом его жале — пожирании, похоти, смерти: воскрешение мертвых, собственное воскресение и преображение, обретение новой природы. Тут наиболее дерзновенное преткновение для эвклидова ума, «соблазн» и «безумие». Нравственное совершенствование само по себе, без преображения натуральной основы существования человека, достигает лишь единичных, легко стираемых результатов. Апостол Павел, цитируя библейский псалом о величии человека, которому Бог «все покорил под ноги его», продолжает: «Когда же покорил ему все, то не оставил ничего непокоренным ему. Ныне же еще не видим, чтобы все было ему покорено...» (Евр. 2:8). Как раз это важнейшее направление человеческой деятельности в мире по реальному покорению материальных сил и стихий, освобождению от «рабства тлению» было глубоко осознано и развито русским мыслителем Николаем Федоровичем Федоровым.

Когда Христос предупреждает, что «не всякий, говорящий Мне: “Господи! Господи!” войдет в Царство Небесное, но исполняющий волю Отца Моего Небесного» (Мф. 7:21), то Он имеет в виду не только часть воли Отца, но весь ее объем, и главное в ней — преодоление смерти, воскрешение умерших, преображение мира. Это высшее задание христианства далеко еще не проникло даже в широкое христианское сознание. Многие ли определяют предназначение человека и человечества как современный духовный пастырь, митр. Антоний Сурожский: «Вся история, от сотворения мира до Второго Пришествия, есть час человека, когда человек должен принести плоды творения, довести творение до его полноты, воссоединить тварь с Творцом»<sup>17</sup>.

Чуть ли не на первых страницах «Доктора Живаго» философ Николай Николаевич Веденяпин (тезка Федорова), идейный наставник главного героя романа, так говорит о заветном чаянии человечества, о его высшей цели и задаче: «...Надо быть верным Христу <...> можно быть атеистом, можно не знать, есть ли Бог и для чего он, и в то же время знать, что человек живет не в природе, а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом, что Евангелие есть ее обоснование. А что такое исто-

рия? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению. Для этого открывают математическую бесконечность и электромагнитные волны, для этого пишут симфонии. Двигаться вперед в этом направлении нельзя без некоторого подъема. Для этих открытий требуется духовное оборудование. Данные для него содержатся в Евангелии». Это рассуждение вовсе не случайная мыслительная аппликация на романную ткань. В семье Леонида Осиповича Пастернака (известного художника, отца поэта), рисовавшего Федорова, необыкновенного библиотекаря Румянцевского музея, и оставившего о нем воспоминания<sup>18</sup>, хранилась память об этом оригинальном человеке и мыслителе. Но только в самом начале Отечественной войны идеи философа общего дела по-настоящему входят в сознание Бориса Леонидовича. Он знакомится с молодым историком Екатериной Крашенинниковой; а она входила в кружок молодых людей, преданно изучавших наследие Федорова и его последователей Александра Константиновича Горского и Николая Александровича Сетницкого. Сетницкий, экономист, философ и поэт, к этому времени был уже расстрелян, а Горский, после восьми лет лагерей и ссылки, жил в Калуге, откуда вел интенсивную переписку с дочерью погибшего соратника Ольгой Сетницкой и ее ближайшей подругой Катей Крашенинниковой. Именно они привезли Пастернаку работы Федорова и его учеников. Борис Леонидович изучает эти материалы и под впечатлением открывшегося ему круга новых идей углубляет и переосмысляет свое представление о христианской задаче человека в мире. Его как художника увлекает сама столь удивительная и какая-то запредельно неуместная для сталинской эпохи общность юношей и девушек, увлеченных идеалом бессмертия<sup>19</sup>. Не случайно и будущий роман в *магическом кристалле* творческого предвосхищения увиделся тогда как своего рода продолжение «Братьев Карамазовых». В романе Достоевского, отмеченном влиянием федоровских идей, как мы помним, собирается некая как бы малая «церковь» мальчиков, объединенных вокруг Алеши Карамазова, утверждающего в своей речи на могиле Илюшечки основу их кредо: надежду на восстание умерших. И вот выросшие и помещенные в нашу эпоху «мальчики и девочки» (а так и должен был называться задуманный роман) уже на *совершеннолетнем*, обогащенном философским и научным знанием уровне стремятся активно нести в мир свои убеждения. Однако сама жизнь внесла коррективы в подобный замысел. Война разметала малый круг федоровцев, кто погиб на фронте, кто отошел от этих идей, — реальность не дала оснований для прямого сюжетного развития первоначального идейного импульса. Но импульс остался, он ушел в размышления и философа Николая Веденяпина, и умницы Симы Тунцовой (кстати, ее прототипом была как раз Катя Крашенинникова) — их обоих Живаго признает единомышленниками и вдохновителями многих своих мыслей («Книжки содержали философию Юрия Андреевича, изложение его медицинских взглядов, его определения здоровья и нездоровья, мысли о трансформизме и эволюции, о личности, как биологической основе организма, сообра-



жения Юрия Андреевича об истории и религии, близкие дядиным и Симушкиным...»).

Что касается воскресительного лейтмотива «Доктора Живаго», то он и явно и подспудно вплетен в сложный романский ансамбль. Первые страницы книги (похороны матери Юры, вьюжная ночь после погребения, переживания ребенка) — смысловой и музыкальный зачин этой темы. В чувстве маленького Юры явлена идеальная детская реакция на смерть («будьте, как дети»): нерелефированный порыв «бежать на улицу, чтобы что-то предпринять», как-то помочь засыпанной землей и покрываемой снегом матери «оказать сопротивление тому, что уйдет еще глубже и дальше от него в землю». Вьюга, бушующая в этом начальном эпизоде, вводит один из постоянных мотивов романа. Его символические обертоны связаны с угрозой хаотических, разрушительных, смертоносных сил. Герои романа прямо высказывают свое ощущение этой связи: «Каждому она (снежная буря. — С. С.) что-нибудь напоминала. Юрию Андреевичу — детство и смерть матери, Антонине Александровне и Александру Александровичу — кончину и похороны Анны Ивановны».

Апофеозой царства смерти становится в тифозном бреде Живаго «буря черной червивой земли». Это было первое самое серьезное и почти увенчавшееся успехом посягновение Смерти на земное существование доктора. Борьба его воли к жизни накладывается в бреде на еще одно великое вселенское сражение. Юрию Андреевичу мнится, что он пишет поэму «Смятение» о тех днях, которые протекали между смертью Христа и Его воскресением, о том как бы ничейном пространстве и времени, когда шла незримая битва между воскресительной и преображающей потенцией Жизни и «черной земной бурей», препятствующей ее раскрытию и торжеству. «И две рифмованные строчки преследовали его: Рады коснуться и Надо проснуться. Рады коснуться и ад, и распад, и разложение, и смерть, и, однако, вместе с ними рада коснуться и весна, и Магдалина, и жизнь. И — надо проснуться. Надо проснуться и встать. Надо воскреснуть».

Позднее то, что брезжило в воображении больного Живаго, его полубессознательные переживания и образы — все это сгустилось в поэтические строчки, в ясной красоте явившие чувство и мысль героя. И здесь его больше всего влекут эти особые предвоскресные *три дня* (в определенной символической проекции они представляют тысячелетнюю историю человечества, до сих пор находящегося в этой смутной, промежуточной, трагической поре). Но в известном всем метафизическом сценарии (далеко обогнавшем или предвосхитившем историю) радостный, снимающий трагедию финал уже известен:

Но в полночь смолкнут тварь и плоть,  
Заслышав слух весенний,  
Что только-только распогодь,  
Смерть можно будет побороть  
Усильем Воскресенья.

И сколь знаменательно и смыслодержаше именно это «усилье», так перекликающееся с Христовым «Царствие Небесное силою берется» (Мф. 11:12). Творческое понимание христианства, требующее человеческого сотрудничества в богочеловеческом мировом процессе, было свойственно, по существу, всей русской религиозно-философской традиции конца XIX–XX века, от Николая Федорова и Владимира Соловьева до Сергея Булгакова и Николая Бердяева, ее же представителем является и вымышленный Николай Николаевич Веденяпин, вобравший в свои размышления основной пафос этой мысли.

Среди его соображений, рассыпанных по роману, есть одно, особенно близкое Юрию Живаго и его автору: «До сих пор считалось, что самое важное в Евангелии нравственные изречения и правила, заключенные в заповедях, а для меня самое главное то, что Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности. В основе этого лежит мысль, что общение между смертными бессмертно и что жизнь символична, потому что она значительна». Такими же «притчами из быта», из окружающей природы говорит с нами и Пастернак.

В числе наиболее волнующих и живых персонажей романа — сама природа в многообразии своих явлений, существ, вещей, состояний, распахивающаяся кладезем (великой притчей) смыслов и тайного послания людям. Прямо объявленный принцип «соответствия между физическим и нравственным мирами», своего рода эстетически преломленный «антропный принцип» (суть которого в том, что человек, его *присутствие* в мире, его восприятие *организует* мир, придает ему определенное бытие), лежит в основе *поведения* этого природного персонажа в «Докторе Живаго». Постоянно поэтически рифмуется то, что происходит в людской душе и житейском укладе, с наружным состоянием мира. Молодой месяц встает «предвестием разлуки, образом одиночества» героя; кишащие отъевшимися мышиными стаями пространства полей после гражданской войны как будто «змеются насмешливой улыбкой дьявола»; лес вырастает из-под земли «для изъявления сочувствия» страдающему человеку; «небывалым участием» дышит и «зимний вечер, как всему сочувствующий свидетель»; запах становится «задушевно-разумным, как какое-то слово, сказанное шепотом в темноте»; а «сквозящий огнем зари вечерний лес» может предстать природным аналогом «внутреннего лица» героя, его «юношеского первообраза». На своем языке природа способна напомнить даже о самом заветном: «Очнись! Очнись — звал и убеждал он (соловей. — С. С.), и это звучало почти как перед Пасхой: “Душе моя, душе моя! Восстани, что спиши!”».

В самом названии «Доктор Живаго» можно увидеть (и увидели) некую переключку с доктором Фаустом<sup>20</sup>. Знаменитый мировой образ воплотил в себе идеал познания явных и тайных пружин мира, с тем чтобы, овладев ими, реализовать цель полноты жизни, влекущую героя. В самом имени Живаго звучит *жизнь* и буквально повторено старославянское определение «Бога Живаго». Но доктор Живаго — это не доктор каких-то там наук,



а тем более тайных, себе на потребу обращенных. Он буквально просто доктор, врач — для помощи больным. Правда, подчеркнут его особый талант: он необыкновенный диагност, интуитивно точно чувствующий, где завелась порча в организме. Жизнь в целом на своем бессознательном уровне движется великим инстинктом, а на мыслящем, человеческом этот инстинкт оборачивается интуицией. И тут наш доктор наиболее представитель Жизни. Да и как наблюдатель, как врач, как поэт, он ищет прежде всего восчувствовать жизнь природы изнутри, в ее, так сказать, горящем стане; его особо волнует явление мимикрии, приспособления организма к среде, тут *внутреннее* (потребность, нужда организма) переходит во внешнее, внутреннее умеет создать себе необходимое внешнее (нужный орган, окраску и т. д.).

Доктор Живаго — сознательный антимеханицист, потому так чует насилие над органикой, естественностью со стороны реформаторов его времени. Корсет их схем стягивает живую жизнь, затрудняет ход ее кровообращения, разрывает, а то и омертвляет ее ткани. Самое для него чуждое — механистичная «отвлеченность» (вот его слово) жрецов нового уклада. Ряд противопоставлений тут очевиден: за конкретное — против отвлеченного, за личность, за единственную «животинку», за теплый быт, за живое, трепетное ядрышко семьи — против абстрактных единств и множеств. Простейшие бытовые дела, хлопоты домашнего устройства облиты в романе поэтическим чувством, подняты чуть ли не в онтологический ранг, в вечную *антиэнтропийную* службу обращения беспорядка, хаоса, холода в обустроенный теплый космос, пусть самый малый. Но из суммы этих малых порядков и рождается большой осмысленный человеческий порядок, и только на нем могут прочно надстраиваться этажи социальные и культурные. И насколько, наоборот, стремясь по идейной схеме, казалось бы, организовать, упорядочить жизнь, приходят к царству хаоса, одичания, противоестественности. Идея, мыслительное построение торжествует над жизнью, оказывается первичнее ее, а значит, внедряется отвлеченный, механистический идеализм — и это при всех громогласных декларациях верности материализму и только материализму. Все устраивается как-то мимо и упорно мимо фактов, мимо данности человеческой природы, требований сердца и совести, законов мира физического и нравственного.

