

# *Альманах*

- **Попутный ветер истории**
- **В бухте классики**
- **Воспоминание об Итаке**

*Выпуск 14*

**Харьков**  
**Издательство «Права людини»**  
**2016**

УДК 87.66я24  
ББК 130.123(059)  
Н15

Оформление альманаха Л. Сигал

В оформлении обложки использована картина Франца Радзивилла  
«Читатель газеты».

Редколлегия благодарит доктора Ханса Оверслоота  
за помощь в издании альманаха.

**Н15** Вторая Навигация: Альманах. — Харьков: Права  
людини, 2016. — 308 с.  
ISBN ~~978-617-7266-41-8~~

Четырнадцатый выпуск Второй Навигации состоит из трех разделов.

В первом — статьи, затрагивающие проблемы философии истории, политические аспекты современной жизни России и вопросы методологии искусства.

Во втором разделе представлены статьи, посвященные философским аспектам как русской, так и зарубежной классики.

В третьем разделе собраны эссе о творчестве известных деятелей мировой культуры.

Альманах предназначен как для специалистов, так и для широкого круга читателей, интересующихся проблемами истории, философии и культуры.

УДК 87.66я24  
ББК 130.123(059)

© М.А. Блюменкранц, составление, 2016  
© Л. Сигал, разработка оформления, 2016

## Содержание

### Попутный ветер истории

- Михаил Блюменкранц.* Любовь к истине как род душевного недуга. (П.Я. Чаадаев в современном контексте) . . . . . 6
- Леонид Люкс.* Сергей Булгаков (1871–1944) о духовных истоках революционных и тоталитарных идеологий. К 70-летию со дня смерти (*авторизованный перевод с немецкого Бориса Хавкина*) . . . . . 14
- Ханс Оверслоот.* Замещение парламента: Партия власти — государственная партия — Народный фронт (*перевод с английского Нины Воронцовой*). . . . . 41
- Ольга Жукова.* Границы творчества, или Искусство быть . . . 62

### В бухте классики

- Александр Доброхотов.* От Всемирного к Уникальному: маршруты творчества Л.М. Баткина. . . . . 75
- Леонид Баткин.* Заметки об индивидуализме Дидро. . . . . 90
- Витторио Страда.* Трагедия власти.  
*Борис Годунов Пушкина.* . . . . . 117
- Владимир Кантор.* Чернышевский и Достоевский . . . . . 152
- Ольга Сливичкая.* "...продленный призрак бытия синее за чертой страницы...": роман Толстого как целостность и как фрагмент Всего . . . . . 180
- Игорь Евлампиев.* Мистический пантеизм Ф. Достоевского . . 191
- Делир Лахути.* Вышивала ли Пенелопа? . . . . . 204
- Эмилия Обухова.* Двадцать лет спустя . . . . . 228

### Воспоминание об Итаке

- Борис Хазанов.* Вейнингер и его двойник . . . . . 249
- Марк Харитонов.* Три эссе . . . . . 269
- Петер Норманн Воге.* Богопознание как самопознание. Штрихи философии Григория Померанца (*перевод с норвежского Ирины Воге*). . . . . 274
- Об авторах . . . . . 302

## Contents

### Tailwind of History

- Mikhail Blumenkrants*. Love to the Truth as a Kind of  
Mental Illness. (Piotr Chaadaev in Modern Context) . . . . . 6
- Leonid Luks*. Sergei Bulgakov (1871–1944) of the Spiritual  
Origins of the Revolutionary and Totalitarian Ideologies.  
On the 70th Anniversary of his Death (*authorized  
translation from German Boris Khavkin*). . . . . 14
- Hans Oversloot*. Preempting Parliament: From Party of  
Power, to State Party, to People’s Front (*translated by  
Nina Voronzova*). . . . . 41
- Olga Zhukova*. Boundaries of Creativity or the Art of Being . . 62

### Bay of Classic

- Alexander Dobrokhotov*. From World to Unique: Routes of  
Leonid Batkin’s Art . . . . . 75
- Leonid Batkin*. Notes about Individualism of Diderot . . . . . 90
- Vittorio Strada*. Tragedy of Power. Pushkin’s Boris Godunov 117
- Vladimir Kantor*. Chernyshevsky and Dostoevsky . . . . . 152
- Olga Slivitskaya*. ”...Extended Ghost of Being Turns Blue  
below the Page...”: Tolstoy’s Novel as an Entity and as  
a Fragment of Total . . . . . 180
- Igor Evlampiev*. Mystical Pantheism of Feodor Dostoevsky . . 191
- Delir Lahuti*. Whether Penelope embroidering? . . . . . 204
- Emilia Obukhova*. Twenty Years Later. . . . . 228

### The memory of Ithaca

- Boris Khazanov*. Weininger and his Double . . . . . 249
- Mark Kharitonov*. Three Essays . . . . . 269
- Peter Normann Waage*. The Knowledge of God as Self-  
knowledge. Strokes of Philosophy of Grigory Pomerants  
(*translated by Irina Waage*). . . . . 274
- About authors . . . . . 302

# Попутный ветер истории

М. А. Блюменкранц  
**Любовь к истине  
как род душевного недуга**

*(П. Я. Чаадаев в современном контексте)*

Свою статью я хотел бы начать с известного высказывания П. Я. Чаадаева, которое и сегодня звучит удивительно актуально: «Прекрасная вещь — любовь к отечеству, но есть нечто, еще более прекрасное — это любовь к истине. Любовь к отечеству рождает героев, любовь к истине создает мудрецов, благодетелей человечества. Любовь к родине разделяет народы, воспитывает национальную ненависть, и подчас одевает землю в траур, любовь к истине распространяет свет знания, создает духовные наслаждения, приближает людей к Божеству. Не через родину, а через истину ведет путь на небо»<sup>1</sup>.

В те времена, когда Чаадаев писал эти строки, понятие истины еще имело абсолютный, сакральный смысл. Для самого философа оно не просто обладало божественной санкцией, но и являло самую суть Божества: «Аз есмь истина». И хотя в течение жизни у Чаадаева менялись взгляды на историческое будущее России от полнейшего пессимизма до робкой надежды и вновь неверия, его отношение к истине как незыблемой основе человеческого существования оставалось неизменным.

Сегодня подобное отношение к истине у подавляющего большинства не только философов, но и у многих из числа образованной публики, способно вызвать лишь досадное недоумение. Для современного просвещенного человека истина — это устраивающий его вариант реальности. После смерти Бога, диагностированной Фридрихом Ницше, вместе с Богом почил и истина. Успешная прозекторская работа над ее бренными останками, проделанная Жан-Полем Сартром, установила, что «сколько людей, столько и истин». А после торжественного отпевания усопшей, организованного службой ритуальных услуг философов-деконструктивистов, лю-

бое упоминание об истине как об универсальной категории, в кругах, близких к научным, представляется столь же неприличным, как акт некрофилии.

Так что прослывшийся безнадежным пессимистом Чаадаев в своем отношении к истине оказался неоправданным оптимистом. Европейская цивилизация пошла вовсе не по тому пути, который он ей предрекал. Как религиозный мыслитель, Чаадаев верил, что все западные народы в дальнейшем объединятся под знаменем христианской веры в единую европейскую семью. Народы действительно объединились, но на иной основе — на основе общности политико-экономических интересов. Такой ход событий оказался в явном противоречии с ожиданиями Чаадаева, исходившего из убеждения, что в истории европейских народов главную роль играют не интересы, а идеи. Т. е. идеи, которые, по словам Хосе Ортеги-и-Гассета, «конституируют цели нашей жизни», «не идеи, которые мы имеем, а идеи, которые есть мы»<sup>2</sup>.

В первом из своих «Философических писем» Чаадаев так излагает свой взгляд на характер исторического развития европейской цивилизации: «Вся история нового общества происходит на почве убеждений. Значит, это настоящее воспитание. Утвержденное на этой основе, новое общество двигалось вперед лишь под влиянием мысли. Интересы в нем всегда следовали за идеями и никогда им не предшествовали. В этом обществе постоянно из убеждений создавались интересы, никогда интересы не вызвали убеждений. Все политические революции были там по сути революциями нравственными. Искали истину, а нашли свободу и благоденствие. Только так объясняется исключительное явление нового общества и его цивилизации; иначе в нем ничего нельзя было бы понять»<sup>3</sup>.

Естественно, что под идеями и убеждениями, лежащими в основе европейского развития, Чаадаев имел в виду идеи и убеждения, обусловленные христианскими ценностями. «Окиньте взглядом всю картину развития нового общества, — писал он — и вы увидите, что христианство претворяет все

<sup>2</sup> Хосе Ортега-и-Гассет, Избранные труды. Идеи и верования. М., 1997, с. 405.

<sup>3</sup> Чаадаев Петр, Полное собр. соч. и избранные письма. В 2-х т. Т. 1, М., «Наука», 1991, с. 334–335.

<sup>1</sup> Чаадаев Петр, Полное собр. соч. и избранные письма. В 2-х т. Т. 1, М., «Наука», 1991, с. 253.

интересы людей в свои собственные, заменяя везде материальную потребность потребностью нравственной...»<sup>4</sup>.

Почти через сто лет другой русский философ, Федор Степун, несколько иначе оценивал современное ему европейское общество: «Всматриваясь в качестве беспристрастного наблюдателя в жизнь западноевропейской демократии, — отмечал он — нельзя, думается, не видеть, что безыдейность политической и общественной жизни заходит слишком далеко, то есть превращается в идею отрицания всякой идеи, в идею замены идей интересами, в идеологию интересодержавия»<sup>5</sup>.

Современный европеец охотнее согласится, вероятно, с мнением Ф. Степуна, нежели П. Чаадаева. Неоправдавшиеся надежды на превалирование идей над интересами в дальнейшем историческом развитии Европы естественно вытекали из невозможности для философа вырваться за рамки культурной парадигмы своего времени. Ему не могло прийти в голову, что христианской культуре, которую он считал последним, самым сокровенным словом Творца, вскоре предстоит испытать крушение. Неприятие Чаадаевым окружавшей его российской действительности основывалось на незыблемой вере в существование высших, абсолютных ценностей: Добра, Истины, Свободы, в соответствии с которыми эта окружающая действительность им и оценивалась. Вместе с утратой современной цивилизацией веры в существование Абсолюта была утрачена и вера в абсолютный характер всех непреходящих ценностей. Сегодня принято считать эти ценности относительными, т. е. напрямую зависимыми от социально-экономических факторов непрерывно меняющихся условий нашего исторического существования. «Что есть истина?», — со снисходительной улыбкой над вашей наивностью переспросит интеллигентный собеседник, возможно даже не осознавая библейской подоплеку своего вопрошания. Что ж, если мы уверены в относительности всех получаемых ответов, у нас, по крайней мере, появляется шанс поверить хотя бы в вечность постоянно возникающих «вечных» вопросов.