Можно вычленить как бы три уклада (уровня) бытия в романе. С одной стороны, *естественное*: человек в родственно-натуральной, любовной связи с другим человеком, быт, природа, культура. С другой — *противоестественное*: все насильственно-схематические перекройки действительности. Но с третьей — есть еще и *сверхъестественное*: надежда на победу над силами распада и смерти, на возможность управления материи духом, явленная Христом, Его воскресением. Материальное, природное, человечески-личностное потому так и свято в каждом миге и мелочи своего живого бытия, что ему заповедано высшее: одухотворение и преобразование.

На определенной временной дистанции, когда мнившее себя единственно значительным, достойным исторического, культурного прославления вышло вовсе не столь «вечным» и «великим», а напротив, обнаружилось суету, поверхностность, преступления, такой вроде бы аполитичный, незначительный (для текущей злобы и грома дня) герой, как Живаго, оказалось, жил тем, что не состарится и не сойдет со сцены, что всегда будет нужно людям. На время это может быть заклеено как обочинный, ненужный сор, ан нет... блестит крупными нетленного духовного золота.

Лара для Живаго не просто любимая и прекрасная, необходимая ему женщина. Она вошла в каждую его клетку как запах и звук, как тонкая проникающая вибрация, которой он живет, движется и радуется как высшему дару жизни. ««Лара!» — закрыв глаза, полушептал или мысленно обращался он ко всей своей жизни, ко всей Божьей земле, ко всему растилавшемуся перед ним, солнцем озаренному пространству». Она в своей какой-то чуть ли не *космической* ипостаси воистину — вечно женственное начало Жизни (Живаго), тайный энергичный источник, влекущий своими возвышенно-эротическими токами к восхождению и творчеству. Блоковские смысловые ноты тут очевидны. Но чего нет, так это разрыва и контраста софийной Прекрасной дамы и профанической любовной практики с ее площадными венерами. Вообще нет дуализма небесного и земного, а есть одно земное, в котором сквозит небесное и вечное, есть Лара в романе и Магдалина в стихах. Эту бывшую блудницу ждет громадное восхождение («...за этот страшный промежуток / Я до Воскресенья dorасту»). Трепетная, любящая ученица Христа выражается вдруг так, что «вечность» благодаря Спасителю встала перед ней и ждет «Как новый, в сети ремесла / Мной завлеченный посетитель». И это не кощунство, не невольная словесная неприличность, а осознанная верность впечатлениям единственно прожитой жизни, именно своей бытовой *притче*.

«Сказочно только рядовое, когда его коснется рука гения»; рядовое, пропитанное конкретностью, принадлежащее именно этому человеку и мигу жизни, запечатлеваемое искусством, входит в вечный, духовный ряд. Так искусство всегда на протяжении своей тысячелетней истории по-своему противостояло смерти и забвению. Рассказывая о напечатанных работах Николая Николаевича, автор отмечает, что «душою этих книг было по-новому понятое христианство, их прямым следствием — новая идея искусства». Одним из самых глубинных сюжетов Юрия Живаго является как раз вдумывание в эту идею искусства. Ближе всего к действительно новому повороту в его понимании он приходит в следующем рассуждении: «...искусство всегда служит красоте, а красота есть счастье обладания формой, форма же есть органический ключ существования, формой должно владеть все живущее, чтобы существовать». Здесь искусство, тождественное творчеству, объявляется внутренним органическим принципом бытия, которым бессознательно владеет природа на путях инстинкта и органосозидания; человек же в существующих формах искусства владеет

только художественной формой, позволяющей ему создавать совершенные, духовные, но буквально не-живые творения. И Федоров, ставивший высшей целью искусства реальное жизнетворчество, и символисты с их теориями теургического искусства безусловно входят в поле идейных сил, формирующих прозрения доктора Живаго, касающиеся «новой идеи» искусства. А поскольку эта идея вытекает из «по-новому понятого христианства», а также истории «как установления вековых работ» по преодолению смерти, то искусство, до сих пор компенсировавшее смертный порядок бытия только в культуре, уже не встает в известную оппозицию к «Свету» и «бессмертию» (как в «Мастере и Маргарите» Булгакова), а становится в перспективе активным орудием их воцарения на земле.

### Примечания

<sup>1</sup> Интересно, что начиная с 1920-х годов в русском изобразительном искусстве наблюдается взрыв интереса к библейским мотивам, образу Христа, воплотившийся в большом массиве произведений М. Соколова, Д. Штеренберга, Л. Жегина, Р. Флоренской, С. Романовича, В. Башлыкова, В. Муравьева, Ю. Злотникова, А. Слепышева и др., явивших разнообразный спектр стилистики художественного авангарда в подходе к вечным евангельским темам. Долгое время большинство этих работ так называемого «неофициального» искусства оставалось в тени, не экспонировалось (см.: «Мало избранных...» Библейские мотивы в русском изобразительном искусстве: 1917–1993. М., 1995).

<sup>2</sup> *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 20. М.; Л., 1980. С. 172. Расшифровка фрагмента уточнена Б.Н. Тихомировым (см.: Достоевский и мировая культура. Альманах № 15. СПб., 2000. С. 234).

<sup>3</sup> *Горский А.К.* Организация мировоздействия // Горский А.К., Сетницкий Н.А. Сочинения. С. 183.

<sup>4</sup> *Мочульский К.В.* Достоевский. Жизнь и творчество // Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. С. 534.

<sup>5</sup> *Булгаков С.Н.* Венец терновый. Памяти Ф.М. Достоевского // Булгаков С.Н. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 227.

<sup>6</sup> *Булгаков С.Н.* Русская трагедия // Там же. С. 502.

<sup>7</sup> Там же. С. 501–502.

<sup>8</sup> *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 11. Л., 1974. С. 112.

<sup>9</sup> Там же. Т. 21. М., 1980. С. 76.

<sup>10</sup> *Леонтьев К.Н.* Собр. соч. Т. 8. М., 1912. С. 167.

<sup>11</sup> *Розанов В.В.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. Религия и культура. М., 1990. С. 569.

<sup>12</sup> *Мережковский Д.С.* Иисус Неизвестный. Т. 1. Белград, 1932. С. 9.

<sup>13</sup> *Поддубная Р.Н.* Классические традиции и сюжет Христа в романе XX века. Харьков, 1996. С. 59.

<sup>14</sup> Конечно, на исключительном месте тут Достоевский, о котором в связи с главой «Кана Галилейская» из «Братьев Карамазовых» Бердяев писал так: «От главы этой веет духом нового Иоаннова христианства. <...> Слепительно белая истина религии Воскресения предстала перед ним после того, как он испытал безмерную горечь торжествующей смерти и тления» (*Бердяев Н.А.* Мирозерцание Достоевского // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. С. 136). А полвека спустя последователь федоровского активного христианства А.К. Горский попытался раскрыть метафизическую суть Благой вести в двух больших поэмах, до сих пор еще не опубликованных (хранятся в Московском архиве А.К. Горского и Н.А. Сетницкого). В поэме «Ночь Никодима» (1934–1937) явлено мучительное продиранье сквозь ветхое сознание, нагруженное привычными фатальными «истинами», к новому рождению *свыше*, к прозрению главного: «Что гроб — не единый из жизни исход, / Что необязательна смерть». Стихотворная «повесть о грехе, о правде и о суде» «Двое» (1933–1942), посвященная «1900-летию осуждения и предания на казнь Сына

Человеческого», центрирована на образе Христа как «смерти Победителя», на той же пасхальной надежде, на идее активности рода людского в стяжании ее («Творческий спасенья смелый план»).

<sup>15</sup> См.: *Борисов В.М.* Река, распахнутая настезь. К творческой истории романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // Пастернак Б. Доктор Живаго. М., 1989. С. 420.

<sup>16</sup> Переписка Бориса Пастернака. М., 1990. С. 224.

<sup>17</sup> *Антоний, митр. Сурожский.* Во имя Отца и Сына и Святого Духа. Проповеди. Париж, 1982. С. 127.

<sup>18</sup> См.: *Пастернак Л.О.* Записи разных лет. М., 1975. С. 142–144.

<sup>19</sup> Подробнее см.: *Крашенинникова Е.А.* Крупицы о Пастернаке // Новый мир. 1997. № 1. С. 204–214; *Берковская (Сетницкая) Е.Н.* Мальчики и девочки 40-х годов. Воспоминания о Борисе Леонидовиче Пастернаке // Знамя. 1999. № 11. С. 153–172.

<sup>20</sup> Кстати, и «Мастер и Маргарита» Булгакова — в известной степени русский «Фауст». Только договор с Сатаной задвинут к середине романа, к самой, так сказать, «Вальпургиевой ночи», к сцене «Великого бала у Сатаны». Интересно, что заключает его Маргарита, чтобы спасти Мастера, которому самому скорее пристало быть Фаустом. Очень характерно, что здесь женщина выступает в этой роли, а Мастер пассивен и страдателен, как мужик на Руси. Причем русская Маргарита-Фауст спасает Маргариту Гёте, жертву немецкого Фауста. Спасает — даже ценой отказа от собственного счастья (ведь ей разрешено только одно желание, и она его расходует на просьбу снять проклятие с Фриды — так зовут в романе воплотившийся архетип вечной Маргариты-детоубийцы).

## СВЕТЛАНА СЕМЕНОВА: штрихи к творческому портрету

В мировой гуманитарной науке много ярких деятелей мысли и слова, но многие из них не просто обладают научным и писательским даром, а являются, так сказать, первопроходцами духа, открывают новые масштабные темы, новые сферы исследования, причем такие, которые, в полном смысле слова, адресованы будущему. Именно с открытиями подобного рода, что, зачавшись в двадцатом столетии, перешли в нынешний век, сопряжено имя Светланы Григорьевны Семеновой (1941–2014), филолога и философа, ведущего исследователя русской мысли и литературы в их переплетениях и взаимовлияниях, творчества Н. Ф. Федорова, П. Тейяра де Шардена, традиции отечественного космизма, отразившейся разными смысловыми гранями в художественных явлениях XX века.

Выпускница романо-германского отделения филологического факультета МГУ, она начинала как историк зарубежной литературы. Первые работы были посвящены становлению жанра философского романа, которые Светлана Семенова рассматривала на материале прозы французских просветителей Ш. Монтескье, Вольтера, Ж.-Ж. Руссо, Д. Дидро<sup>1</sup> и экзистенциалистов Ж. П. Сартра и А. Камю<sup>2</sup>. Культурные явления, отделенные друг от друга на шкале эмпирического времени двумя столетиями, сопрягались в поле взаимодействия философии и литературы. А их творцы, столь несхожие своими картинами мира (рационализм, детерминизм, оптимизм у просветителей — релятивизм, индетерминизм, пессимизм у экзистенциалистов), в равной степени прибегали «к художественному воплощению своих философских идей»<sup>3</sup>, к роману и драме. С. Г. Семенова писала о «глобальной оптике «остранения», свойственной и деятелям французского Просвещения, и экзистенциальным философам и позволяющей им «радикально изменить ракурс взгляда на действительность»<sup>4</sup>. Она рассматривала структуру образа философского героя, выявляя в нем черты героя-идеолога, демонстрировала связь философского романа с традицией описательно-моралистической прозы XVII–XVIII веков, образцы которой представляют собой художественно-философское единство: этические взгляды излагаются здесь не риторически и «педантически системно», а «насыщают» сами «художественные формы»<sup>5</sup>.

Миропонимание писателя постигалось Семеновой через анализ поэтики, через уяснение особенностей оформления мысли в художественном тексте, где та никогда не звучит прямо, «в лоб», но уходит в подтекст и подспуд, в композицию,

<sup>1</sup> Семенова С. Г. Философия и роман (к традиции жанра философского романа во французской литературе) // Вестник Московского университета. 1972. № 3. Отд. оттиск. С. 3–14; Она же. Философский роман Ш. Л. Монтескье «Персидские письма» (Жанровые особенности) // Филологические науки. 1972. № 5. С. 37–46.

<sup>2</sup> Семенова С. Г. Французский роман в литературе французского экзистенциализма (начальный период развития жанра) // Писатель и жизнь. Вып. VII. М., 1972. С. 191–209; Она же. Философская притча А. Камю «Посторонний» // Там же. Вып. VIII. М., 1974. С. 199–213.

<sup>3</sup> Семенова С. Г. Французский роман в литературе французского экзистенциализма (начальный период развития жанра). С. 10.

<sup>4</sup> Там же. С. 9.

<sup>5</sup> Там же.

в сложную мозаику образов, сюжетных линий, мотивов, в монологи и диалоги персонажей, определяет тип героя, влияет на авторский стиль. И важно понять, как в философском романе сцеплены и взаимообуславливают друг друга идея и форма, как первая порождает вторую и в свою очередь воплощается в ней.

Спустя более 15 лет в книге «Преодоление трагедии: «вечные вопросы в литературе»» (М., 1989), куда войдет и раздел, посвященный ««Проклятым вопросам» французского экзистенциализма», Светлана Семенова отметит присущее представителям этого течения стремление постигать метафизические проблемы «чувством, «эстетическим разумом»», недаром и своими учителями считали они «не философов, а именно художников, романистов», таких как Толстой, Достоевский, Мелвилл, Фолкнер, Мальро и Кафка и др.<sup>1</sup>

Интерес к явлениям литературы, которые находятся на стыке художественного и философского дискурса, определялся далеко не только эстетическими предпочтениями Светланы Семеновой. Эти явления привлекали открытостью вечным вопросам человеческого бытия: «о смысле существования, о начале и конце, о времени и вечности, об отношении духа и материи, человека и космоса, о природе самого человека, о судьбе и свободе, о культуре, о Боге...»<sup>2</sup>. А уже данные вопросы, в свою очередь, заострились для исследовательницы в один главный вопрос — о смерти и бессмертии, «об онтологическом пределе нашей жизни, ее трагической отграниченности»<sup>3</sup>. Интерес к ним шел из самой глубины ее личности, из внутреннего, духовно-душевного склада. По собственному признанию Светланы Семеновой, с детства она была «ранена смертью». Поэтому так близка была ей тоска французских экзистенциалистов, их невозможность комфортно «устраиваться» в мире, где правит бал смерть, отрицание комифотного существования. Но поэтому же в конечном итоге она, исследовав поставленную экзистенциализмом «проблему абсурдного мироощущения», не продолжила занятия этим течением, поставившим со всей силой вопрос о трагедии существования, но не давшим иного выхода из нее, кроме экзистенциального бунта или героического стояния перед лицом смертной реальности. Она искала не просто обнажения трагедии, но ее преодоления, причем преодоления радикального. И этот поиск в конечном итоге вывел ее к русской философии и литературе, к огромному религиозно-художественному материку, контуры которого в эпоху 1970-х годов были видимы лишь отчасти, ибо огромный пласт текстов и материалов еще находился под спудом либо был отодвинут на периферию исторического движения марксистской идеологии.

Недостаточность ответов, которую давали ее любимые французские авторы, Светлана Семенова ощутила еще в период работы над диссертацией. А к неудовлетворенности аксиологическим горизонтом экзистенциалистской философии присоединился все чаще охватывавший молодую исследовательницу стыд за то, что, отдавая силы и время жизни изучению зарубежной литературно-философской традиции, она пренебрегает своей, национальной, не знает и не охватывает ее мыслью и словом. И в 1972 году, как раз тогда, когда наконец начали выходить в печать — пока еще в форме статей — плоды ее аналитической работы над фено-

<sup>1</sup> Семенова С. Г. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. М., 1989. С. 169.

<sup>2</sup> Семенова С. Г. Борьба со смертобожничеством // Кто сегодня делает философию в России. Т. 1. М., 2007. С. 293.

<sup>3</sup> Там же.

меном философского романа и его экзистенциалистской проекцией, она решительно поменяла научный курс, сделав волевой выбор в пользу русской культуры, воздвигая «течение встречное», усиливаясь, несмотря на идеологический прессинг, восстанавливая распавшуюся связь времен, обращая своих соотечественников к духовному наследию дореволюционной эпохи, к звучанию «вечных вопросов» существования на русской почве и к тем ответам, которые были на них даны отечественными писателями и мыслителями.

В дневнике она скажет об этом так: «Три года назад — выбор России, отказ от статуса культурного работника по просвещению тем, что наработано Западом. Во мне пронесся такой яростный монолог: какого черта лезть в чужую культуру, что меня французская мать кормила сиськой или я дышала французским воздухом и впитывала французские пейзажи и звуки с детства? Что я могу сделать принципиально нового с их культурой? Западные люди сами так рачительно относятся к своему культурному достоянию, даже самая мелкая его букашка прищиплена булавкой в тщательно описанной, изученной и изучаемой, толкуемой коллекции. А у нас такие богатства в хаос и бездну улетели, зияют провалы целых периодов мысли. Надо, даже если скромно подойти к своим возможностям, начать хотя бы делать узелки на прерванной культурной нити. Сначала — узелки, а там, коли хватит дерзания и сил, и самой начать ткать дальше. Стала читать и учиться родному, впервые прочла древнерусскую литературу, пошла дальше, из мыслителей тщательнее остановилась на Данилевском и Вл. Соловьеве. И тут встреча решающая: Николай Федоров. Только с него я по существу стала серьезно относиться к своей жизни. До этого нет, разве что как у Набокова, представляла себя странником по лицу мира и созерцателем его»<sup>1</sup>.

Эту «решающую встречу» Светлана Семенова неоднократно описывала в своих интервью. В 1972 году в ее руках оказалась книга В. А. Кожевникова «Николай Федорович Федоров». Знакомство с этой книгой, а затем с двухтомной «Философией общего дела», включившей в себя основные сочинения «загадочного мыслителя», «Московского Сократа», как называли его современники, определило всю дальнейшую жизнь Светланы Семеновой. Именно ее подвижническому, вдохновенному труду обязаны мы пробуждением интереса к творчеству самой пророческой и дерзновенной фигуры русской мысли, философа, который, по словам С. Н. Булгакова, поистине «опередил свое время».

Еще занимаясь творчеством французских энциклопедистов и экзистенциальных мыслителей, явивших в пространстве европейской культуры своего рода тезис и антитезис, отношения сонга (апология Просвещения сокрушалась идеей Абсурда<sup>2</sup>), Светлана Семенова указывала на... общий ракурс, на один угол зрения, под которым те и другие рассматривают реальность. И энциклопедистов, и экзистенциалистов волнуют не столько онтологические и гносеологические проблемы, сколько антропологические и этические, проблемы *поведения* человека, его *самостояния* в мире, будь то утвержденный на камени разума мир французских энциклопедистов или абсурдный, находящийся под дамокловым мечом смерти мир Камю и Сартра. Когда же исследовательница обратилась к русской философии и литературе, она увидела, что отечественные писатели и мыслители смотрят на мир под тем же мировоззренческим и духовным углом: не онтология и гносеология, но антропология,

<sup>1</sup> Дневник С.Г. Семеновой. Запись от 27 октября 1975 года. Архив семьи Гачевых.

<sup>2</sup> Философия и роман (к традиции жанра философского романа во французской литературе). С. 4.

этика, философия истории — вот что здесь выдвигается на первый план. Но — в отличие от французских просветителей и экзистенциалистов — они применяют к этическим понятиям иной масштаб, ориентируясь на то, что философ Н. А. Сетницкий назовет «конечным», «целостным» идеалом<sup>1</sup>: идеал «нового неба и новой земли», но не потусторонний, входящий в мир в результате катастрофического обрыва истории, а воплощающийся в реальность благодаря преобразующей «работе спасения», в которую, в представлении Н. Ф. Федорова и В. С. Соловьева, Н. А. Бердяева и С. Н. Булгакова, могут включиться все.

Драма идей далеко не всегда разворачивается последовательно хронологически. Н. Ф. Федоров и связанная с ним традиция активного, творческого христианства, включающего в объем религиозного задания человеку не только спасение души, но и труд воскрешения, возвращения всех когда-либо живших, предстали в работах Семеновой как третий, синтетический вариант развития, снимающий противоречие между «тезисом» и «антитезисом», между просветительской «верой в земное счастье человека, в возможность гармоничного социального устройства»<sup>2</sup>, которая утопична при существовании смерти, и экзистенциалистским разрушением этой веры перед лицом злого «ничто», каждую минуту грозящего жизни. Преодолевая ограниченность и некоторую упрощенность взгляда просветителей на человека, Федоров и «русская религиозная мысль», по мысли Семеновой, расширяют возможности разума, вводя его в лоно веры, а с другой стороны — открывают выход из ситуации заброшенности человека в мир, противопоставляя фатальному одиночеству индивида «метафизику всеединства, строящуюся на идеале космической соборности, гармоническом единстве множества, в котором каждый элемент равноценен другому и целому»<sup>3</sup>.

Эти идеи, открывающие выход человеческой надежде, С. Г. Семенова развивала и в книгах о Федорове, и в публичных своих выступлениях. Выступлениях пламенных и поражавших всех, кто слышал ее, заставлявших, не шелохнувшись, сидеть в битком набитых залах два, а то и три и даже четыре часа. Вечера памяти Федорова, где участвовала Светлана Семенова, ее лекции о «Философии общего дела» собирали в 1970–1980-е годы сотни людей: пришедшие стояли в проходах, сидели на полу, висели на окнах — так велика была жажда воды живой, подлинного и глубокого слова, целостного, всеспасающего идеала. Более десяти лет по рукам ходила перепечатанная на машинке книга Семеновой «Тайны Царствия Небесного», на страницах которой обрели голос главные темы русских христианских мыслителей: богочеловечества, деятельного, всеспасающего христианства, оправдания истории, активно-творческой эсхатологии, смысла любви...

Трудно представить сейчас, какими болезненными и жесткими терниями была усеяна дорога в печать статей о Федорове и первых публикаций его неизданного наследия. Ради того, чтобы продвигать это наследие в его многоликих, многоаспектных связях и влияниях на литературу, философию, историю, Светлана Семенова сделала еще один крутой вираж. В 1978 году она оставила Литературный институт, где заведовала кафедрой иностранных языков, ушла со службы, отнимавшей время и силы, чтобы отдать себя главному — вынести в мир федоровскую «Философию общего дела», появлением которой, по мысли А. А. Вольтского,

<sup>1</sup> См.: Сетницкий Н. А. О конечном идеале. Харбин, 1932.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Семенова С. Г. Борьба со смертобожничеством. С. 294.



«оправдано тысячелетнее существование России»<sup>1</sup> и в которой она сама видела квинтэссенцию Русского Логоса, средоточие русской идеи как идеи, по выражению Достоевского, «всечеловеческой и всемирной». И не один федоровский голос здесь зазвучал для нее, а целый хор голосов — предшественников и духовных собратьев мыслителя, пересекавшихся с ним очно или заочно, как Л. Толстой и Ф. Достоевский, или испытывавших его влияние в XX веке.

Каждая работа о Федорове, которую удавалось продвинуть в печать, проходила с огромным трудом. Борьба за публикацию порою растягивалась на несколько лет. Первой ласточкой стала опубликованная в сборнике «Контекст-1975» подготовленная С.Г. Семеновой реконструкция статьи Федорова «“Фауст” Гёте и народная поэма о Фаусте»<sup>2</sup>. И сразу же рядом с собственно философской тематикой здесь появилась тема литературы, выдвинутая Н.Ф. Федоровым концепция проективной критики, не только анализирующей, но «доращивающей» замысел писателя, претворяющей авторскую идею в свете «конечного идеала». В 1977 году появилась объемная статья Светланы Семеновой «Николай Федорович Федоров (Жизнь и учение)» в альманахе «Прометей», ставшая хрестоматийной и открывшая нашим современникам личность и мир идей «Московского Сократа». Здесь конспективно, но от этого не менее убедительно были обозначены линии связи Федорова с Л.Н. Толстым, Ф.М. Достоевским, В.С. Соловьевым, прозвучали имена В.Я. Брюсова и Н.А. Заболоцкого. И в том же году в книгу о Федорове, над которой С.Г. Семенова начала работать с самых первых месяцев знакомства с его идеями, она решила «сделать литературный pendant»<sup>3</sup>. В результате книга, сданная в 1979 году в издательство «Современник», обрела название «На пороге грядущего. Н.Ф. Федоров. Судьба его идей в русской и советской литературе» и более половины объема ее текста было посвящено влиянию Федорова на русских писателей и поэтов, от уже упомянутых в альманахе «Прометей» Достоевского и Толстого до Брюсова, Маяковского, Горького, Пришвина и, конечно, Андрея Платонова, «идея жизни» которого питалась федоровской темой воскрешения, восстановления всечеловеческого родства.