Проблема истины была для Чаадаева органично связана с вопросом о смысле исторического развития. Этот смысл он видел в неуклонном движении к истине, истине, открытой

<sup>4</sup> Там же, с. 338.

<sup>5</sup> Степун Федор, Сочинения. М., РОССПЭН, 2000, с. 357.

христианским вероучением. Во имя достижения этой цели и осуществления связанных с ней «нравственных потребностей» он оправдывает исторические события, которые вряд ли могут сегодня найти оправдание у людей не только атеистически, но и религиозно настроенных. «Пускай поверхностная философия — отмечает Чаадаев — сколько угодно шумит по поводу религиозных войн, костров, зажженных нетерпимостью; что касается нас, мы можем только завидовать судьбе народов, которые в этом столкновении убеждений, в этих кровавых схватках в защиту истины создали себе мир понятий, которого мы не можем себе даже представить, а не то чтобы перенестись туда телом и душой, как мы на это притязаем»<sup>6</sup>.

Такое утверждение более чем спорно звучит для нашего современника, у которого еще свежа память о многомиллионных жертвоприношениях во славу идей национал-социализма или во имя торжества коммунистических идеалов. На этом фоне «идеология интересодержавия», в силу своей, казалось бы, меньшей кровожадности выглядит куда привлекательнейшей идеей, способных выйти на улицу и овладеть массами.

В оправдание Чаадаеву стоит вспомнить, что хотя сам автор этих строк и представлял собой незаурядную индивидуальность, но по своему мировоззрению являлся убежденным анти-индивидуалистом. «Человек, предоставленный самому себе, — считал мыслитель — ... шел всегда ко все большему и большему падению»<sup>7</sup>, и «предельной точкой нашего прогресса только и может быть полное слияние нашей природы с природой всего мира»<sup>8</sup>. Впрочем, Абсолютный Разум у современника Чаадаева, Гегеля, тоже не заикливался на таких мелочах, как крестовые походы и костры инквизиции. Чаадаев жил в своем времени и на своей улице. В масштабе метаистории такие события рассматривались как неизбежная плата за неуклонное шествие Мирового Духа в истории.

Возвращаясь к затронутой нами теме о роли идей и значении интересов в контексте европейской истории, хочу отметить, что ни те, ни другие сами по себе не являются единственными и суверенными источниками добра или зла. Ко-

<sup>6</sup> Чаадаев Петр, Полное собр. соч. и избранные письма. В 2-х т. Т. 1, М., «Наука», 1991, с. 339.

<sup>7</sup> Там же, с. 400.

<sup>8</sup> Там же, с. 363.

нечно, существуют как человеконенавистнические идеи, так и возвышенные интересы, существует и противоположное — низменные интересы и благородные идеи. Однако, в этическом смысле, как таковые, идеи и интересы — сами по себе чаще всего этически нейтральны. Свое нравственное содержание и соответствующие ему эпитеты и те, и другие получают, лишь овладевая сознанием человека. Прошедшие сквозь оптику нашего сознательного и, что еще важнее, бессознательно Я, они получают свое нравственно-этическое содержание, оборачиваясь добром или злом. Но и это не гарантирует идеям и интересам сохранения высокого морального статуса.

Как свидетельствует исторический опыт, в процессе своей реализации самые благородные идеи нередко начинали дышать кровью и оставляли за собой горы трупов.

Что же имели в виду П. Чаадаев и Ф. Степун, кардинально противопоставляя позитив идей негативу интересов в ходе развития западной цивилизации?

«Пока свободую горим...», — призывал А. С. Пушкин П. Чаадаева, для которого тема свободы была одной из важных и мучительных тем его философских размышлений. К вопросу свободы постоянно обращался и Ф. Степун. Для него, как и для Чаадаева, понятия свободы и истины были связаны неразрывно. «Идея свободы (идея в платоновском, метафизическом смысле слова) — убежден Степун — в отрыве от истины непознаваема. Свобода в смысле идеи, т. е. в смысле высшей духовной реальности, есть *путь истины в мир и путь мира к истине*»<sup>9</sup>. «И познаете истину, и истина сделает вас свободными». В понимании Степуна, как и в понимании Чаадаева, идея свободы есть выражение высшей духовной реальности. Именно идеи определяют смысл и содержание исторического процесса. Они соединяют духовную сущность мира с духовной сущностью человека в органическое единство. И в том, чтобы обрести это единство, и видел свою жизненную задачу «басманный отшельник». И здесь возникает закономерный вопрос: если вечные идеи представляют собой высшую духовную сущность не только человека, но и всего мироздания, то как тогда оценивать трагический опыт тоталитарных идеологий XX века? Так же позитивно, как Чаадаев воспринимал дикие вспышки религиозной нетерпимости в средневековой Европе?

<sup>9</sup> Степун Федор, Сочинения. М., РОССПЭН, 2000, с. 356.

Тут нам следует сделать важное уточнение и вспомнить о принципиальном различии между идеей и идеологией, которое проводил Степун. С точки зрения Степуна это по существу *несовпадающие* понятия. «Под идеологией — пишет он — я понимаю всякую теорию, всяческое построение теоретического сознания и только. Нечто совсем другое представляет собой *идея*. В отличие от идеологии, она есть не построение теоретического сознания, а *структура нашего бессознательного переживания*. Не вся его случайная индивидуальная полнота, а всего только его *сущностная первооснова*. Целый ряд весьма различных людей могут каждый по-своему переживать одну и ту же идею. Захватывая самые разнообразные психологические территории, и даже как бы применяясь к их различиям, идея всегда остается одной и той же, всегда верной себе. Тайна ее жизни в том, что она *универсальна и конкретна одновременно*. С каждым говорит она на его языке, но всегда говорит о своем»<sup>10</sup>.

Таким образом, в понимании Степуна, идея фокусирует в себе как трансцендентальный субъект Канта<sup>11</sup>, так и природу платоновских эйдосов. Идеи укоренены в трансцендентной реальности, в которой истина и свобода предстают в своем неразрывном единстве, и которая открывается лишь целостному переживанию. Идеологии же возникают уже в отрыве от этой трансцендентной реальности и, в отличие от идей, не являются органической формой связи с истиной. Как полагает философ, они «развязывают в нем (человеческом существовании — прим. М.Б.) безответственные субъективные мнения, чаще всего теоретически замаскированные волевые импульсы, прежде всего, политические»<sup>12</sup>.

Тем не менее, между идеями и идеологиями существует несомненная взаимосвязь, о характере которой, Степун несколько в шпенглеровском духе, заметил, что «расцвет позавчерашних идеологий есть верный признак начавшейся агонии вчерашних идей»<sup>13</sup>.

В представлении Степуна идеи, в отличие от идеологий, — необходимый, сущностный элемент духовной жизни челове-

<sup>10</sup> Степун Федор, там же, с. 386.

<sup>11</sup> Имеется в виду наше Я как вещь в себе.

<sup>12</sup> Степун Федор, там же, с. 654.

<sup>13</sup> Там же, с. 338.

чества, и их отсутствие или же замена идей идеологиями, как и интересами, грозит духовной деградацией.

Продолжая разговор о взаимосвязи идей и идеологий, рискнул бы, в отличие от точки зрения, высказанной Степуном, предположить, что взаимосвязь между идеями и идеологиями несколько сложнее. Как показала история XX века, идеологии не просто продукт теоретического сознания; они так же, как и идеи, в определенный момент становятся «структурой нашего бессознательного переживания». И в этом состоит основная опасность их воздействия.

Главное же различие между идеями и идеологиями, точно подмеченное философом, состоит в том, что идеологии, в отличие от идей, возникают в отрыве от трансцендентной реальности и не являются органической формой связи с истиной. Однако победа тоталитарных идеологий во многом обеспечивается успешной симуляцией такой органической связи. Подобные идеологии искусно маскируют относительность своих целей и ценностей, представляя их абсолютными, сакрализуя историческое пространство и время фальшивым отсветом Вечности. В результате ими эффективно эксплуатируются те же пласты и архетипы нашего подсознания, которые и связывают сознание с трансцендентной реальностью. Происходит подмена, и вместо подлинной связи мы получаем ее симулякр.

Когда Карл Мангейм в своем исследовании *Идеология и Утопия* предпринял попытку выяснить роль идей в историческом становлении Европы, то, в отличие от Чаадаева, не придавал им решающего значения: «Не идеи — считал К. Мангейм — заставляли людей в период крестьянских войн совершать действия, направленные на уничтожение существующего порядка. Корни этих взрывающих существующий порядок действий находились в значительно более глубоких жизненных пластах и в глухих сферах душевных переживаний»<sup>14</sup>.

Мне представляется, что Мангейм недооценивал всей мощи религиозных идей и их способности воздействовать на человеческое сознание. Но здесь действительно речь шла не столько об идеях религиозных, сколько о религиозных идеях, уже трансформировавшихся в идеологии. Недаром Серен Кьеркегор замечал: «Протестантизм будет выдавать себя за рели-

<sup>14</sup> Мангейм Карл, *Идеология и утопия*. ДПС//АН СССР, ИНИОН, М., 1976, 4.2, с. 80.

гиозное движение, но окажется движением политическим...». Оправдывая Крестовые походы и костры инквизиции, Чаадаев так же в своих воззрениях не усматривает различия между религиозными идеями и религиозными идеологиями.

Идеи, конечно же, вещь небезопасная, как, впрочем, и все технические достижения нашей цивилизации. Но если на этом основании мы решим, что без идей мы способны прожить спокойней, то последствия окажутся для нас более губительными, чем даже отказ от всех технических завоеваний современного общества. После глобальной дискредитации идей идеологиями современная Европа действительно отдает предпочтение интересам. Но, как показывает опыт настоящего, интересы так же не являются панацеей от бесконечно возникающих кровопролитных конфликтов.

И *прекрасный новый мир* Олдоса Хаксли, где в инкубаторах достигается полное соответствие интересов будущих альфа-, бета- и гамма-граждан с интересами государства, и все-таки *министерство Любви* в жестко идеологизированном мире Джорджа Оруэлла, по сути, выполняют одну и ту же работу — работу по унификации индивида и эффективному распылению человеческой личности.

В двух известных антиутопиях убедительно продемонстрирован опыт человеческой селекции двух очень разных, но в то же время и удивительно похожих социальных систем: одной, — основанной на принципах «интересодержавия», и другой, — руководствующейся тоталитарной идеологией.