Отправив книгу в издательство, Светлана Семенова предпринимает попытку написать свою философию русской литературы, прочтя и прокомментировав ее «sub specie отношения к смерти», стремясь понять истоки рождения «Философии общего дела», «вытянуть именно ту линию, которая ведет к Федорову»<sup>4</sup>. Вывести из этого в печать удавалось немного, в основном в провинциальных изданиях<sup>5</sup>, но даже просочившегося было достаточно, чтобы обозначить целый ряд больших тем, связанных с философской составляющей русской литературы, с сокровенной ее метафизикой, с тем, что сама Светлана Григорьевна вскоре назовет «оправданием России».

<sup>1</sup> Цит. по: *Остромиров А.* [А.К. Горский]. Николай Федорович Федоров. Биография. Харбин, 1928. С. 7.

<sup>2</sup> *Семенова С.Г.* К публикации статьи Н.Ф. Федорова о Фаусте; Н.Ф. Федоров. «Фауст» Гёте и народная поэма о Фаусте // Контекст-1975. М.: Наука, 1977. С. 315–336.

<sup>3</sup> Дневник С.Г. Семеновой. Запись от 8 мая 1977 года. См.: «Можно переносить жизнь, только каждый день работая на Абсолют...». К 75-летию Светланы Семеновой // Литературная газета. 24–30 августа 2016. № 32–33.

<sup>4</sup> Дневник С.Г. Семеновой. Запись от 19 февраля 1979 года. Цит. по: Там же.

<sup>5</sup> «В усилии к будущему времени» (Философия Андрея Платонова) (Литературная Грузия. 1979. № 11), «Сердечная мысль» М. Пришвина (Волга. 1980. № 3), «Человек, природа, бессмертие в поэзии Николая Заболоцкого» (Литературная Грузия. 1980. № 9) и др.

В 1982 году в издательстве «Мысль» в серии «Философское наследие» появилось подготовленное Семеновой издание избранных сочинений Федорова. Невежливо, но факт: том вышел практически без купюр и в нем слово «Бог» и все производные от этого слова были напечатаны с большой буквы — а ведь в советских изданиях это было немыслимо. Что уж говорить о самом содержании тома! Идеал активного христианства, преображающего жизнь и историю. Замена «вопроса о богатстве и бедности» «вопросом о смерти и жизни». Призыв к соединению верующих и неверующих, ученых и неученых в общем деле преодоления смерти, «возвращения жизни тем, от коих ее получил»... Разумеется, последовали самые жесткие санкции. Была изъята часть тиража, появились разгромные статьи в периодике. Рассыпали набор книги Семеновой «На пороге грядущего», которая была уже почти на пороге издания — даже оформление было целиком подготовлено. На несколько лет автору практически был закрыт ход в печать, а то, что туда попадало, проходило с невероятным трудом.

Потом пришла перестройка, первые годы которой ознаменовались всплеском внимания и интереса к русской духовной культуре, широкими исследованиями и публикациями отечественного философского наследия, возвращением произведений, вытолкнутых бдительной цензурой из официального потока литературы или изначально писавшихся в стол. И статьи Светланы Семеновой о русской философии и литературе наконец заняли подобающее им место на страницах стольких толстых журналов. Каждая ее публикация становилась событием, будь то статья «Мастеровые идеала» о философских мотивах советской поэзии конца 1910–1920-х годов (Октябрь. 1987. № 11), работа «Семья идей» — об активно-эволюционных, ноосферных идеях В.И. Вернадского в контексте русского космизма (Знамя. 1988. № 3), появившаяся в «Новом мире» статья «“Всю ночь читал я Твой Завет...” Образ Христа в современном романе» (1989. № 11) или философский этюд «Диагнозы и пророчества. О сборниках “Вехи” и “Из глубины”» (Литературная газета. 1991. 1 мая. № 17).

Новаторские работы Семеновой, с нового, острого ракурса углублявшие образ отечественных писателей и мыслителей, высвечивавшие неожиданные грани их творчества, стояли у истоков многих современных исследований. Именно с ее статей и книг, с руководимого ею в ИМЛИ РАН семинара «Космическое сознание в русской литературе» (1990) и защищенной в 1992 году диссертации началось изучение темы «Русский космизм и литература XX века». А в 1993 году вышла подготовленная С.Г. Семеновой антология «Русский космизм», где впервые с обширной вступительной статьей, оригинальными текстами и содержательным комментарием было представлено это яркое течение отечественной культуры и науки конца XIX–XX века в двух его главных ветвях — религиозно-философской и естественно-научной.

В 1988 году С.Г. Семенова пришла на работу в Институт мировой литературы им. А.М. Горького, где главным направлением ее деятельности стало изучение философских влияний на литературу XX века, исследование русской литературы как особой формы национального самосознания, своего рода синкретической, образно-художественной философии, той сферы творчества, где, словно в живом родителем лоне, завязывались и вызревали сюжеты русской религиозно-философской мысли конца XIX — начала XX века.

Метафизике русской литературы Светлана Григорьевна посвятила несколько десятков статей и три монографии: «Преодоление трагедии: “Вечные вопросы” в литературе» (М., 1989), «Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика —

Видение мира — Философия» (М., 2001), «Метафизика русской литературы» (В 2 т. М., 2004). Русская классика (от Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Толстого, Достоевского до Клюева и Есенина, Хлебникова и Маяковского, Заболоцкого и обериутов, Шолохова и Леонова, Пришвина и Горького, Платонова и Пастернака, Набокова и Газданова...) ставилась здесь под софиты вечности, раскрывалось ее пророческое слово миру и человеку.

О философичности русской словесности, о «рождении русской философии из духа русской литературы» первыми заговорили русские философы начала XX века: С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев, С.Л. Франк, Н.О. Лосский и др. Однако для того, чтобы доказать этот тезис, им не хватало филологического инструментария. При том, что буквально все они писали о литературе, их работы были религиозно-философской критикой *par excellence*. Собственно филологических задач, относящихся к изучению литературы не как духовно-этического феномена, а как вида искусства, религиозные мыслители перед собой не ставили. При этом русская формальная школа, напротив, ушла в противоположную крайность: обстоятельно и подробно отвечая на вопрос «Как сделано?», она практически не интересовалась вопросом о смысле и сущности сделанного, а порой была готова вести художественный текст к чистой форме.

С.Г. Семенова синтезировала достижения религиозно-философской критики, одаренной восчувствием целого, вниманием к содержательной стороне художественного текста, и достижения формальной школы с ее стремлением ответить на вопрос «Как?». Ее работа над произведением начиналась с медленного, как она сама говорила, «черепашьего» чтения, с вникания в композицию, систему образов, художественные детали. При этом анализ не тонул в мелочах, теряя из виду смысл целого, он строился на балансе между частным и общим, на синтезе знания и интуиции. Целое понималось из частей и в свою очередь наполняло их смыслом. Филологический разбор, подчеркивала Светлана Семенова, должен вести к пониманию общего строя художественной мысли писателя, но, с другой стороны, без предзнания, без предугадывания этого общего строя, т. е. без интуиции целого, окажется невозможным собрать и связать множество мелких наблюдений в стройное и осмысленное единство.

Умение сопрягать содержание и форму, идею и текст, позволило Светлане Григорьевне раскрыть метафизические грани творчества целого ряда современных писателей, таких как В. Распутин, Ч. Айтматов, А. Ким. Когда в 1987 году вышла ее книга о Валентине Распутине, писатель был удивлен, как смогла она, ни разу не встретившись с ним лично, так глубоко, точно, сердечно вникнуть в художественный мир его прозы.

Изучая метафизику русской литературы, С.Г. Семенова исследовала и ее философское поле. Хрестоматийными стали написанные ею главы коллективной монографии «Философский контекст русской литературы 1920–1930-х гг.» (М., 2003), в которых был представлен мировоззренческий срез литературного развития первых пореволюционных десятилетий, широкий спектр взглядов отечественных мыслителей и писателей на революцию и культуру, деятельность и платформа основных философских объединений, судьбы марксистской философии и эстетики, палитра религиозно-философской мысли русского зарубежья.

Особое место в работах Семеновой о русской литературе заняла фигура Андрея Платонова. Ее статьи о сокровенной «идее жизни» писателя, о фундаментальных константах его художественного мира (смерти, родственности, памяти, эросе) дали толчок развитию философского платоноведения. Эти статьи она

планировала объединить в составе отдельной книги, которой хотела дать говорящее заглавие «Юродство проповеди».

Высокое юродство, не боящееся выставить против плоской правды мира сего свои «*постоянные и неизменные* идеалы», бросать их «в горизонтально-привычно ориентированную, “нормальную” аудиторию»<sup>1</sup> в высшей степени было свойственно и ей самой, и ее главному герою — философу воскрешения Н.Ф. Федорову. Как «дочь человеческая», преданно и любовно, она служила его идеям, по крупицам восстанавливала биографию, вводила его идеи в контекст современности. В 1990 году вышла книга «Николай Федоров. Творчество жизни» — обновленная, расширенная, дополненная версия той, пошедшей под нож первой книги, представившая биографию, учение, судьбу идей «загадочного мыслителя», и началась работа над первым «Собранием сочинений» Федорова, ставшим практически полным<sup>2</sup>. А в 2004 году, когда отмечалось 175 лет со дня рождения философа всеобщего дела, появилась книга «Философ *будущего* века — Николай Федоров», своего рода итог двадцатилетнего умного и сердечного вникания в новую, высшую логику — родственности, «любви сынов к отцам», снимающую антиномию индивидуализма — коллективизма, примиряющую личность и общность в идеале сорбности, в заповеди «Не для себя и не для других, а со всеми и для всех».

Масштаб творческих исследований Семеновой поражал. Литература, философия, богословие. Мысль не только русская, но и зарубежная. И при этом никакой легковесности, но серьезная проработка источников, глубина выводов, убедительность аргументации. Недаром настоящим научным событием стала объемная монография «Паломник в будущее. Пьер Тейяр де Шарден» (СПб., 2008), где на огромном материале были представлены «труды и дни» французского ученого, богослова, мыслителя, подробно раскрыта его философия христианского эволюционизма. «Я поняла, зачем я всю жизнь учила французский», — сказала Светлана Семенова, завершив эту книгу.

Она никогда не бросала избранных тем, всегда доводила их до конца, как бы это ни было трудно. Когда в 1993 году журнал «Литературная учеба» открыл рубрику «Евангельская история», где из номера в номер писатели, публицисты, философы и богословы размышляли над Сюжетом сюжетов — земной жизнью Спасителя мира, — Светлана Григорьевна стала одной из немногих, кому под силу было вынести четырехлетний творческий марафон. Из ее статей, которые читатели «Литературной учебы» вырезали и заботливо сшивали в подборки, родилась книга «Глаголы вечной жизни: Евангельская история и метафизика в последовательности Четвероевангелия» (М., 2000), эпиграфом к которой могли бы стать слова свт. Василия Великого: «Бог вочеловечился, чтобы мы обожились». Пришествие в мир Спасителя мира, Его «благая весть» о Царствии Божием, евангельское задание человечеству «быть совершенными, как совершен Отец Ваш Небесный» — обо всем этом Светлана Семенова писала, опираясь как на экзегетическую традицию учителей и Отцов Церкви, так и на русскую религиозно-философскую мысль, которую по ее вкладу в богословие, в усвоение и раскрытие Откровения ставила вровень с патристикой. Она стремилась донести житнетворческие смыслы Евангелия до своих современников, до тех, кто, подобно героям Достоевского, не

<sup>1</sup> Дневник С.Г. Семеновой. Запись от 30 ноября 2010 года. Цит. по: «Можно переносить жизнь, только каждый день работая на Абсолют...»

<sup>2</sup> Федоров Н.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1995–1999. Дополнения. Комментарии к т. IV. М., 2000.

успокаивается на «пищеварительной философии», но вопрошает: «Возможно ли серьезно и вправду веровать?»