Их существование обеспечивается одной высокой ценой, которую они исправно платят. Эту цену в одной из своих статей 1931 года обозначил Ф. Степун: «Всюду царит почти неосознаваемая метафизическая инфляция»<sup>15</sup>.

Что ж, даже в *Апологии сумасшедшего* Чаадаеву не хватило безумия предположить, что и такая прекрасная вещь, как любовь к Истине, в ходе метафизической инфляции будет неизбежно обречена на дефолт.

<sup>15</sup> Степун Федор, *Сочинения*. М., РОССПЭН, 2000, с. 430.

Леонид Люкс

**Сергей Булгаков (1871–1944)  
о духовных истоках  
революционных и тоталитарных  
идеологий. К 70-летию со дня смерти**

В октябре 1917 г. в России возник первый в новейшей истории тоталитарный режим. За несколько лет до того о возможности такого развития событий предостерегал ряд русских мыслителей. В первую очередь это были авторы изданного в 1909 г. сборника «Вехи»<sup>1</sup>.

Авторы «Вех» беспощадно критиковали революционное нетерпение радикальной части русской интеллигенции, предостерегали общество от иллюзий, что в один миг можно построить рай земной, механически уничтожив «зло», олицетворением которого интеллигенция считала царизм. Авторам «Вех» было гораздо легче, чем многим их современникам, распознавать признаки надвигающейся катастрофы: некоторые из них сами определенное время придерживались мнения, что социальный рай на Земле может быть построен лишь с помощью разрушения старого несовершенного мира. Бацилла бескомпромиссного утопизма была в них самих, так что они могли точно определить природу той душевной болезни, которая затем охватила многих представителей русской интеллигенции. Такие авторы, как Сергей Булгаков, Семён Франк, Николай Бердяев и Пётр Струве в юности симпатизировали марксизму и даже принадлежали к числу его ведущих теоретиков. Однако через несколько лет они покинули марксистское движение и стали решительными противниками революционных соблазнов<sup>2</sup>. Все четверо авторов предостерегали также от свойствен-

<sup>1</sup> Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. М. 1909; см. также: Reed Ch. Revolution and the Russian Intelligentsia 1900–1912. The Vekhi Debate and Its Intellectual Background, London 1979; Зернов, Н. Русское религиозное возрождение XX века. Лондон 1991, с. 126–147.

<sup>2</sup> См.: Проблемы идеализма. Сборник статей. М., 1902; Булгаков, С. От марксизма к идеализму. Сборник статей (1896–1903), С.-Петербург, 1903; его же: Два града. Т. 1–2, М., 1911; его же: Героизм и подвижничество // Вехи, с. 23–69.

ного им ранее материалистического атеистического образа мыслей и стали инициаторами философско-религиозного возрождения, охватившего часть русского образованного слоя в начале XX в.<sup>3</sup>.

Через год после того, как в России разразилась революция, предсказанная ими в сборнике «Вехи», упомянутые авторы вместе со своими единомышленниками выпустили в свет сборник статей о русской революции под названием «Из глубины» (De profundis)<sup>4</sup>, в котором они подвергли поразительно точному анализу причины и характер «апокалипсиса нашего времени» (В. Розанов)<sup>5</sup>.

В отличие от многих своих современников, они считали «исходной катастрофой XX в.» (определение Дж. Кеннана) не Первую мировую войну, а русскую революцию 1917 г. На самом деле: Первая мировая война произвела революцию в совершенствовании технологий массовых убийств и в развитии всеобщей мобилизации силовых резервов воюющих стран. Однако воюющие нации преследовали конвенциональные цели – война была продолжением традиционной великодержавной политики, практически новой разновидностью традиционных европейских войн за гегемонию. Совершенно же новую главу в истории континента открыла большевистская революция, которая в еще большей степени, чем Первая мировая война ознаменовала начало «короткого» XX века. Это было ясно многим русским мыслителям, в непосредственной близости наблюдавшим начавшуюся в 1917 г. русскую катастрофу.

Особенно тонко чувствовал это «аполитичный» философ и богослов Сергей Булгаков, интересы которого были в пер-

<sup>3</sup> Маковский С. К. На парнасе „серебряного века“. Мюнхен, 1962; Гершензон, М. Творческое самосознание // Вехи, с. 92–92; Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. Нью-Йорк, 1956, т. 1, с. 195–196; Pipes R. Struve. Liberal on the Right 1905–1944. Cambridge, Mass. 1980, p. 66–114; S; Гишпиус-Мережковская, З. Дмитрий Мережковский. Париж, 1951; Бердяев, Н. Самопознание. (Опыт философской автобиографии). Париж, 1949; его же: Типы религиозной мысли в России // его же: Сочинения, т. 3, Париж, 1989; Штейнберг, А. Друзья моих ранних лет (1911–1928). Париж 1991, с. 12; Булгаков, С. Слова. Поучения. Беседы. Париж 1987, с. 524.

<sup>4</sup> Из глубины. Сборник статей о русской революции. М.–Петроград, 1918; Из глубины. Париж 1967; Из глубины. М., 1990.

<sup>5</sup> Розанов В. В. Апокалипсис нашего времени. М., 2000.

вую очередь сосредоточены на метафизических проблемах. Но именно поэтому он сразу же распознал истинное значение начавшихся в 1917 г. процессов, которые не только в корне изменили политико-социальные и экономические отношения, но и затронули глубинную суть человеческого бытия. Его анализу этих процессов и их идейных истоков посвящена эта статья.

### **„Идолопоклонство“ русской интеллигенции**

После разрыва с марксизмом, который Булгаков, так же как и другие авторы «Вех», поначалу исповедовал, центральное место в его анализе кризиса современности занимали вопросы религии. Новое открытие для себя религии Булгаков рассматривал как возвращение к своим семейным корням: он был родом из семьи священника и должен был сам со временем им стать. Свой отход от веры, который произошел в молодости и продолжался около пятнадцати лет, до его тридцатилетия, Булгаков в дальнейшем рассматривал как позорную капитуляцию перед духом времени, как своего рода одержимость бесами. Свое вступление в воинственно-атеистический «орден» интеллигенции Булгаков сравнивает с духовным развитием других сыновей священников, таких, как Н. Добролюбов и Н. Чернышевский, которые в 1860-е годы были наиболее влиятельными деятелями русского революционного движения. Так же как и они, Булгаков потерял веру в Бога и поклонялся идолу «интеллигентщины». Позже он утверждал, что как часть «ордена» интеллигенции, он взвалил на себя безмерную вину перед Россией за катастрофу 1917 г.<sup>6</sup>

Это шокирующее признание своей вины Булгаков сделал в начале 1940-х годов, примерно через четыре десятилетия после разрыва с «орденом».

Все эти десятилетия кредо интеллигенции постоянно находилось в центре внимания Булгакова, который, так же как Струве, Бердяев и Франк, долго пребывал под ложным обаянием ее взглядов.

<sup>6</sup> Прот. Сергей Булгаков. Автобиографические заметки (посмертное издание). Пред. и примечания Л. А. Зандера, Париж, 1946, с. 27–28. Николай Бердяев пишет в связи с этим: «Булгакова можно назвать кающимся интеллигентом, подобно тому, как когда-то были у нас кающиеся дворяне» (Бердяев, Типы религиозной мысли, с. 584).

С особой проникновенностью Булгаков критикует кредо интеллигенции в своей статье 1909 г. в сборнике «Вехи» под названием «Героизм и подвижничество».

Булгаков писал, что русская революция 1905 г., с ее огромной разрушительной силой, была делом рук интеллигенции. «Русская революция была интеллигентской... Душа интеллигенции... есть вместе с тем ключ и к грядущим судьбам русской государственности и общественности»<sup>7</sup>.

Однако в каком духовном состоянии пребывала интеллигенция как часть общества, столь важная для будущего России? Этот вопрос находится в центре внимания Булгакова. Особое его внимание привлекает своеобразная религиозность ордена интеллигенции. Он отмечает, что, вопреки своему безбожному характеру, кредо интеллигенции имеет однозначно религиозные черты. Обывательское самодовольство, мещанская погоня за материальными благами интеллигенции чужды. Интеллигенция стремится к освобождению человечества от страданий и не может смириться с отсутствием мировой гармонии, она аскетична, строга и готова к мученической смерти. Все эти особенности, свойственные христианским мученикам и религиозным фанатикам, интеллигенция сочетает с воинствующим атеизмом. Булгаков удивляется тому, что по этому вопросу внутри ордена, в иных случаях сотрясаемого бесчисленными политическими и идеологическими конфликтами, царило полное единогласие: «Известно, что нет интеллигенции более атеистической, чем русская... Традиционный атеизм русской интеллигенции сделался само собою разумеющею ее особенностью, о которой даже не говорят, как бы признаком хорошего тона... Веру эту разделяют и ученые, и неученые, и старые, и молодые»<sup>8</sup>.

Интеллигенция считает себя единственным носителем света просвещения в варварской стране, — продолжал свою критику Булгаков. Преследования, которым интеллигенция подвергалась со стороны властей, вели лишь к росту ее самосознания, возвеличиванию ею своих героев, появлению фантастических представлений о спасении ею народа.

<sup>7</sup> Булгаков С. Героизм и подвижничество // Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. Москва, 1909, с. 24–25.

<sup>8</sup> Там же, с. 27–31.

Булгаков указывает на то, что интеллигенция в своем отношении к простому народу находится между двумя крайностями: между благоговением перед народными массами и позой элиты, призванной освободить его от невежества. При этом интеллигенция упускает из виду, что между нею и народом существует глубокая пропасть: они абсолютно по-разному относятся к религии. «Народное мировоззрение и духовный уклад определяется христианской верой... Идеал (народа) — Христос и Его учение, а норма — христианское подвижничество... Поэтому и соприкосновение интеллигенции и народа есть прежде всего столкновение двух вер, двух религий, а влияние интеллигенции выражается прежде всего тем, что она, разрушая народную религию, сдвигает ее с незыблемых доселе вековых оснований... Разрушение в народе вековых религиозно-нравственных устоев освобождает в нем темные стихии, которых так много в русской истории»<sup>9</sup>.

Этот точный диагноз имеет, однако, и менее убедительный аспект. Булгаков, как и до него Достоевский, был склонен преувеличивать религиозность русского народа. При этом он не учитывал, что вера русских крестьян в Бога была непосредственно связана с их верой в царя. Крестьяне, одетые в солдатские шинели, сражались «за веру, царя и отечество» — эти понятия перечислялись, и даже воспевались в народных песнях, именно в такой последовательности. В начале XX в. произошла эрозия веры в царя. Надежды крестьянства на достижение социальной справедливости теперь связывались не с царем, а с революцией. Эту смену парадигм можно было наблюдать в ходе событий 1905 г. Поведение крестьян на выборах Первой и Второй Государственной Думы 1906–1907 гг., когда крестьяне выбирали не монархистов, а близкие им революционные партии, лишь подтверждает этот факт<sup>10</sup>. Эрозия веры в царя почти принудительно вела к потрясению религиозных представлений крестьянства; крестьянская религиозность была непосредственно связана с верой в православного царя как заместителя Бога на земле.

<sup>9</sup> Там же, с. 64–65.

<sup>10</sup> См. Милуков, П. Воспоминания (1859–1917), New York 1955, с. 350–424; Маклаков, В. Из воспоминаний. New York 1954, с. 359–362; Тыркова-Вильямс, А. На путях к свободе. London 1990, с. 233–364; Булгаков, С. Автобиографические заметки, с. 80–81.

Булгаков, несомненно, прав, когда связывает эрозию изначальных религиозных представлений народных масс с воздействием интеллигенции. В работе 1908 г. «Религия человекобожия у русской интеллигенции» он отмечает, что неустанная просветительская работа интеллигенции увенчалась успехом. Народ принял мировоззрение интеллигенции, получил от нее «сознательность» и приобрел гибельную для него веру в неверие. Этот пропагандистский успех интеллигенции Булгаков объясняет тем, что народ, мировоззрение которого остановилось в X веке в эпоху Владимира Святого, не мог создать действенного механизма защиты от ордена интеллигенции; народ был духовно беззащитен. Если интеллигенция своей просветительской работой полностью разрушит исконные моральные ценности народа, это приведет к непредсказуемым последствиям для России. Поэтому Булгаков выступает за иные формы просветительства, которые не влияли бы на изначальное мировоззрение русских народных масс<sup>11</sup>.

Но эту задачу едва ли можно было решить. Несмотря на их духовную укорененность в допетровском мире, народные массы, так или иначе, находились в постоянном соприкосновении с современностью. Попытки таких консервативных русских политиков, как обер-прокурор Святейшего Синода Константин Победоносцев, «подморозить» Россию и оградить простой народ от «разлагающего» влияния современного мира<sup>12</sup>, были изначально обречены на провал. Чтобы выдержать международную конкуренцию и оставаться великой державой, Россия должна была встать на путь модернизации; это требовало и модернизации мировоззрения всех ее граждан, включая крестьян. Это было ясно, например, Сергею Витте — самому значительному реформатору царской империи на рубеже XIX–XX вв. В 1898 г. Витте указал царю Николаю II на необходимость поднятия образовательного уровня «низов». Простой народ утратит свою изначальную наивность, однако это неизбежно. Народ должен учиться ходить самостоятельно,

<sup>11</sup> Булгаков, С. Религия человекобожия в русской революции // его же: Два града. Исследования о природе общественных идеалов. М., 1911, т. 1–2. Т 2, с. 128–168.

<sup>12</sup> См. также: Byrnes R. F. Pobedonoscev. His Life and Thought. Bloomington, 1968; Флоровский, Г. Пути русского богословия. Париж, 1983, с. 410–424; Rogger H. Russia in the Age of Modernisation and Revolution 1881–1917. London-New York, 1983, p. 8.

даже рискуя время от времени падать. Только просвещенное население будет стремиться увеличить свои богатства и, тем самым, способствовать процветанию государства<sup>13</sup>.

То, что неизбежный процесс просвещения в итоге приведет к разрушительным для России последствиям, как того опасался Булгаков, было заранее не предопределено. Сумей политический класс России, причем не только интеллигенция, но и представители правящего сословия, избежать ряда грубейших ошибок, то не исключено, что русскую катастрофу удалось бы предотвратить.

### Социализм как антирелигиозная вера

Булгаков, как бывший марксист, подвергал острой критике не только кредо русской интеллигенции, но и мировоззрение своего прежнего кумира Карла Маркса. Не только среди интеллигенции, но и среди социалистов, Булгаков решительным образом отвергал прежде всего безбожие, попытку спасти человечество без всякой опоры на трансцендентность.

В 1906 г. Булгаков посвятил основоположнику марксизма длинный трактат под названием «Карл Маркс как религиозный тип». «Какому богу служил он своей жизнью? Какая любовь и какая ненависть зажигали душу этого человека?», — задается вопросами Булгаков<sup>14</sup>. Булгаков признает, что эти вопросы были важны для него и по личным причинам, так как он много лет находился под гипнотическим влиянием этого мыслителя.

Сначала Булгаков рассматривает характер личности своего прежнего кумира, который, по совпадающим между собой сообщениям многочисленных свидетелей, имел много слабостей. Гнев и ненависть, месть и мелкая зависть определяли поведение Маркса гораздо сильнее, чем любовь к ближнему. Булгаков цитирует в этой связи русского публициста Анненкова, который называл Маркса «демократическим диктатором»<sup>15</sup>.

Люди служили для Маркса всего лишь инструментами, пишет Булгаков. Самоценность каждого человека не играла для него никакой роли; он мыслил абстрактными категори-

ями, такими, как социальные группы или классы. Булгаков подчеркивает, что Маркса не интересовали судьбы отдельных людей. Внутренние сомнения, поиск высшего смысла человеческого существования, были ему совершенно чужды — отсюда его безбожие. В этой связи Булгакова особенно раздражало, что «Хотя Маркс был нечувствителен к религиозной проблеме, но это вовсе еще не делает его равнодушным к факту религиозности и существованию религии. Напротив, внутренняя чуждость... вызывает не индифферентизм, но прямую враждебность к этому чуждому и непонятному миру... Маркс относится к религии... с ожесточенной враждебностью, как боевой и воинствующий атеист, стремящийся освободить... людей от религиозного безумия, от духовного рабства. В воинствующем атеизме Маркса мы видим центральный нерв всей его деятельности»<sup>16</sup>.

Марксистская доктрина особенно четко подтвердила данное под влиянием Достоевского определение социализма как попытки людей «устроиться без Бога» и создать справедливый миропорядок, т. е. «рай на земле», — продолжает свою критику Булгаков. Маркс опирался на фейербаховскую критику религии, на его попытку заменить веру в Бога человекобожием. Отказ Фейербаха от трансцендентности Бога Маркс в дальнейшем еще более радикализировал. Критикуя небесное, Маркс хотел достичь всеобщего изменения миропорядка, превратить оружие критики в критику с оружием в руках. Его целью была всеобщая насильственная революция. Упразднение религии являлось одной из главных задач этой революции, так как, по Марксу, освобождение человечества невозможно без его освобождения от религии.

То, что написано Марксом по еврейскому вопросу, производило на Булгакова особенно отталкивающее впечатление. Маркс презирал не только христианство, но и иудаизм; освобождение от «еврейского духа» он считал условием освобождения человечества. «Ради чего же сын поднял руку на мать, холодно отвернулся от вековых ее страданий, духовно отрекся от своего народа?», — вопрошает Булгаков<sup>17</sup>.

Страстная критика Булгаковым личности и учения своего бывшего духовного кумира во многих отношениях не вы-

<sup>13</sup> Витте, С. Воспоминания. Берлин, 1922, т. 1–3. Т. 2, с. 467–472.

<sup>14</sup> Булгаков, С. Карл Маркс как религиозный тип. Париж, 1929, с. 4.

<sup>15</sup> Там же, с. 7.

<sup>16</sup> Там же, с. 12–13.

<sup>17</sup> Там же, с. 32.

зывает возражений; но при этом она содержит некоторые недостаточно убедительные тезисы. Так, Булгаков, описывая слабости характера Маркса, оставляет без внимания тот факт, что и другие значительные, даже гениальные мыслители и художники, такие, как Артур Шопенгауэр, Лев Толстой, или же Федор Достоевский, вызывавший восхищение Булгакова, имели малопривлекательные и не всегда дружелюбные черты характера. Что же касается критики Булгаковым марксизма как системы, то она несколько односторонняя. А именно: Булгаков недооценивает амбивалентность, свойственную марксизму. Марксистская доктрина действительно содержит резко критикуемые Булгаковым диктаторские, утверждающие террор и насилие черты, которые позже в полной мере проявили себя в большевизме. С другой стороны, марксизм, как двуликий Янус, имел и эмансипаторские качества, что существенно способствовало росту самосознания обездоленных промышленных рабочих, а также решению рабочего вопроса, который в середине XIX в. казался неразрешимым. Эмансипаторскую традицию марксизма после раскола рабочего движения в XX в. продолжила социал-демократия.

После разрыва с марксизмом Булгаков, наряду с анализом религиозных представлений Карла Маркса, занимался изучением марксистского движения в целом. И в этих работах в центре внимания автора зачастую находятся религиозные аспекты или же проблемы взаимоотношений социализма и христианства. В своей опубликованной в 1910 г. статье «Апокалиптика и социализм»<sup>18</sup> Булгаков сравнивает хилиастические мечты социалистов с еврейским мессианством, также мечтающим о земном торжестве Мессии. При социализме, по Булгакову, речь идет о вырождающейся форме еврейского хилиазма — его секуляризации. Космологическо-богословская лексика еврейского мессианизма была переведена на язык политической экономии социализма<sup>19</sup>.

Однако этот тезис Булгакова весьма спорен. Как мог еврейский мессианизм после почти двух тысяч лет распространения христианства переживать свое возрождение, причем именно в христианских странах? Нельзя забывать, что в течение этих двух тысячелетий, особенно после миланского

эдикта императора Константина и после провозглашения христианства единственной государственной религией в Римской империи при императоре Феодосии, евреи, если не говорить о таких исключениях, как средневековая Испания, были жителями гетто, преследуемым меньшинством, которое практически не имело влияния в христианской среде. Когда евреи в конце XVIII и XIX в. на волне Просвещения покинули гетто, произошла не «иудаизация» христианских стран, где они жили, как это часто утверждается, а наоборот, включение евреев в культуру господствующего в обществе большинства. По всем этим причинам можно поставить под сомнение точку зрения Булгакова, так же как и других авторов, которые говорят о чудесном возрождении еврейского мессианства в образе социализма. Более убедительными кажутся тезисы тех аналитиков, в которых социалистическая утопия самосохранения человечества соединяется с некоторыми христианскими традициями, например, с гностической ересью.