«Каждый человек лучше, чем он кажется»<sup>1</sup>, — сказала Светлана Семенова в одном из интервью. Сердечное, бережное, родственно-любтивное отношение к человеку было свойственно ей и в жизни, и в творчестве. Она убежденно стояла за всеобщность спасения и находила опору своему чаянию апокатастасиса в литературе, способной раскрыть изнутри душу самого жалкого, казалось бы, безнадежно погибшего человека, самого закоренелого преступника и злодея, ушащей понимать, а значит, прощать. А еще она не терпела клеветы и неправды, не смирялась с несправедливостью. Так было и во время кампании, развязанной в конце 1990 — начале 2000-х годов против Шолохова. Движимая желанием защитить от наветов писателя, у которого отнимали авторство его главного и любимого детища, она написала книгу «Мир прозы Михаила Шолохова: от поэтики к миропониманию» (М., 2005), где блистательно показала, насколько «Тихий Дон» тематически и стилистически неразделен с «Донскими рассказами», «Поднятой целиной», «Они сражались за Родину», как проявляется в нем шолоховская философия человека, народного бытия, природы, истории...

На протяжении сорока лет судьба Светланы Семенович была связана с судьбой Георгия Гачева, филолога, философа, культуролога, сопрягавшего в своих трудах универсальное и национальное. Этот союз — в ряду экзистенциальных и творческих памятников «некалендарного» двадцатого века. «Общий Сократ» — так называл Георгий Гачев свои разговоры с женой, в которых зарождались и росли многие его «жизненные мысли». А ее книги считал явлением Женского Логоса, «сердечной мысли», соединяющей интеллектуальное и эмоциональное, примиряющей ум и сердце.

Неравнодушная к человеку и его судьбе, Светлана Семенова была так же неравнодушна к истории. Не только прошлой, но и настоящей. Не только метафизической, но и конкретной, несущей на себе весь груз проблем современного мира: геополитических, экологических, религиозных. Она писала о нарастающем антропологическом кризисе, о необходимости нового фундаментального выбора, ставящего во главу угла нравственный и бытийный рост человека, идею всецелой ответственности рода людского не только за землю, но и за Вселенную, добрым хозяином которой он должен сделаться в будущем. В ее публицистических статьях и последней книге «Тропами сердечной мысли: Этюды, заметки, отрывки из дневника» (М., 2012) звучали размышления о путях России и мира, о тех перспективах развития, которые открывает современному кризисному, противоречивому миру, связанному единой планетарной судьбой, активно-эволюционная, активно-христианская философия Федорова, Соловьева, Вернадского, Пьера Тейяра де Шардена. И конечно, о русской литературе как соработнице и духовной сестре отечественного любомудрия.

Последние два года — в период тяжелой болезни — Светлана Семенова жила не столько внешним, сколько внутренним словом. К логосному пониманию христианства, которое раскрывала она в своих книгах и которое продолжала нести в общении с теми, кто соприкасался с ней в это время, добавилось сосредоточенное внимание к литургической жизни Церкви, участие в таинствах, труд созерцания и сердечной молитвы. Она противилась унынию и отчаянию, собирала себя, не

<sup>1</sup> Философствовать — значит учиться не умирать [Интервью со Светланой Семенович]// Литературная газета. 13–19 марта 2002. № 10.

давая восторжествовать силам распада, укрепляясь новозаветным призывом «Духа не угашайте!» (1 Фес. 5, 19).

Наследница Николая Федорова, Светлана Семенова выступала за Жизнь, за Воскресение. Она не признавала никакого компромисса с «курносой», по-апостольски считая смерть «последним врагом». Ее сопротивление недугу — до последних часов и минут — было такой же метафизической борьбой Жизни с силами небытия, какую она вела в своих книгах и выступлениях.

Одним из любимых стихотворений Светланы Семенович было стихотворение Лермонтова «Когда б в покорности незнания...». В нем видела она предчувствие идей активного христианства, тех предельных целей, которые ставил перед человечеством Федоров:

Когда б в покорности незнания  
Нас жить Создатель осудил,  
Неисполнимые желанья  
Он в нашу душу б не вложил.  
Он не позволил бы стремиться  
К тому, что не должно свершиться,  
Он не позволил бы искать  
В себе и в мире совершенства,  
Когда б нам полного блаженства  
Не должно вечно было знать.

\* \* \*

Настоящая книга — своего рода комpendиум работ С. Г. Семенович, посвященных русской литературе XIX–XX веков. В качестве основного источника текста взяты варианты статей, печатавшиеся в составе книги «Метафизика русской литературы» (в 2 т. М., 2004). Они составляют основной костяк издания и входят во все три раздела. Раздел о русской классике XIX века обогащен подборкой о Н. В. Гоголе, извлеченной из дневника С. Г. Семенович за 1978–1981 годы, и статьей об экзистенциальном сознании в творчестве А. П. Чехова. В раздел об отечественной прозе XX века также включены не публиковавшаяся ранее версия работы «Философский абрис творчества Андрея Платонова», статьи «“Путешествие по беспощадному существованию”: Гайто Газданов», «Два романа о странностях любви: “Лолита” и “Ада”», «Роман Леонида Леонова “Пирамида”: метафизика и поэтика». В книге впервые печатается последняя статья С. Г. Семенович «Проза Бориса Поплавского» (2012).

Анастасия Гачева



# УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрамов Ф.А. 783, 784  
 Аввакум Петров, протопоп 327  
 Августин Аврелий 246  
 Авенариус Р. 498  
 Аверроэс 766  
 Агиенко А. см. Святогор А.  
 Агурский М.С. 524  
 Адам, библ. 256, 482, 579, 762, 766, 843  
 Адамович Г.В. 195, 571, 602, 671, 711, 712, 717, 718, 740  
 Азадковский К.М. 355  
 Айтматов Ч.Т. 495, 806–808, 812, 815, 817, 822, 829–834, 839, 841, 847, 848, 852, 878  
 Аксаков И.С. 12, 20, 66  
 Александр I, рос. император 85, 106  
 Александровский В.Д. 307  
 Алексеев В.И. 208  
 Алексеев-Аскольдов С.А. 355  
 Аллен Л. 740  
 Анастасий (Грибановский) 116, 129  
 Анастасьева Н.А. 696  
 Андерсен Г.Х. 429  
 Андреев Д.А. 8, 155, 182, 185, 192, 194, 481, 494, 509, 525, 664, 850  
 Андреев Л.Н. 660  
 Анисимов И. 588  
 Анна Кашинская, св. 354  
 Анненкова В.И. 194  
 Анненкова Е.Н. 186  
 Ансельм Кентерберийский 765  
 Антеф 11  
 Антокольский М.М. 848  
 Антокольский П.Г. 300  
 Антоний (Блюм), митр. Сурожский 864, 871  
 Арагон Л. 733  
 Арина Родионовна см. Яковлева А.Р.  
 Ариштейн Л.М. 106, 130  
 Аристотель 220  
 Арсеньева Е.А. 192, 193  
 Арсеньевы 192  
 Архипов Н.И. 341  
 Асеев Н.Н. 405  
 Асмус В.Ф. 221, 243  
 Астафьев В.П. 779, 783, 784  
 Аттила 585  
 Ахматова А.А. 11, 105  
 Базанов В.Г. 327, 355  
 Базаров В.А. 498, 499, 502, 504, 523, 524  
 Байрон Д.Г. 18, 49, 111, 114, 133, 161, 412  
 Бакунин М.А. 596  
 Бальзак О., де 843  
 Баратынский Е.А. 11, 17, 19, 23, 25–29, 35, 36, 42, 47, 50, 51, 54–58, 125, 129, 169  
 Барбюс А. 850  
 Барт В. 716  
 Бартенева П.И. 129  
 Батюшков К.Н. 19, 205  
 Бах Р. 813, 814  
 Бахтерев И. 445  
 Бахтин М.М. 8  
 Башлыков В. 870  
 Беккет С. 445  
 Белинский В.Г. 60, 67, 90, 107  
 Белов В.И. 779, 783, 785, 809  
 Белый Андрей (Бугаев Б.Н.) 154, 161, 191, 192, 316, 323, 362, 363, 660, 713, 715  
 Бёме Я. 698, 714, 721  
 Бенгт Я. 434  
 Бенедиктов В.Г. 44, 45  
 Бенкендорф А.Х. 139, 140  
 Беньян Д. 117  
 Берберова Н.Н. 671, 672, 695, 739, 742, 747, 756  
 Берг Л.С. 498  
 Бергсон А. 498, 549, 569, 603, 609, 633  
 Бердяев Н.А. 5, 6, 8, 120, 207, 220, 242, 246, 247, 268–270, 321, 356, 359, 384, 441, 443, 612, 720, 740, 741, 845, 867, 870, 875, 878  
 Берковская Е.Н. (урожд. Сетницкая) 871  
 Бернанос Ж. 843  
 Блаватская Е.П. 713  
 Блок А.А. 41, 53, 67, 104, 106, 203, 301, 302, 506, 507, 606, 616, 633, 664, 713  
 Богданов А.А. 308, 309, 322, 369, 438, 498, 499, 502, 504, 522, 523, 740  
 Богданович И.Ф. 19  
 Богоматерь, Богородица, Мария 326, 363, 364  
 Богословский А.Н. 740  
 Бодлер Ш. 21  
 Борель П. 160, 192  
 Борис и Глеб, св. 354  
 Борисов В.М. 871  
 Боткин В.П. 60  
 Бретон А. 733  
 Брик Л.Ю. 434, 443  
 Брик О.М. 421  
 Брихничев И.П. 324, 355  
 Бронштейн-Шур Е.И. 633  
 Брюсов В.Я. 31, 201, 207, 281, 294, 300–303, 305, 306–308, 322, 876  
 Будда, Гаутама 773  
 Булгаков М.А. 569, 772, 847–849, 852, 859, 867, 869, 870, 871, 878  
 Булгаков С.Н. 5, 6, 68, 83, 116, 120, 129, 207, 241, 278, 293, 294, 409, 413, 418, 442, 612, 633, 773, 845–847, 870, 874, 875  
 Бунин И.А. 660, 772  
 Бурже П. 290  
 Бурлюк Д.Д. 387  
 Бурсов Б.И. 266, 269  
 Буслаев Ф.И. 242  
 Бюффон Ж.Л. 7  
 Вагинов К.К. 445  
 Вагнер Р. 237, 240, 591  
 Вампилов А.В. 781  
 Варлаам Хутынский, св. 354  
 Варшавский В.С. 712, 719  
 Василий Великий, свт. 879  
 Васильев В.В. 659  
 Введенский А.И. 295, 387, 444–447, 450, 454–458, 460, 462–467, 473  
 Вейдле В. 702, 712, 717  
 Верещагина А.М. 194  
 Верлен П. 716  
 Вернадский В.И. 264, 304, 322, 407, 473, 474, 479, 489, 494, 603, 609, 618, 622–624, 628, 633, 809–811, 839, 877, 880  
 Вийон Ф. 716  
 Виньи А., де 31, 35  
 Витт И.О. 147  
 Вовенарг Л.К. 620  
 Волков С. 355  
 Волконская З.А. 128  
 Волконская М.Н. (урожд. Раевская) 152  
 Волконский Н.С., Николай 152  
 Волконский С.Г. 152  
 Волинский А.А. 875  
 Вольтер 872  
 Воронский А.К. 513, 525, 571, 602  
 Воронцов-Дашков И.И. 143  
 Воронцова Е.К. 61, 99  
 Всеволожский Н.В. 77  
 Вышеславцев Б.П. 5, 90, 563, 569  
 Вяземский П.А. 107, 125, 136, 144, 146–148  
 Гааз Ф.П. 631  
 Газданов Г. 495, 537, 660, 661, 663, 669, 671, 675, 685, 694, 695–712, 719, 720, 735, 739, 743, 878, 881  
 Галич А.И. 72  
 Ганин А.А. 315, 317, 318, 323  
 Ганнибал А.П. 131, 132  
 Ганнибал М.А. 132, 133  
 Ганнибал О.А. 132  
 Гартман Э. 498  
 Гаршин В.М. 284  
 Гастев А.К. 297, 306, 408, 641  
 Гачев Г.Д. 880  
 Гачева А.Г. 243, 269  
 Гачевы 874  
 Ге Н.Н. 848  
 Гегель Г.В.Ф. 60, 67, 322, 420, 532, 721, 723  
 Гейне Г. 14, 26, 43  
 Гейро Р. 741  
 Геккерн Л. 144  
 Георгиевский Г.П. 209, 242  
 Герасимов М.П. 297, 307, 310, 312, 323, 369, 385, 444  
 Гердер И.Г. 58, 59, 67, 396  
 Герцен А.И. 208, 292, 393, 418, 442  
 Гершензон М.О. 68, 94, 123, 129, 764  
 Гесиод 13  
 Гесснер С. 17  
 Гёте И.В. 25, 31, 33, 45, 164, 181, 235, 497, 520, 876  
 Гингер А. 716, 723  
 Гиппиус З.Н. 204, 717  
 Глинка М.И. 449  
 Глинка Ф.Н. 65  
 Гнедич Н.И. 130  
 Гоголь Н.В. 5, 9, 92, 116, 194, 197–205, 236, 237, 269, 441, 449, 570, 632, 669, 870, 881  
 Голосовкер Я.Э. 840  
 Гольбейн Г. Младший 253, 854  
 Гомер 130  
 Гончаров И.А. 622  
 Гончарова Н.И. 137  
 Гончарова Н.Н. см. Пушкина Н.Н.  
 Гор Г. 474  
 Горацкий Флакк Квинт 169  
 Горбачева В.Н. 355  
 Горностаев А.К. см. Горский А.К.  
 Горский А.К. (псевд. — Горностаев А.К.) 6, 68, 93–96, 101, 105, 191, 195, 197, 243, 269, 321, 323, 497, 524, 525, 619, 625, 842, 846, 865, 870  
 Горчаков А.М. 104  
 Горький А.М. 212, 213, 225, 242, 243, 289, 292, 294, 393, 419, 495, 497–525, 570, 602, 604, 625, 633, 876–878  
 Грекур Ж. 69  
 Грибоедов А.С. 152  
 Григорий Богослов 293, 294  
 Григорий Нисский 120, 168  
 Григорович Д.В. 284  
 Грот Я.К. 129  
 Груздев И.А. 497, 524, 525  
 Гуль Р.Б. 664, 695  
 Гумилев Н.С. 387, 408  
 Гурвич А.С. 654  
 Гуссерль Э. 680, 735  
 Гюйо В. 474, 843  
 Гюйо Ж.М. 698  
 Давыдов Д.В. 91  
 Данилевский Н.Я. 236, 787, 874  
 Данте А. 431  
 Дантес-Геккерн Ж.Ш. 140, 141–143, 145  
 Дарвин Ч. 322  
 Даргомьжский А.С. 101  
 Дельвиг А.А. 19, 23, 124, 135, 138, 151  
 Державин Г.Р. 20, 21, 132, 197, 204, 415, 843  
 Джеймс У. 603  
 Джойс Д. 712, 733  
 Дидро Л. 872  
 Динеш А. 711  
 Домаль Р. 465  
 Домбровский Ю.О. 841, 852–854, 857, 859  
 Дос Пассос Д. 537  
 Достоевский Ф.М. 5, 6, 8, 9, 68, 90, 92, 104, 105, 116, 144, 151, 180, 196, 197, 202–205, 207, 208, 230, 244–270, 274, 285, 294, 321, 417, 426, 435, 439, 516, 570, 574, 576, 599, 602, 644, 660, 770, 705, 721, 749, 769, 787, 839, 841, 843–846, 848, 851, 853, 854, 865, 870, 873, 876, 878  
 Друскин Я.С. 444, 445, 460, 465, 466  
 Дункан А. 376  
 Дырдин А.А. 766, 778  
 Дьяконов И. 12  
 Дягилев С.П. 294  
 Евсеенко И.И. 805  
 Елизавета Алексеевна, супруга императора Александра I 106  
 Елизавета Петровна, рос. императрица 132  
 Енох, библ. 762, 765, 778  
 Ермаков Х. 555  
 Ерофеев В.В. 691, 692, 694  
 Есенин С.А. 295, 315, 316, 321, 330, 335, 354