### Русская революция как триумф антихриста

После своего разрыва с марксизмом Булгаков так и не нашел для себя новой «политической родины». В отличие от П. Б. Струве, который после 1905 г. стал одним из лидеров конституционных демократов, а именно их правого крыла, Булгаков не идентифицировал себя ни с одной из политических партий — ни либеральных, ни консервативных. Тем не менее, в феврале 1907 г. он был избран депутатом Второй Государственной думы как беспартийный «христианский социалист».

Ни в одном из других избирательных периодов в истории предреволюционного русского парламентаризма парламент не был таким радикальным, как Вторая Государственная Дума. Почти половина депутатов (более 200) были социалистически ориентированы. Партии, составлявшие левую часть социалистического спектра (37 эсеров и 65 социал-демократов), даже одобряли применение революционного террора против существовавшего режима. При этом следует отметить, что в те годы террор достигал невиданных ранее масштабов: в 1906–1907 гг. террористы убили 4126 государственных служащих и 4552 ранили. В ответ на волну террора правительство

<sup>18</sup> Булгаков, Апокалиптика и социализм // Два града, с. 51–127.

<sup>19</sup> Булгаков, Апокалиптика, с. 115–119.

Петра Столыпина применило жесткие меры: в 1906–1910 гг. военно-полевые суды вынесли 3825 смертных приговоров, 26 тыс. чел. были отправлены на каторгу<sup>20</sup>.

Столыпин требовал от Второй Думы осуждения революционного террора. Однако подавляющее большинство депутатов, в частности либералы из партии конституционных демократов, отклонили это требование. Этот отказ Столыпин использовал как повод для государственного переворота 2 июня 1907 г. — роспуска Думы, принятия нового избирательного закона, значительно усиливающего позицию избирательной курии землевладельцев (выборы в России, как и в Пруссии, осуществлялось по нескольким избирательным куриям), и проведения новых выборов. В результате избранная на основе нового избирательного закона Третья Государственная Дума имела значительное консервативное большинство.

Для созерцателя-Булгакова работа во Второй Государственной Думе, хаотичной и мятежной, была сплошным мучением. Журналистка Ариадна Тыркова-Вильямс, писавшая о заседаниях Думы, сообщала, как неловко чувствовал себя Булгаков в атмосфере политического балагана, который царил во Второй Думе: «В суতোлке Таврического Дворца С. А. Булгаков сжимался, проходил через парламентское торжище стороной, в кулуарах помалчивал... Влияния он не искал, но и над собой влияния не любил. Таким людям в партии тесно, скучно... Недолго продолжалась политическая деятельность этого богато одаренного мыслителя. Его мысли вздымались выше. Внутренне он уже тогда готовился к высокой пастырской деятельности»<sup>21</sup>.

Булгаков так описывал свой думский опыт: «Четырехмесячное сидение в „революционной“ Гос. Думе совершенно и окончательно отвратило меня от революции... И это было понятно. Нужно было пережить всю безнадежность, нелепость, невежественность, никчемность этого собрания, в своем убожестве даже не замечавшего этой своей абсолютной непригодности ни для какого дела, утопавшего в бесконечной болтовне, тешившего самые мелкие тщеславные чувства. Я не знавал в мире места с более нездоровой атмосферой, не-

жели общий зал и кулуары Гос. Думы, где потом достойно воцарились бесовские игрища советских депутатов»<sup>22</sup>.

Булгаков, несмотря на свое неприятие революции, сначала не был готов примириться с самодержавием. Даже будучи депутатом Второй Думы, он не изменил прежнего отношения к царской автократии. Он писал, что «самодержавие — это полиция, жандармы, тюрьма, ссылка, придворные, ни для кого не нужные... приемы и парады и убийственная жестокость к русскому народу»<sup>23</sup>.

Лишь через несколько лет, в конце первого десятилетия XX в., позиция Булгакова стала меняться. Об этом он пишет в начале 1940-х годов в автобиографических записках: «В душе моей, как яркая звезда, загорелась идея священной царской власти... Там, где я раньше видел пустоту, ложь, азиатчину, загорелась божественная идея власти Божией милостью, а не народным произволением... Безбожная демократия, на которой утверждается духовно революция, несовместима с теократической природой власти, здесь водораздел: или с Царем или... против Царя. А вся русская революция... всегда была *против* Царя»<sup>24</sup>.

Булгаков подчеркивает, что это открытие сакральных корней царской власти никоим образом не вело к тому, что он признал фактическое состояние, в котором тогда находилось самодержавие. Он решительно осуждал полицейский произвол, черносотенство, скандальную зависимость царской семьи от целителя Распутина, преступное безволие царя: «Все царствование Николая... было сплошным и непрерывным самоубийством самодержавия... К несчастью, революция была совершена помимо всяких революционеров самим царем, который влекся неудержимо злой силой к самоубийству своего самодержавия»<sup>25</sup>.

Несмотря на все эти неприятные симптомы, Булгаков, после своего обращения к монархии, был не готов отказаться от идеального образа русского самодержавия. Черты этого идеала он видел и в «реально существующем» царизме. Однако в тогдашней России такая его установка была про-

<sup>20</sup> Кулешов, С. и др. Наше отечество. Москва, 1991, т. 1–2, здесь: т. 1, с. 238.

<sup>21</sup> Тыркова-Вильямс, А. На путях к свободе. Лондон. 1990, с. 349.

<sup>22</sup> Булгаков, С. Автобиографические заметки, с. 80.

<sup>23</sup> Там же, с. 75.

<sup>24</sup> Там же, с. 82.

<sup>25</sup> Там же, с. 74.

игрышной. С начала Первой мировой войны прошло не более года, когда неприятие царской семьи, не в последнюю очередь вследствие распутинщины, приняло в стране беспрецедентные масштабы. Не только левые и либеральные партии, но и правые группировки и даже некоторые придворные круги хотели избавиться от господствующей династии и планировали дворцовый переворот. Вся Государственная Дума «от Пуришкевича до Милокова принимала революционный характер», — пишет Булгаков<sup>26</sup>. Позицию национально-ориентированных сил, желавших вести войну до победного конца, он резюмирует так: «Русское дело в неверных руках, и эти руки надо устранить во имя победы, для спасения родины»<sup>27</sup>.

Атмосферу, в которой пребывала Россия после свержения династии Романовых, Булгаков считал своего рода коллективным безумием. Поэтому он ушел из повседневной жизни и занимался в основном работой Всероссийского Поместного Собора Православной Церкви, которая после свержения царя короткое время пользовалась неограниченной свободой и восстановила патриаршество, отмененное Петром Первым.

В качестве основной причины своей готовности теперь полностью идентифицировать себя с церковью, Булгаков называет освобождение церкви от ранее доминировавшей в ней «цезаро-папистской» системы<sup>28</sup>. Тем более что после захвата власти большевиками русская православная церковь превратилась из господствующей в гонимую. В этой ситуации он решил стать священником. 9 июня 1918 г. в Москве 47-летний Булгаков был рукоположен в сан священника. Тем самым после тридцатилетнего перерыва семейная традиция продолжилась.

Хотя с тех пор внимание Булгакова привлекали в основном богословские вопросы (он стал одним из самых значительных, хотя и не бесспорных, русских богословов), он интенсивно анализировал все политические и идеологические последствия начавшейся в 1917 г. русской трагедии. Это доказывает его статья, опубликованная в мае 1918 г. в иници-

прованном Петром Струве сборнике «Из глубины»<sup>29</sup>. Текст Булгакова, озаглавленный «На пиру богов», состоит из диалогов. Эти диалоги по своей сути тесно связаны с «Тремя разговорами» Владимира Соловьева 1900 г., в конце которых идет ставшая знаменитой «Краткая повесть об антихристе»<sup>30</sup>.

Проводя аналогию с «Тремя разговорами», Булгаков стремится донести до читателя свое послание: объявленный Соловьевым апокалипсис состоялся, соловьевский антихрист, явившийся в Иерусалиме, в настоящее время действует в России.

Некоторые герои «Трех разговоров» переживают свое квази-возрождение в «На пиру богов». Так, в обоих диалогах участвует верный царю боевой «Генерал». И там и там есть русские «западники» («Политик» у Соловьева и «Дипломат» у Булгакова). Роль таинственного господина «Z», рассказывающего в «Трех разговорах» о прибытии антихриста, в «На пиру богов» исполняет фигура, названная Булгаковым «Беженец». Примечательно, что в диалогах Булгакова не хватает образа толстовца. У Соловьева это — «Князь», который считает, что зло, даже в худших случаях насилия, можно умиротворить добром. Оргия насилия, захлестнувшего Россию в 1917–1918 гг., ясно показала наивность этой позиции, спорить с которой Булгаков, по-видимому, считал излишним. Наконец, в булгаковских «современных диалогах» нет соловьевской салонной «Дамы»: русский апокалипсис никоим образом не являлся адекватным фоном для салонных разговоров. Однако в диалогах «На пиру богов» участвуют три фигуры, отсутствующие в «Трех разговорах»: «Писатель-славянофил», «Общественный деятель» и «Светский богослов».

Почему же пророчество Соловьева так быстро, через 17 лет после его появления, в основном осуществилось? Почему оно стало реальностью в первую очередь в России? Этот вопрос находится в центре внимания автора диалогов «На пиру богов», который то прямо, то косвенно касается темы, затронутой Соловьевым. Так, например, булгаковский «Дипломат» занимает, в сущности, ту же позицию, что и «Политик» у Соловьева. Оба они — убежденные европейцы и верят в бла-

<sup>26</sup> Там же, с. 87.

<sup>27</sup> Там же, с. 89.

<sup>28</sup> Там же, с. 38.

<sup>29</sup> Булгаков, С. На пиру богов. Pro и contra. Современные диалоги // Из глубины. Сборник статей о русской революции. Париж, 1967, с.111–169.

<sup>30</sup> Соловьев, В. Три разговора. Нью-Йорк, 1954.

готворное влияние европейской культуры на народы мира. Европеизацию соловьевский «Политик» приравнивает к преодолению варварства, проявлением которого он считает войну. Он убежден, что европейские народы уже достигли такой зрелости цивилизации, что война для них больше не является способом решения конфликтов: война в Европе «имела бы характер междоусобия, во всех отношениях непростительного при возможности мирного улаживания международных споров... Военный период истории кончился... Я твердо уверен, что ни мы, ни наши дети больших войн, настоящих войн, не увидим, а внуки наши и о маленьких войнах — где-нибудь в Азии или Африке — также будут знать только из исторических сочинений»<sup>31</sup>.

Европейская идея мирного решения конфликтов в дальнейшем завоеует весь мир, продолжает свои рассуждения «Политик»: «Теперь наступает эпоха мира и мирного распространения европейской культуры повсюду. Все должны стать европейцами»<sup>32</sup>.

Если учесть, что выдуманная Соловьевым фигура «русского европейца» делала свое предсказание в 1900 г., накануне самых разрушительных войн в новейшей истории, эти рассуждения звучат особенно странно. Такой «триумфализм» определенным образом напоминает образ мысли философа Фрэнсиса Фукуямы, который 89-ю годами позже писал о «конце истории», то есть об окончательной победе западного мировоззрения. Как известно, и этим прогнозам не суждено было осуществиться, не в последнюю очередь в связи с террористическими актами 11 сентября 2001 г.

Тот факт, что «европейский порядок», столь высоко ценимый соловьевским «Политиком», в 1914 г. рухнул, булгаковский западник-«Дипломат» рассматривает как свою личную трагедию: «А уж если бы я умел плакать, то давно выплакал бы все свои слезы года четыре назад, когда только загорался мировой пожар. Уже тогда мне стало ясно: чего будет стоить эта война и России, и тому, что мне дороже России, — я не скрываюсь, но горжусь это признать, — Европейскому миру... Поэтому я ношу траур на сердце с самого 1914 года — стыдно признаваться в сентиментальности, но ведь и самые

<sup>31</sup> Соловьев, В. Три разговора, с. 94–95.

<sup>32</sup> Там же, с. 125.

трезвые люди бывают иногда сентиментальны и суеверны даже. Тогда именно и загорелся мой дом, моя святыня, европейская цивилизация, а от нее запылала и наша соломенная Россия»<sup>33</sup>.

Единственный луч света, который видит «Дипломат» в этой катастрофе, это день 2 марта 1917 г., когда вследствие войны и революции была свергнута династия Романовых: «Ветхий трон разлетелся в тысячу щеп... к прошлому... возврата не будет. И день 2 марта 1917 года навсегда для меня останется светлой датой»<sup>34</sup>.

Такое прославление Февральской революции вызывает возмущение другого героя «На пиру богов» — «Генерала»: «Для меня он был одним из самых ужасных, самых тягостных дней жизни, воистину смертный день... И тогда для меня стало сразу же ясно, что война окончена и бесповоротно проиграна, что погибла наша Россия». Свержение царя «порвало внутреннюю связь России, ее историческую скрепу, определяющую форму жизни... Россия есть царство, или же ее вообще нет»<sup>35</sup>. Россия «конституционно-демократическая», скроенная по западному образцу, не соединима с русской традицией. Не удивительно, что русские крестьяне и солдаты ее отвергли<sup>36</sup>. Отказавшись от исторической преемственности, русские демократы разрушили солдатскую веру, а вместе с ней армию. Поэтому для «генерала» лучше уж большевики: «им за один разгон Учредительного Собрания, этой пошлости всероссийской, памятник надо возвести»<sup>37</sup>.

Страстную проповедь «генерала» решительно отвергли как русский европеец-«Дипломат», так и два других участника дискуссии — «Общественный деятель» и «Писатель-славянофил». Они считали монархию, в том состоянии, в котором она пребывала накануне Февральской революции, нежизнеспособной и окончательно скомпрометированной распутищиной. Февральская революция, несмотря на ее неудачу в силу ряда ошибок и слабости ее лидеров, была неизбежна и полезна.

<sup>33</sup> Булгаков, С. На пиру богов, с. 113, 116.

<sup>34</sup> Там же, с. 124.

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Там же, с. 128.

<sup>37</sup> Там же, с. 124–125.

Какую позицию занимал сам Булгаков в этом споре? Из его автобиографии видно, что он не участвовал в начавшемся в феврале 1917 г. «празднике Свободы». Восхищение Февральской революцией, свойственное некоторым главным героям «На пиру богов», было ему чуждо. Но и абсолютная самоидентификация со старым режимом, характерная для «генерала», была несовместима с позицией Булгакова. Несмотря на свой разрыв с интеллигенцией, он не превратится в не-критичного монархиста.

На первый взгляд кажется, что «Светский богослов», также присутствующий «На пиру богов», — это «alter ego» Булгакова. «Богослов», подобно Булгакову, страстно полемизирует с точкой зрения интеллигенции и сравнивает ее с еврейским мессианизмом (см. также статью Булгакова «Апокалиптика и социализм»). Как и Булгаков, «Богослов» надеется, что религиозные устремления интеллигенции в итоге все же приведут ее к христианству. Факт, что «Богослов» считает освобождение русской православной церкви от государства единственным достижением Февральской революции, напоминает точку зрения Булгакова. Однако в какой-то момент кажется, что пути Булгакова и его литературного отражения расходятся. Так, «Богослов» полагает, что именно теперь, после освобождения русской православной церкви от унижающей ее зависимости от царя, она могла бы на самом деле позаботиться о своей чистоте. С ним не согласен «Беженец» — еще один персонаж «На пиру богов», во многом, как уже было сказано, напоминающий таинственного господина «Z» из «Трех разговоров»; в уста господина «Z» Соловьев вкладывает свое ощущение грядущего явления антихриста. Булгаковский «Беженец» продолжает эту тему. Но он говорит не о грядущем, а о уже явившемся антихристе. Русский апокалипсис означает закат существующей эпохи, конец света, который затем распространится на все другие страны. Перед лицом этого триумфа врагов Господних все христианские конфессии должны объединить свои силы, чтобы вместе бороться против «князя мира сего». Таким образом, положения «Богослова», который настаивает на чистоте православия, устаревают перед лицом новых угроз. Предложенная «Беженцем» стратегия сопротивления приближается к той, которую описывает Соловьев в «Повести об Антихристе». В ней лидеры основных

христианских конфессий (католики, православные и протестанты) преодолели свои разногласия, чтобы совместными усилиями не допустить окончательного торжества антихриста. Такого же сближения церковью требует и «Беженец», так как, с его точки зрения, страшные видения Соловьева стали реальностью. Не в последнюю очередь поэтому, все попытки предотвратить в России торжество зла провалились. За победоносным большевизмом «Беженец» видит таинственные, невидимые силы, которые влекут к себе, несмотря на все попытки им противостоять, и ведут Россию в пропасть: «“Некто в сером“ (обозначение антихриста. — Л.Л.), кто похитрее Вильгельма, теперь воюет с Россией и ищет ее связать и парализовать. Чем-то она мешает тому, кто рвется к жадному господству над миром»<sup>38</sup>.

Беспрецедентный взлет большевиков, проделавших за 8 месяцев путь от политических маргиналов до единовластных правителей одного из величайших государств мира, мог действительно создать впечатление, что случилось это лишь потому, что в этой драме участвовали мистические силы. Тем более, что в течение этих 8 месяцев большевики не раз стояли на грани полного провала, в частности, тогда, когда национально ориентированные силы России обвинили их в сотрудничестве с врагом и доказали это обвинение документально. Или тогда, когда организационная инфраструктура большевиков после неудачной попытки государственного переворота в июле 1917 г. была в значительной мере разрушена. Несмотря на балансирование на краю пропасти, Ленин, в конечном итоге, смог стать «историческим победителем».

Аналогичным образом дело обстояло с Гитлером в Германии. Казалось, что его политическая карьера после шумного провала мюнхенского «пивного путча» 9 ноября 1923 г. завершилась. Когда же затем гитлеровская партия НСДАП на выборах в сентябре 1930 г. увеличила число своих сторонников с 2,5% до 18%, а в июле 1932 г. до 37%, можно было впасть в соблазн, как это было с победой большевиков в 1917 г. в России, и приписать этот успех некоей невидимой мистической силе. Но более правдоподобны объяснения иного рода, анализирующие эти процессы, прежде всего, с исторической, политической и социально-психологической точки зре-

<sup>38</sup> Булгаков, С. На пиру богов, с. 132.

ния. Как захват власти большевиками в России, так и приход к власти нацистов в Германии сопровождались беспрецедентным разложением демократических структур и беспримерным кризисом идентичности обоих государств. Первая русская демократия, как и первая германская демократия, были побеждены не столько силой своих тоталитарных врагов, сколько пали вследствие внутренней слабости и отсутствия воли к сопротивлению. Немецкий историк Конрад Хайден говорил в связи с триумфом Гитлера о времени безответственности, о предательстве политических элит Германии, которые, вместо того, чтобы защищать государство, передали его в руки его злейших врагов<sup>39</sup>. Об аналогичном предательстве можно говорить в связи с триумфом большевиков в 1917 г.

Консервативный критик Гитлера Герман Раушнинг анализирует духовный климат Веймарской республики, который благоприятствовал росту популярности Гитлера: «Мифы и легенды о поражении 1918 года привели Германию в состояние, которое можно назвать разновидностью сумасшествия. Даже самые благородные планы и действия не могут помешать народам, находящимся в этом состоянии, продолжать свой марш в пропасть»<sup>40</sup>.

Сложившуюся в России в 1917 году атмосферу, создавшую благоприятные условия для взлета большевиков, можно описать такими же словами. Для того чтобы изучать ее адекватно, не обязательно прибегать к мистике; для этого есть политические, исторические, социально-экономические и психологические объяснения.

### Полемика Булгакова с антихристианством нацизма

Сразу же после своего рукоположения в сан священника в июне 1918 г. Булгаков покинул Москву и отправился в Крым, где находилась его семья. Здесь он провел четыре с половиной года жизни и стал свидетелем смены властей: немцев, французов, большевиков, белых, и наконец, после поражения армии генерала Врангеля в ноябре 1920 г., воз-

<sup>39</sup> Heiden K. Adolf Hitler. Das Zeitalter der Verantwortungslosigkeit. Zürich 1936.

<sup>40</sup> Rauschning, H. The Conservative Revolution. New York 1941, S. 262–263.

вращения власти большевиков и жестокого красного террора, обрушившегося, прежде всего, на головы тысяч пленных солдат и офицеров Белой армии. Все эти годы Булгаков был священником в соборе Ялты и профессором университета в Симферополе. Он воздерживался от всякой политической деятельности. Тем не менее, Булгаков разделил судьбу многих других представителей интеллектуальной элиты России и в 1922 году был изгнан из страны.

В конце декабря 1922 г. на корабле, на котором Булгаков плыл в Константинополь, он написал своего рода «прощальное письмо» России. Он считал, что это была неизбежная и, вероятно, даже полезная для него высылка: «Страшно написать это слово, мне, для кого еще два года назад во время всеобщего бегства экспатриация была равна смерти. Но эти два года не прошли бесследно: я страдал и жил, а вместе с тем и прозрел, и еду на Запад не как в страну „буржуазной культуры“ или в бывшую страну „святых чудес“, теперь „гниющую“, но как в страну еще сохранившейся христианской культуры и, главное, место святейшего Римского престола и вселенской католической церкви — „Россия“, гниющая в гробу, извергла меня за ненадобностью, после того как выжгла мне клеймо раба»<sup>41</sup>.