- 356–385, 413, 432, 444, 878  
Ефрем Сирин 117
- Жаккар Ж.Ф. 444, 465  
Жегин А.Ф. 870  
Женеваева, св. 716  
Жолковский А. 442  
Жуковский В.А. 19, 107, 139, 140, 205
- Заболоцкий Н.А. 8, 29, 66, 207, 264, 295, 321, 375, 387, 396, 407, 423, 444–447, 451, 465, 467–493, 625, 626, 636, 660, 813, 814, 818, 876, 878  
Заболоцкий Н.Н. 493  
Зайцев Б.К. 660, 672  
Заратустра 402  
Зданевич И. 712, 716, 717, 728, 734, 741, 742  
Зеньковский В.В. 5, 156, 157, 192  
Зименков А.П. 442  
Злотников Ю.С. 870  
Зоценко М.М. 452, 468  
Зубков В.П. 137
- Иаир, библ. 862  
Иаков, библ. 722  
Ивакин И.М. 216, 220, 243  
Иваницкий П.И. 322  
Иванов А.А. 194, 195, 848  
Иванов В.И. 14, 68, 187, 195, 238, 243, 425  
Иванов Г.В. 660, 661, 663–665, 668, 669, 671, 675, 685, 692, 694, 695, 712  
Иванов Ф. 418, 442  
Иванов-Разумник (Иванов Р.В.) 316, 323, 373, 389, 408, 415, 443, 617  
Иван IV Грозный 84  
Иваск Ю.П. 715, 742  
Иеремия 859  
Иисус Христос 118, 134, 188, 200, 201, 206, 232, 233, 244, 252, 253, 291, 321, 326, 329, 330, 332, 340, 342, 344, 351, 356, 362, 364–366, 371, 401, 411, 428, 431, 501, 606, 613–616, 644, 650, 651, 717, 722–729, 731, 738, 760, 764–766, 770, 806, 816, 837, 841–864, 866–871
- Илия, прор., библ. 282  
Илличевский А.А. 73  
Ильенков Э.В. 855  
Ильин В.Н. 5, 8, 68, 106, 192  
Ильин И.А. 5, 68, 153, 356  
Ильф И. 697  
Иоанн Богослов 842, 844, 858, 860–863  
Иоанн Дамаскин 847  
Иоанн Златоуст 801  
Иоанн Креститель 863  
Иоанн Кронштадтский 851  
Иоанн Скот Эриугена 168  
Иов, библ. 8  
Иокар А.Н. 524  
Иона, библ. 859  
Ионеско Э. 445  
Ирвинг В. 85  
Иуда Искариот 362, 363, 520
- Казаков Ю.П. 784  
Казандзакис Н. 850  
Каин, библ. 431, 520, 762, 827  
Камю А. 283, 666, 680, 695, 700, 705, 706, 711, 839, 872, 874  
Кант И. 698  
Капнист В.В. 55  
Карабчиевский Ю.А. 427, 442  
Карамзин Н.М. 30, 132, 142  
Карамзина Е.А. 106  
Карамзина Е.Н. см. Мещерская Е.Н.  
Карпов П.И. 315–317  
Карсавин А.П. 356  
Катков М.Н. 68, 104  
Кафка Ф. 756, 872  
Керн А.П. 148  
Ким А.А. 495, 806, 807, 809, 810, 815, 817–820, 822–826, 838, 839, 841, 856, 878  
Кириллов В.Т. 297, 306, 307, 309, 312, 323, 369, 385, 444  
Кирхгоф А.Ф. 108, 129, 135  
Клеопатра 186  
Климент Александрийский 168  
Клодель П. 843
- Клопшток Ф.Г. 843  
Клычков Г.С. 355  
Клычков С.А. 315, 316, 318, 320, 321  
Клюев Н.А. 207, 295, 314–318, 320, 323–355, 385, 444, 572, 604, 779, 878  
Клюева П.Д. 351  
Ковалев В.А. 571, 601  
Кожевников В.А. 210, 874  
Козлов И.И. 19  
Кондорсе Н. 299  
Коненков С.Т. 604  
Констан Б. 147  
Конт О. 310, 698  
Копылова А.П. 782  
Котик Н.Г. 498, 505–507, 524, 525  
Корнель П. 435  
Корниенко Н.В. 659, 778, 772, 778  
Коростелев О.А. 741  
Корреджо А. (Корреджио) 395  
Крамской И.Н. 848  
Краус В. 829  
Крученых А.Е. 413, 442, 445  
Крашениникова Е.А. 865  
Ксенофан 13  
Кульбин Н.И. 408  
Курицын В. 692  
Кутузов М.И. 129  
Кьеркегор С. 722, 849
- Лабрюйер Ж., де 135, 620  
Лавренев Б.А. 522  
Лазарь, библ. 644, 729, 844, 861, 862  
Лакруа Ж. 147  
Ларошфуко Ф., де 135, 620  
Ленин В.И. 418, 421, 422, 431, 537  
Ле Бон Г. (Лебон) 498, 506, 507, 525  
Ле-Дантек Ф. 498  
Лебедева В.Д. см. Пришвина В.Д.  
Левин Б. 445  
Леонардо да Винчи 825  
Леонов А.М. 8, 495, 545, 570–572, 574–577, 579–582, 585, 587, 588, 590–602, 757–778, 804, 878, 881

- Леонова Н.А. 775, 776  
Леонтьев К.Н. 117, 237, 243, 851, 870  
Лермонт Г. 193  
Лермонт Ф. 193  
Лермонтов М.Ю. 5, 6, 9, 11, 20, 22, 27, 28, 40, 47, 50, 58, 96, 154–167, 168–177, 179–186, 188–195, 197, 203, 204, 259, 622, 712, 713, 740, 878, 881  
Лермонтов Ю.П. 192–193  
Лермонтова М.М. 188  
Лившиц Е.И. 373  
Липавская Т.А. 465  
Липавский Л.С. 444, 458, 459, 465  
Липранди И.П. 141  
Лихоносов В.И. 779, 784  
Лобачевский Н.И. 394  
Ломоносов М.В. 139, 150, 404  
Лопухин А. 192  
Лопухина В.А. (в замужестве Бахметьева) 178, 188, 192  
Лопухина М.А. 156, 192  
Лоррен К. 255  
Лосев А.Ф. 603  
Лосский Н.О. 878  
Лотреамон (Дюкас И.) 733  
Лука, апостол 842, 857, 858  
Луначарский А.В. 497–500, 502, 523, 524, 590  
Лурье А. 397, 408  
Лысов А.Г. 592, 778  
Львов-Рогачевский В.М. 323
- Маканин В.С. 691  
Македонов А.В. 491  
Малевич К.С. 444, 465  
Мальгина Н.М. 659  
Мальро А. 236, 873  
Мамлеев Ю.В. 692  
Мандельштам О.Э. 408, 443  
Манн Т. 236, 237, 243, 248  
Ману 766  
Мариенгоф А.Б. 376  
Мария, Богоматерь см. Богоматерь, Богородица, Мария  
Мария, сестра Лазаря 862  
Марк, апостол 842, 858, 860–863  
Маркс К. 310, 410, 418, 420, 422, 499, 524, 650
- Марфа, библ. 861, 862  
Массон О. 75  
Матфей, апостол 327, 330, 842, 855, 858, 860, 862, 864, 867  
Матюшин М.В. 444, 464  
Мах Э. 498  
Махно Н.И. 376  
Маширов-Самобытник А.И. 307  
Маяковский В.В. 207, 295, 299, 300, 321, 335, 366, 385, 387–389, 391–395, 398, 402, 404, 405, 407–443, 444, 468, 500, 614, 771, 876, 878  
Мейлах М. 465  
Мелвилл Г. 873  
Мельников Н.Г. 741  
Мендельсон М. 60  
Менегальдо Е. 729, 739, 740, 741, 743  
Мещерская Е.Н. (урожд. Карамзина) 142, 143  
Мережковский Д.С. 5, 68, 154, 168, 174, 182, 191, 192, 194, 195, 280, 283, 284, 289, 294, 603, 713, 717, 729, 740, 851, 870  
Миклашевская А.А. 379  
Миллер Г. 751  
Милликен Р.Э. 592  
Мильвуа Ш. 69  
Мильтон Д. 843  
Мимнерм 14  
Минин К.М. 150  
Минковский Г. 394  
Минский Н.М. 281  
Мирский Д.С. см. Святополк-Мирский Д.П.  
Михайлов А.И. 355  
Моисей, библ. 765  
Монгольфьер Ж. и Э. 299  
Монтень М. де 135  
Монтескье Ш. 872  
Мочульский К.В. 195, 261, 269, 384, 844, 870  
Муравьев В.А. 870  
Муравьев В.Н. 298–300, 321, 323, 439  
Мурильо Б.Э. 395  
Мурин Ю. 569
- Набоков В.В. (псевд. — Сирин) 495, 531, 660, 661, 663, 669, 671–691, 694–697, 711, 719, 735, 744–756, 772, 874, 878
- Надсон С.Я. 848  
Наполеон Бонапарт 112, 114  
Нащокин П.В. 121, 129, 133, 148  
Нащокина В.А. 129  
Некрасов Н.А. 848  
Никитин В.А. 242  
Николай I, рос. император 85  
Нил Сорский 332, 333  
Ницше Ф. 240, 412, 419, 443, 460, 465, 498, 603, 698, 723  
Новалис (Фридрих фон Харденберг) 41  
Носов Е.И. 779
- Овчаренко О.А. 764, 778  
Одоевцева И. 664  
Оклянский Ю.М. 602  
Олейников Н.М. 444, 445, 457, 460, 472  
Оленина А.А. 134, 137  
Орешин П.В. 312, 315, 316, 320, 323  
Ориген 120, 168  
Орлов В.Ф. 208  
Осипова П.А. 138  
Оствальд В. 498, 504, 524  
Оуэн Р. 424
- Павел, апостол (Савл) 117, 127, 837, 847, 862, 864  
Палиевский П.В. 545, 567, 569  
Панас Г. 850  
Парменид 13  
Парни Э.Д. 69  
Паскевич И.Ф. 137  
Пастернак Б.Л. 193, 215, 841, 860, 865, 867, 871, 878  
Пастернак Л.О. 865  
Пелевин В.О. 694, 695  
Пеллико С. 131  
Петерсон Н.П. 207, 208, 210, 211, 243, 260, 261  
Петр, апостол 335, 363, 365  
Петр I Великий 36, 37, 117, 131, 135, 583  
Петрарка Ф. 164