Жизнь в эмиграции Булгаков рассматривал, как следует из его «прощального письма», как новое начало, с которым он связывал свои многие надежды. Он и в самом деле пользовался в русских эмигрантских кругах значительным влиянием, что выразилось, прежде всего, в том, что в 1925 г. митрополит русской православной церкви во Франции Евлогий назначил его деканом тогда основанного Свято-Сергиевского православного богословского института<sup>42</sup>. Булгаков руководил этим институтом до 1944 года. Под его началом Свято-Сергиевский институт в Париже стал одним из наиболее значительных российских научных учреждений, причем не только в эмиграции, но и во всем русскоговорящем мире: в самой России после

<sup>41</sup> Высылка вместо расстрела. Депортация интеллигенции в документах ВЧК-ГПУ 1921–1923, Москва, 2005, с. 7–8.

<sup>42</sup> Бобринский, Б. Преподобный Сергей в Париже. Санкт-Петербург, 2010, с. 161–185, 683–684; Воспоминания Митрополита Евлогия. Париж 1946, с. 446–453; Зернов. Русское религиозное возрождение, с. 241.

установления большевистской диктатуры свободное научное творчество стало, в сущности, невозможным.

Теология Булгакова, примыкающая к разработанному Соловьевым учению «софийности», была, как уже говорилось, довольно спорной. Однако не богословские системы, а противостояние Булгакова тоталитарным идеологиям и их псевдорелигиозным претензиям является предметом нашего исследования. Борьба Булгакова против искушений левого тоталитаризма была уже в этой статье подробно описана. Находясь на Западе, Булгаков выступает теперь против установления здесь диктатур правого толка, особенно против тоталитарных устремлений нацистов, которые на основе разработанной ими расовой теории хотели совершить новый акт Творения. Булгаков, особенно после 1941 года, когда на оккупированных нацистами территориях началось массовое уничтожение евреев, вел активную полемику с идеологами не имевшей прецедентов революции, которая потрясла европейскую культуру, построенную на фундаменте иудео-христианских принципов.

В своем созданном в 1941–1942 гг. труде «Расизм и христианство» Булгаков дает подробный критический анализ «Мифов XX века» Розенберга и «Майн кампф» Гитлера. В обеих этих книгах, как и в нацистской идеологии как таковой, он видит как никогда ранее опасный вызов, брошенный христианству. Булгаков считает, что нацистская идеология «злее прямого воинствующего безбожия французских энциклопедистов, ненависти к святыне марксистов и варварства большевизма», так как она не противопоставляет христианской вере пустоту безверия, а борется с христианством, создавая свою псевдоцерковь, так называемую «немецкую национальную церковь». Так как нацизм облачается в псевдодуховные одежды, он отравляет души людей даже больше, чем большевизм, который лишь подавляет духовную жизнь<sup>43</sup>.

Особенно опасным считает Булгаков тот факт, что нацистская идеология прямо не отрицает основ христианства, но кощунственно стремится очистить его от так называемых «еврейских элементов» — от Ветхого Завета, учения Св. Павла, от любви к ближнему, от креста, считая его символом

<sup>43</sup> Булгаков, С. Христианство и еврейский вопрос. Париж, 1991, с. 33, 117. Сестра Иоанна Рейтлингер цитирует в своих воспоминаниях следующее высказывание Булгакова: «Антисемитизм — это антихристианство» (Вестник РХД № 159, 1990, с. 79).

«рабской покорности», а затем, после «чистки», соединить христианство с расовой теорией.

Необузданную ненависть нацистов к евреям Булгаков объясняет их безмерной завистью к избранникам Божиим, место которых, уничтожив евреев, они сами хотели бы занять: «Такая претензия есть притязание исторических выскочек, которых не существовало в историческом вчера, т. е. во всей древней истории, и которые могут прекратиться в историческом завтра. Этим обличается и вся пустота этой притязательности, вместе с ее безмерностью»<sup>44</sup>.

Напомним, что в конце сентября 1941 года, когда Булгаков писал о самовосхвалении нацистами своей нордической или германской расы, германские войска захватили почти весь европейский континент. Существовала реальная опасность того, что чудовищная нацистская расовая теория на поколения вперед будет господствовать над Европой. Булгаков подчеркивает: маниакальное самосознание немцев, родившееся из чувства национального унижения, на наших глазах превращается в не менее маниакальное стремление к мировой гегемонии. Однако Булгаков считает, что успех этих гегемонистских устремлений не возможен: «Это есть скорее бредовая идея, нежели политическая программа, которая подсказывалась бы политическим разумом, а не национальной страстью. Конечно, в последовательном своем осуществлении она ведет к неминуемой катастрофе, может быть даже скорее и неожиданнее, нежели оно сейчас кажется», — писал он 21 сентября 1941 г., когда вермахт был уже недалеко от Москвы<sup>45</sup>.

Тот факт, что нацистский режим пытался представить свою кампанию против России как освободительную борьбу, как «крестовый поход» против большевизма, Булгаков считал невероятным кощунством. Булгакову, в отличие от некоторых русских эмигрантских группировок, было с самого начала ясно, что «общая и последняя цель германского милитаризма... не терпит на своем пути существования России вообще, — а не большевизма»<sup>46</sup>. При этом Булгаков был уверен, что германский империализм не сможет добиться успеха — Россию нельзя вычеркнуть с карты земли: «Такова для

<sup>44</sup> Там же, с. 58, см. также с. 34, 64, 89.

<sup>45</sup> Там же, с. 60.

<sup>46</sup> Там же, с. 86–87.

нас историческая аксиома». Невозможно допустить «победу христианской апостасии, в какие бы цвета крестonosцев она ни маскировалась, т. е. страны, объятой духовной болезнью, расизмом, и потому духовно обреченной на вырождение... Вырождаются, конечно, все государства и народности, каждая в свое время и от разных причин... Германия — от мании величия, которою она страдает в расизме... Никто сейчас не в состоянии определить, как и когда произойдет та германская катастрофа, но для нас несомненно, что она явится спасительной для Германии самой, поскольку будет освобождением от искушений расизма, духовным его извержением», — отмечал Булгаков в декабре 1941 г.<sup>47</sup>

Булгаков пишет, что в своем гонении на евреев Германия не признает уже никаких моральных запретов: «Влиянию расистской идеологии соответствует небывалая и невероятна утрата чувства стыда... Особенно выразительна эта унижительная варваризация, как присущая народу вчера еще высшей европейской культуры, никогда не опускавшемуся так глубоко. Конечно, в сохраняющейся еще духовно части германства это должно вызывать чувство национального стыда и покаяния, для которого еще не пришло, но придет свое время»<sup>48</sup>.

Несмотря на свою сильную веру в возрождение Германии, Булгаков не считает нацизм инородным телом в немецком национальном организме: «Он не есть плод завоевания и насилия над народом... он принят — и восторженно принят — германским народом (хотя, конечно не всем). Разумеется, для последнего он есть явление духовного заболевания после войны с ее поражением и версальским унижением... Однако, и в прошлой Германии, наряду с чертами немецкого гения, существует эта мрачная волевая линия, которую не без успеха, а даже с торжеством теперь констатирует национал-социализм»<sup>49</sup>.

Совсем по-другому, с точки зрения Булгакова, обстоит дело с большевизмом. Булгаков считает большевизм чужеродным телом в русском национальном организме, ничего общего не имеющим с русской духовностью: «Не следует забывать

<sup>47</sup> Там же, с. 87–88.

<sup>48</sup> Там же, с. 85.

<sup>49</sup> Там же, с. 116.

и того, что исторически, как и духовно, на всем вообще большевизме лежит марка *Made in Germany* — знак немецкого его происхождения. В Россию Ленин доставлен немцами, большевистский режим в первые годы получил техническую выучку от немцев, а социалистическую муштру от германского марксизма»<sup>50</sup>.

Булгаков, анализируя большевизм, особое внимание уделяет рассмотрению в нем еврейского фактора. В этом контексте вызывает удивление, как решительный борец против разного рода мифов и легенд сам может стать жертвой мифа, а именно мифа о еврейском большевизме.

Еще во время гражданской войны в России Булгаков часто ставил знак равенства между большевистским режимом и еврейством. Так, например, в 1919 г., сообщая об осквернении в России православных святынь, он говорил о кампании мести со стороны синагоги презираемому ею христианству<sup>51</sup>. Если учесть, что поход безбожного советского режима был направлен против всех религий, в частности и против иудаизма, что все боровшиеся с религией большевистские функционеры, независимо от своего этнического происхождения, были воинствующими атеистами, порвавшими с верой своих предков, попытка Булгакова связать антицерковную борьбу большевиков с еврейской религией совершенно несостоятельна.

Но и через 22 года в своем эссе, написанном во время Холокоста, Булгаков говорит о ведущей роли еврейства в борьбе против христианства, причем не только в России, но и во всем мире: «Гонение на христианство... находило наибольшее осуществление со стороны еврейских „комиссаров“ безбожия»<sup>52</sup>. Булгаков считает это обстоятельство настолько очевидным, что ему не нужны никакие доказательства. Страшные гонения, которые в годы Холокоста постигли евреев, составляют, по Булгакову, своего рода наказание за то, что «еврейство... через посредство большевизма совершило... значительнейшее в своих последствиях насилие над Россией и особенно, над св. Русью, которое было попыткой её духовного и физиче-

<sup>50</sup> Там же, с. 114.

<sup>51</sup> Булгаков, С. О святых мощах (по поводу их поругания) // Вестник РХД 1666, 1992, с. 50.

<sup>52</sup> Булгаков, С. Христианство и еврейский вопрос, с. 98.

ского удушения. По своему объективному смыслу это была попытка духовного убийства России»<sup>53</sup>.

Булгаков определяет большевизм как беспрецедентное грехопадение иудаизма, как победу сатаны над еврейством, которую одержала «еврейская» государственная власть с помощью евреев: «Да, большевизм есть именно еврейский погром, совершенный еврейской властью — ужасная победа сатаны над еврейством, совершенная через посредство еврейства»<sup>54</sup>.