Петров Е. 697  
 Петров-Водкин К.С. 312, 444, 464, 530  
 Петрушевская Л.С. 693, 694  
 Пикассо П. 413  
 Пильняк Б.А. 615  
 Пина Э.И., де 140  
 Пиндемонте (Пиндемонти) И. 111  
 Писарев Д.И. 237, 486  
 Пифагор 13  
 Платон 68, 227, 243  
 Платонов А.П. 6, 207, 253, 298, 300, 321, 472, 495, 602, 625, 632–659, 772, 782, 876, 878, 881  
 Плетнев П.А. 128, 129, 134, 138, 144, 151  
 Плещеев А.Н. 848  
 Победоносцев К.П. 269  
 Погодин М.П. 143, 151  
 Поддубная Р.Н. 856, 870  
 Позов А.С. 68, 90, 104, 105  
 Покровский М.Н. 522, 525  
 Полевой К.А. 133  
 Полевой Н.А. 111–112  
 Полонский Я.П. 146  
 Полтавцева Н.Г. 659  
 Польшковская В.П. 778  
 Понтий Пилат 852  
 Поплавская Е.Ю., Евгения 713  
 Поплавская Н.Ю., Наталья 713  
 Поплавская С.В. 713  
 Поплавский Б.Ю. 495, 662, 663, 669, 695, 712–743, 881  
 Поплавский В.Ю., Всеволод 713  
 Поплавский Ю.И. 713, 741  
 Порфирьев П.Я. 778  
 Потапенко И.Н. 289, 294  
 Пришвин М.М. 8, 207, 495, 498, 514, 556, 603–633, 652, 678, 772, 813, 818, 826, 840, 876, 878  
 Пришвина В.Д. 613, 633  
 Пугачев Е.И. 401, 403  
 Пулатов Т.И. 495, 806, 812  
 Пушкин А.П. 131  
 Пушкин А.С. 5, 6, 9, 11, 15, 16, 19, 28, 29, 36–38, 40–42, 52, 53, 64, 69, 71–79, 81–87, 90–94, 96–155, 169, 181, 185, 195, 196, 205, 243, 351, 449, 488, 513, 740, 878  
 Пушкин В.А. 138  
 Пушкин Л.А. 131, 132  
 Пушкин Л.С. 81, 128, 132, 135, 146, 147  
 Пушкин С.Л. 132, 140  
 Пушкина Н.Н. (урожд. Гончарова) 135–139, 142, 143, 146  
 Пушкина Н.О. (урожд. Ганнибал) 132  
 Пушкина О.С. 132, 133  
 Пушкина С.Ф. 137  
 Пушин И.И. 72  
 Пятницкий К.П. 505, 525  
 Радищев А.Н. 58–60, 67, 633  
 Раевская Е.Н. 82  
 Раевская М.Н. 82  
 Раевские 81  
 Раевский А.Н. 130  
 Раевский В.Ф. 81  
 Разин С.Т. 401–404, 414  
 Расин Ж. 435  
 Распутин В.Г. 353, 495, 779–805, 878  
 Распутина М.Г., Мария Герасимовна 781  
 Рембо А. 713  
 Рембрандт Х. ван Рейн 669  
 Ренан 848  
 Ризнич А. (урожд. Рипп) 82, 98–100, 106, 153  
 Ризнич А.И., Александр 106  
 Ризнич И.А. 106  
 Римская-Корсакова А.А. (в замужестве Вяземская) 137  
 Рипп А. см. Ризнич А.  
 Роднянская И.Б. 691  
 Рожков Н.А. 298, 321  
 Розанов В.В. 5, 68, 105, 272, 289, 294, 524, 603–620, 721, 740, 851, 870  
 Розанова Н.В. 524  
 Роллан Р. 503, 512, 517, 524, 525  
 Романович С.М. 870  
 Ромов С. 716  
 Ронсар П., де 169  
 Ростопчина Е.П. 155  
 Руссо Ж.Ж. 18, 872  
 Рылеев К.Ф. 135

Савельев С. 702  
 Савл см. Павел, апостол  
 Сада, де Д.А.Ф. 751  
 Садофьев И.И. 310  
 Сазонова С.И. 285  
 Салтыков-Щедрин М.Е. 278  
 Санников Г.А. 323  
 Сартр Ж.П. 458, 459, 648, 664, 665, 668, 872, 874  
 Сахаров А.М. 376  
 Свенцицкий В.П. 324, 325, 355  
 Святогор А. (Агиенко А.) 312, 323  
 Святополк-Мирский Д.П. 271, 294, 717  
 Семанов С.Н. 527, 567, 569  
 Семенова С.Г. 243, 872–881  
 Сенанкур Э.П., де 16  
 Сен-Симон К.А. 424  
 Серафим Саровский 134, 738  
 Сергеева, моск. домовладелица 243  
 Сетницкая О.Н. 865  
 Сетницкий Н.А. 105, 195, 321, 323, 510, 524, 525, 859, 865, 870, 875  
 Синякова М.М. 408  
 Сирин см. Набоков В.В.  
 Скворцов-Степанов И.И. 522  
 Скворорода Г.С. 488, 489  
 Скорцезе М. 850  
 Скотт В. 193  
 Слепышев А.С. 870  
 Слоним В.Е. 671  
 Смирнова-Россет А.О. 104, 122, 129, 151  
 Собаньская К. 147, 148  
 Собаньский И. 147  
 Соколов Саша (Соколов А.В.) 694  
 Соколова З.П. 839  
 Соколов М.И. 778  
 Соколов М.К. 870  
 Соколова Т. 35  
 Сократ 825  
 Солнцева Н.М. 323  
 Соловьев Б. 106  
 Соловьев В.С. 5, 6, 45, 67, 68, 95, 120, 144, 154, 192, 193, 207–209, 216, 227, 237, 242, 243, 268–270, 297, 321, 356, 371, 603,

634, 639, 642, 669, 755, 867, 870, 874–876, 880  
 Солон 13  
 Соллогуб В.А. 142, 143  
 Сологуб Ф.К. 204, 205, 660  
 Сорокин В. 692, 694  
 Сорокина Н.В. 777, 778  
 Сосинский В.Б. 719  
 Спасский И.Т. 141  
 Спенсер Г. 698  
 Спиноза Б. 698  
 Ставский В.П. 621  
 Сталин И.В. 519, 550, 569, 653, 761  
 Станкевич Н.В. 60  
 Старов С.Н. 141  
 Степанов Н.А. 408, 493  
 Степун Ф.А. 5, 226, 243  
 Стерн Л. 104  
 Стивенсон Р.Л. 746  
 Столярова Н.И. 722, 742  
 Страхов Н.Н. 208, 236  
 Струве Г.П. 712, 713, 734, 740, 742  
 Струве П.Б. 68  
 Субботин С.И. 355  
 Суворин А.С. 271, 276, 278, 283–285, 290, 294  
 Сувчинский П.П. 340  
 Сухих С.И. 525  
 Сухово-Кобылин А.В. 322  
 Сушкова Е.А. 194  
 Татищев Н. 712, 717, 720, 721, 732, 740–742  
 Татищева Д.Г. (урожд. Шрайбман) 735, 740, 742  
 Тейяр де Шарден П. 809–811, 839, 840, 872, 879, 880  
 Тендряков В.Ф. 841, 848  
 Терапиано Ю.К. 671, 739, 742, 743  
 Терентьев И.Г. 445  
 Терехина В.Н. 442  
 Тертуллиан К. 651  
 Тихомиров Б.Н. 269, 870  
 Тихон (Белавин), патриарх Толстая А.А. 207, 213  
 Толстая С.А. 376  
 Толстой А.К. 103, 569, 843  
 Толстой Д.А. 278  
 Толстой И.Л. 209  
 Толстой Л.Н. 5, 6, 9, 116, 127, 197, 198, 206–214, 216, 220–239, 242, 243, 273, 274, 279, 284, 436, 513, 517, 543, 544, 556, 568, 570, 601, 622, 660, 669, 785, 843, 851, 873, 876, 878  
 Толстой Ф.И. 137  
 Тренев К.А. 522  
 Тренин В. 443  
 Триоле Э. 433, 434, 443  
 Трифон Печенгский, св. 354  
 Троицкий М.М. 242  
 Троцкий Л.Д. 536, 546  
 Трубецкой Е.Н. 321  
 Тургенев А.И. 144  
 Тургенев И.С. 194, 245, 268, 269  
 Турков А. 468  
 Туфанов А.В. 445  
 Тютчев Ф.И. 5, 6, 9, 11, 13, 16–18, 20–28, 31, 33, 34, 39–48, 50, 52–54, 61–63, 65–67, 82, 126, 148, 185, 186, 195, 252, 258, 357, 412, 470, 660, 735, 843, 878  
 Уайльд О. 716, 819  
 Умов Н.А. 825  
 Урбан А. 474  
 Устрялов Н.В. 409, 442  
 Ухтомский А.А. 200, 631, 633  
 Ушаков А.М. 443  
 Ушакова Е.Н. (в замужестве Наумова) 137  
 Федоров Н.Ф. 5, 6, 93, 95, 120, 131, 196, 197, 202–204, 206–212, 214–235, 237–243, 250, 259–264, 266–270, 303, 307, 309, 310, 312, 313, 321, 322, 323–325, 328, 333, 336, 338, 342, 346, 355, 356, 363, 370, 371, 420, 423, 425–427, 429, 430, 436, 438, 441, 473, 474, 486, 498, 507, 512, 518, 519, 524, 529, 544, 569, 603, 604, 619, 624, 628, 630, 669, 773, 829, 839, 840, 847, 859, 864, 865, 867, 869, 872, 874–877, 879–881  
 Федотов Г.П. 5, 120, 207, 356, 359, 376, 384, 443, 470, 625, 632–634, 639, 642, 859  
 Фейербах Л. 310, 409–411, 418, 442, 499, 501, 698, 719  
 Фельзен Ю. 719  
 Феодор Стратилат, св. 349  
 Фет А.А. (Шеншин) 28, 206  
 Фикельмон Д.Ф. 146  
 Филарет (Дроздов) 115, 116, 129  
 Филипп, апостол 329, 393  
 Филипп II, король Испании 60  
 Филиппов Б.А. 355  
 Филипченко И.Г. 297, 298, 306–308, 310, 321–323, 366, 385, 444  
 Филонов П.Н. 469, 492  
 Филофей, монах Псковского Елеазарова монастыря 321  
 Флоренская Р.А. 870  
 Флоренский П.А. 6, 232  
 Фолкнер У. 873  
 Фома, апостол 325, 393  
 Фонвизина Н.Д. 244  
 Франк С.А. 68, 129, 269, 612, 663, 845, 878  
 Франк Л.В. 829  
 Франциск Ассизский 206, 628, 725, 738, 818  
 Фрейд З. 95, 821  
 Фрейденберг О.М. 860  
 Фурье Ш. 424  
 Харджиев Н.И. 443  
 Хармс Д.И. 295, 444–454, 456, 457, 463–465, 473  
 Хемингуэй Э. 815  
 Хеопс 776  
 Хитрово Е.М. 129, 146  
 Хлебников Велимир 207, 295, 321, 385–408, 439, 440, 444, 464, 465, 474, 477, 478, 878  
 Ходасевич В.Ф. 116, 664, 695, 696, 740  
 Холодковский Н.А. 235  
 Циолковский И.К. 592, 598  
 Циолковский К.Э. 303, 304, 312, 322, 473, 474, 479, 485–487, 491, 492, 494, 591, 592

Чагин А.И. 740	Шигаев А.И. 681	Эпикур 55
Чалмаев В.А. 659	Шиллер Ф. 18, 19	Эхнатон 392
Чекрыгин В.Н. 207, 313, 425	Ширяевец А.В. (Абрамов) 315, 380, 779	Юнг К.Г. 97
Чернышевский Н.Г. 237, 486	Шкловский В.Б. 715	Юнг Э. 41
Чехов Александр П., Александр 289	Шманкевич В.И. 425	Юрьев Ф.Ф. 74
Чехов А.П. 9, 271–275, 278–281, 283–294, 570, 622, 881	Шмелев И.С. 660, 772	Юсупов Н.Б. 110
Чехов Н.П., Николай 272	Шолохов М.А. 495, 526–533, 535–540, 542–561, 566–569, 602, 678, 772, 878, 880	Якимова А.П. 778
Чехов П.Е. 289	Шолье Г.А. 69	Якобсон Р.О. 394, 436, 439, 442, 443
Чижевский А.А. 303, 304, 322, 323, 391, 392, 408, 494	Шопенгауэр А. 240, 243, 498, 698, 723	Яковлева А.Р. 133
Чиркович С.Х. 147	Шпитцер Л. 7	Ямпольский М. 465
Чуковский Н.К. 487, 493	Шрайбман Д.Г. см. Татищева Д.Г.	Янгфельд Б. 443
Шагинян М.С. 604	Штирнер М. 498, 603	Яновский В.С. 663, 717, 719, 741
Шамфор Н., де 135	Штеренберг Д. 870	Ярославский А. 311, 312
Шан-Гирей А.П. 194	Штраус Д. 848	Ярхо С. 739
Шапино Т. 717	Шубарт В. 650, 659	Chirilin 493
Шаршун С.И. 719	Шуберт Ф. 849	Dienes L. 711
Шатобриан Ф.Р., де 16	Шубин Л. 659	Fedorov N. см. Федоров Н.Ф.
Шахмагонов Ф.Ф. 569	Шубина Е.Д. 659	Gazdanov см. Газданов Г.
Шаховская З.А. 671, 695, 696, 747, 756	Шукшин В.М. 779, 783	Hagemester M. 525
Шелли П.Б. 151	Шюре Э. 498	Karlinsky S. 493
Шеллинг Ф.В. 31, 721, 723	Эйнштейн А. 394, 478	Platonov A. см. Платонов А.П.
Шенталинский В. 348	Эмпедокл 13, 556	Poplavsky см. Поплавский Б.Ю.
Шестов Л. 5, 6, 8, 249, 269, 722	Энгельс Ф. 524	Zabolotsky см. Заболоцкий Н.А.
	Эпиктет 55	

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
---------------	---

### Часть I. ВЕЧНЫЕ ВОПРОСЫ В РУССКОЙ КЛАССИКЕ XIX ВЕКА

Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Гоголь, Толстой, Достоевский, Чехов

Перед лицом природы и судьбы. Тютчев в кругу Баратынского, Пушкина, Лермонтова .....	11
Пушкинская философия эроса (в контексте русской мысли конца XIX–XX века).....	68
«Смысла я в тебе ищу...» (религиозный абрис поэзии Пушкина).....	107
Пушкинская мозаика .....	130
Вестничество Лермонтова .....	154
<Метафизика Гоголя> Из дневника 1978–1981 годов .....	196
Об одном религиозно-философском диалоге (Лев Толстой и Николай Федоров).....	206
«Высшая идея существования» у Достоевского .....	244
Экзистенциальная философия Чехова .....	271

### Часть II. ФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ РУССКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Клюев, Есенин, Хлебников, Маяковский, Хармс, Введенский, Заболоцкий

Идея преображения мира и ее метаморфозы в послеоктябрьской поэзии.....	297
Певец заповеданной Руси (Николай Клюев).....	324
Полюса русской души и русской идеи в поэзии Сергея Есенина .....	356
«Зачеловеческие сны» Велимира Хлебникова.....	385
«Надо рваться в завтра, вперед...» (утопия будущего в поэзии Маяковского).....	409
Метафизика смерти и абсурда (Даниил Хармс, Александр Введенский) .....	444
Натурфилософия Николая Заболоцкого .....	467

### Часть III. РУССКАЯ ПРОЗА XX ВЕКА В ЗЕРКАЛЕ МЕТАФИЗИКИ

Горький, Шолохов, Леонов, Пришвин, Платонов, Набоков, Газданов, Поплавский, Распутин, Айтматов, Ким и другие

Человек идеальный и реальный в творчестве Горького (парадоксы миропонимания писателя).....	497
Философско-метафизические грани «Тихого Дона» .....	526
Философический эпос времени (Романы Леонида Леонова 1920–1930-х годов).....	570

Творчество идеала и творчество жизни в прозе Михаила Пришвина .....	603
Философский абрис творчества Платонова.....	634
Изнанка и лицо обезбоженного мира (экзистенциальное сознание в прозе Георгия Иванова и Владимира Набокова).....	660
Путешествие по «беспощадному существованию» (Гайто Газданов) .....	697
Проза Бориса Поплавского.....	712
Два романа о <i>странностях любви</i> : «Долита» и «Ада».....	744
Роман Леонида Леонова «Пирамида»: метафизика и поэтика .....	757
Талант нравственного учительства (в мире проблем и образов Валентина Распутина) .....	779
Ноосферные мотивы в натурфилософской прозе 1970–1990-х годов (Чингиз Айтматов, Тимур Пулатов, Анатолий Ким).....	806
«Всю ночь читал я Твой Завет...» (образ Христа в русском романе XX века).....	841
Светлана Семенова: штрихи к творческому портрету (А. Гачева) .....	872
Указатель имен.....	882

Научное издание

**Семенова Светлана Григорьевна**

**Русская литература XIX–XX веков:  
От поэтики к миропониманию**

Редактор: Гачева А.Г.  
Корректор: Башлай И.М.  
Компьютерная верстка: Исакова Т.В.  
Группа допечатной подготовки изданий:  
Зеленцов П.О.  
Коновалова Т.Ю.  
Крылов К.А.  
Пияева М.В.

В оформлении обложки использована картина  
К.С. Петрова-Водкина «Богоматерь Умиление злых сердец». 1914–1915

На авантитуле — фотопортрет С.Г. Семеновой.  
Автор А.Б. Процук. Конец 1970-х годов

Подписано в печать 26.09.2016. Формат 60×90/16.  
Бумага офсетная. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 56,0. Тираж 1000 экз. Заказ №

Издательство «Академический проект»  
(общество с ограниченной ответственностью),  
адрес: 111399, г. Москва, ул. Мартеновская, 3;  
сертификат соответствия  
№ РОСС RU. АЕ51. Н 16070 от 13.03.2012;  
орган по сертификации РОСС RU.0001.11АЕ51  
ООО «Профи-сертификат».

«Парадигма»  
(общество с ограниченной ответственностью),  
адрес: 141070, Московская обл., г. Королев,  
ул. Мичурина, д. 21, кв. 372.

Отпечатано с оригинал-макета заказчика  
в Республиканской типографии «Красный Октябрь» (ГУП РМ),  
адрес: 430000, Мордовия, г. Саранск, ул. Советская, 55а,  
e-mail: tko-saransk@mail.ru

**По вопросам приобретения книги  
просим обращаться в издательство:**

телефоны: +7 495 305 3702, +7 495 305 6092,  
факс: +7 495 305 6088,  
e-mail: info@aproject.ru, zakaz@aproject.ru,  
интернет-магазин: www.academ-pro.ru.



**Издательство  
«Академический проект»  
предлагает**

книги по философии,  
психологии,  
истории,  
культурологии,  
геополитике,  
а также учебную  
и справочную литературу  
по гуманитарным дисциплинам  
для вузов, лицеев, колледжей.

Вы можете приобрести книги:  
купив их в нашем  
интернет-магазине  
[www.academ-pro.ru](http://www.academ-pro.ru),  
заказав их по телефону  
**+7 495 305 3702**,  
по факсу  
**+7 495 305 6088**  
или по электронной почте  
[info@aproject.ru](mailto:info@aproject.ru),  
[zakaz@aproject.ru](mailto:zakaz@aproject.ru).

Просим Вас быть внимательными и указывать  
полный почтовый адрес и телефон /факс для обратной связи.  
С каждым выполненным заказом Вы будете получать  
информацию о новых книгах, выпущенных в свет  
нашим издательством.

**ЖДЕМ ВАШИХ ЗАКАЗОВ!**

Издательство «Академический проект»,  
адрес: 111399, Москва, ул. Маргеновская, 3,  
телефоны: +7 495 305 3702, +7 495 305 6092,  
e-mail: [info@aproject.ru](mailto:info@aproject.ru).

**Книги издательства  
«Академический проект»**

**Гачев Г.Д.  
Образы Божества в культуре: Национальные варианты  
(891 с.)**

Книга философа, литературоведа, культуролога Георгия Дмитриевича Гачева (1929–2008) — завершающий труд его серии «Национальные образы мира». Автор предлагает культурно-эвристический подход к проблеме национального, рассматривает каждую национальную целостность как Космо-Психо-Логос — единство местной природы, характера народа и его склада мышления. Предложенный им метод исследования национальных ментальностей обретает особую актуальность в эпоху глобализации, когда на повестку дня выдвигается вопрос о соотношении национального и планетарного, о месте национальных образований в глобальном мире. В книге «Образы Божества в культуре» Георгий Гачев обращается к изучению национальных вариантов религиозного чувства, показывает, как в культурах разных народов слагаются свои думы о Творце, бессмертии, Божественном миропорядке и роли в нем человека. В орбите творческого внимания философа — английский и германский, французский и болгарский, еврейский и американский образы мира, преломленные сквозь призму веры, космос ислама и русская религиозность в ее отражениях в быте, литературе, культуре.

**Книги издательства  
«Академический проект»**

**Лифшиц Мих.**

**Очерки русской культуры  
(751 с.)**

Книга Мих. Лифшица (1905–1983), составленная в соответствии с замыслом автора, содержит главные работы выдающегося философа, в которых раскрывается идеал русской культуры: от лекций по русской иконе, прочитанных в Третьяковской галерее в 1938 г., до не завершенной при жизни большой работы о А.С. Грибоедове и его комедии. Выдвинутая Лифшицем еще в 1930-х гг. концепция «великих консерваторов человечества» доказывает свою продуктивность на примере анализа творчества Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. Особое место в книге принадлежит А.С. Пушкину, его творчеству и философии русской истории, глубина которой показана Лифшицем в его книге о Пушкине (1937) и в лекциях о русской культуре (1943). Работы о русской демократической критике, заметки о М.А. Булгакове, А.Т. Твардовском и А.И. Солженицыне помогут читателю освободиться от либеральных и «почвеннических» мифов.

**Книги издательства  
«Академический проект»**

**Авраменко А.П.**

**История литературы русского зарубежья  
(1920-е — начало 1990-х гг.)  
(906 с.)**

Изучение и преподавание особой ветки русской литературы XX века — литературы русского зарубежья — имеет на филологическом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова почти двадцатилетнюю традицию. Интенсивное изучение литературы русской эмиграции в отечественной науке создало необходимые условия для качественно нового осмысления и обобщения этого материала, разработки концепции и написания учебника по данному курсу, в котором эта ветвь русской литературы осмысливается как целостное развивающееся явление. Характеризуются все три волны эмиграции и выделяются их специфические черты. Предпринята попытка целостного систематизированного изложения материала в его соотнесенности с процессами, происходившими в литературе метрополии. Кроме того, отмечается взаимодействие русской эмигрантской литературы и зарубежных писателей.