Как же объяснить эту почти полную дерусификацию русской революции у мыслителя, который десятилетиями во всех тонкостях изучал революционные и тоталитарные искушения, жертвами которых стали как русская элита, так и простой народ?<sup>55</sup> Как мог один из самых значительных христианских богословов, который знал, что несоблюдение христианских заповедей было обычным делом для подавляющего большинства христиан, считать евреев инициаторами этих бесчисленных, идущих со времен возникновения христианства, отступлений многих христиан от Заветов Христа?

Хотя Булгаков и пишет в своей работе «Расизм и христианство», что «антихристианство есть явление универсальное, в котором соединяются разные национальные и духовные потенции»<sup>56</sup>, его релятивизация критики еврейства незначительна: перевешивают моральные обвинения против евреев как таковых. Более того, иногда его суждения, по сути, совпадают с высказываниями столь страстно критикуемых им расистов-антисемитов, обвиняющих евреев в отсутствии творческого начала и неспособности понять характер культуры большинства. Все попытки евреев ассимилироваться имели лишь внешний успех, считает Булгаков, «поскольку сохранилось в нерушимости религиозно-национальное ядро». Поэтому еврей были чужеродным телом во всех обществах: «Израиль теперь является для всех чужим... Он агасферически применяется к чужому народу, его национальному государ-

ству и культуре, к ним органически *не* принадлежа. Уже тем самым он обречен на второсортность, при наличии органического притязания на первенство и руководящее значение, принадлежащее избранному народу»<sup>57</sup>. Булгаков считает, что достижениям евреев в культуре не хватает подлинности, реальной глубины. Так как Израиль не принял Христа как своего Спасителя, он «утерял свой *гений*, взамен же его остается лишь полнота талантности. Однако талант не есть гений и никогда не может с ним сравниться... духовно руководящая роль (евреями. — *Л.Л.*) утрачена... Поэтому и творчество еврейское онтологически *второсортно*, как бы ни было оно в *своем* роде ценно»<sup>58</sup>.

Если учесть, что эти аподиктические слова высказаны современником Фрейда, Эйнштейна, Кафки и Осипа Мандельштама, они выглядят особенно странно. Удивительно, что русский эмигрант, т. е. человек, живущий на границе разных культур, не мог понять, что принадлежность евреев к различным культурным традициям предопределяет их способность переходить межкультурные границы, открывать новые горизонты, быть пионерами инновационной мысли.

Булгаков в значительной мере игнорирует то обстоятельство, что современный мир с его постоянной сменой перспектив и жадной экспериментаторства едва ли мыслим без модернизирующей роли евреев. Его, прежде всего, интересует не творческое, а негативное влияние евреев на современность: «Все области хозяйственной, политической и культурной жизни открыты (еврейскому) влиянию и ему подвержены: биржа, рынок, пресса, театр, наука, парламент, даже правительства... К этому присоединяется еще сила международной концентрации еврейского влияния, как национально-анонимной „противорасы“, которое осуществляется в соответствующих организациях: сюда относится масонство, социал-демократия, большевизм»<sup>59</sup>. Булгаков подробно говорит о пагубной роли евреев — большевистских функционеров, которые и в самом деле были широко представлены в большевистской элите пер-

<sup>53</sup> Там же, с. 137.

<sup>54</sup> Там же, с. 138.

<sup>55</sup> См. об этом: Булгаков, С. Героизм и подвижничество; его же: Два града.

<sup>56</sup> Булгаков, С. Еврейство и христианский вопрос. С. 78; см. также: Бердяев Н. А. Христианство и антисемитизм (религиозная судьба евреев). Париж, 6. года изд., с. 20–31.

<sup>57</sup> Булгаков, С. Христианство и еврейский вопрос, с. 103.

<sup>58</sup> Там же, с. 99–100.

<sup>59</sup> Там же, с. 66. Такого рода высказывания Булгакова вызвали острую критику известного православного богослова Александра Шмемана (см. Вестник РХД, 200, 2012, с. 178).

вого советского десятилетия. Почему же тогда он игнорирует факт, что во всех антибольшевистских группировках, принадлежавших к демократической части русской общественности, евреи тоже находились в первых рядах? Евреи были также среди тех мыслителей, кто, наряду с Булгаковым, предостерегал русскую интеллигенцию от обожествления революции. Евреями были почти половина, трое из семи, авторов «Вех» — Семен Франк, Михаил Гершензон, Александр Изгоев (А. С. Ланде). Вызывает недоумение, что и это не привело к смягчению антиеврейских тирад Булгакова.

*Авторизованный перевод с немецкого  
Бориса Хавкина*

Ханс Оверслоот

## **Замещение парламента: Партия власти – государственная партия – Народный фронт**

**П**о мнению многих экспертов, доминирование исполнительной ветви власти в Российской Федерации — следствие принятой в декабре 1993 года Конституции РФ, которая была ориентирована на «суперпрезидентскую систему»<sup>1</sup>. На мой взгляд, Конституция не является первопричиной такого феномена. Те, кто утверждает, что сама Конституция заложила основы российского «суперпрезидентства», ссылаются, в числе всего прочего, на количество и значимость президентских указов в создании общих правил, наделенных силой закона (т.е. не просто конкретных решений по отдельным случаям), и создание таким образом «перевеса» в пользу исполнительной власти в сфере законодательства. Бесспорно, Президент играет важную роль в принятии формальных законов в РФ: он может представлять законопроекты Государственной Думе и Совету Федерации, и для вступления закона в силу на любом законопроекте, принимаемом этими органами, должна стоять его подпись. Однако такие эксперты имеют в виду другое. Они указывают на конституционное право Президента при наличии особых обстоятельств устанавливать общие правила — нормы, имеющие силу закона — своим декретом. Действительно, президентские указы играли роль импровизированного и ситуативного (ad hoc) законодательства в первые годы после принятия Конституции, точнее — в период работы первой Государственной Думы (1993—1995); но уже для второй Думы их влияние было менее заметно (1995—1999). Подобное указание на чрезвычайные «законодательные полномочия» Президента РФ на самом деле

<sup>1</sup> См. напр.: William A. Clark, “Boxing Russia. Executive-Legislative Powers and the Categorization of Russia’s Regime Type”, в: Demokratizatsiya, Winter 2011, Vol 19, Issue 1, pp. 5–22; Timothy J. Colton & Michael McFaul, “Russian Democracy under Putin”, в: Problems of Post-Communism, Vol. 50, No. 4, July-August 2003, pp. 12–21; Lilia Shevtsova & Mark H. Eckert, “The problem of Executive Power in Russia”, в: Journal of Democracy, Vol. 11, No. 1, January 2000, pp. 32–39.

свидетельствует о непонимании особой ситуации в России, где большинство законов Гражданского Кодекса бывшего СССР не могли далее применяться — просто потому, что они не соответствовали новой социально-экономической ситуации. Старые гражданские и административные законы относились к деятельности государственных корпораций и кооперативов, новые же должны были регулировать вопросы частной собственности, частных предприятий, частных банков, рыночных отношений и правил купли-продажи; надо было адаптировать к новым условиям налоговое законодательство, изменить общие принципы административного законодательства, и даже уголовное законодательство необходимо было соответственно пересмотреть. Плановая социалистическая экономика с присущими ей законами и нормами исчезла, уступив дорогу капиталистическим формам торговли и сделок, которые регулируются совершенно иными правилами в отношении трудового законодательства, прав защиты потребителей и т.д. Принятие формальных законов — процесс длительный. Надо разработать законопроект, рассмотреть его и обсудить (на трех слушаниях!) в Государственной Думе, проголосовать по нему в Совете Федерации, и так далее. Сам по себе объем новых гражданских законов, которые надо было разработать, был весьма внушительным, и внедрение в практику правовых рамок нового политического и гражданского порядка было сопряжено с большими затратами времени и сил. Когда возникает необходимость в новых регулирующих нормах, установление временных правил путем президентских указов занимает гораздо меньше времени. В Конституции РФ нет никаких исключительных положений, устанавливающих *постоянную* роль Президента как прямого законодателя. В Статье 90 ясно определена иерархия законодательных норм и законодательной власти. Нет никакого сомнения, что формальный закон (получивший большинство голосов «за» на последнем чтении в Государственной Думе, поддержку большинства в Совете Федерации, подписанный Президентом и надлежащим образом опубликованный) имеет приоритет над президентским указом. Следовательно, по мере того, как в России рос *corpus iuris civilis* (свод гражданского права), формальные законы Российской Федерации вытесняли президентские указы, к тому же уменьшалась необходимость в них и то «пространство», в котором Президент мог устанав-

ливать формальные правила своим указом. Конечно, Президент всегда может наложить вето на законопроект; однако парламент может заблокировать президентское вето необходимым количеством голосов (большинством в две трети голосов в Государственной Думе и в Совете Федерации, согласно Статье 107 Конституции РФ). Если законопроект получит такую поддержку парламента, то Президент обязан его подписать, и как только соответствующий закон вступит в силу, то все президентские указы, касающиеся области применения закона, более не применяются.

Законодательная деятельность первых двух Государственных Дум была и в самом деле впечатляющей. В России правом выступать с законодательной инициативой в формальном смысле и представлять законопроекты на рассмотрение Государственной Думы наделено большое количество организаций, превышающее аналогичное количество в большинстве стран. Конституционное право вынесения законопроектов РФ на рассмотрение имеют Президент РФ, члены Совета Федерации, члены Государственной Думы, правительства РФ, законодательных органов субъектов Федерации, Конституционный суд РФ, а также (до того, как он был упразднен) Высший арбитражный Суд РФ (см. Статью 104 Конституции РФ). Право этих судов на законодательную инициативу ограничено; они могут заявлять только такие законопроекты, которые относятся к сфере их полномочий. Все законопроекты, вне зависимости от их происхождения, представляются на рассмотрение Государственной Думы. И первая, и вторая Дума очень активно разрабатывали законы; последующие занимались этим в меньшей степени, а нынешняя Дума очень редко выступает с законодательной инициативой и просто ждет законопроекты, которые представляются ей на рассмотрение Президентом и правительством РФ.

Есть простое объяснение сегодняшней инертности Государственной Думы как инициатора законопроектов. В последних Думах ситуацию контролируют пропрезидентские и проправительственные партии (списки, фракции). Сторонники Путина были большинством уже в четвертой Госдуме (2003–2007 гг.). В пятой (2007–2011 гг.) фракция «Единой России» даже имела квалифицированное большинство — намного более двух третей мест в Думе (315 из общего коли-

чества 450). Пропрезидентское большинство в Думе просто ждет, пока Президент и правительство заявят о своих намерениях и вынесут законопроекты, соответствующие их политике. С тех пор, как правительство и Президент взяли на себя эту инициативу, Государственная Дума просто гарантирует одобрение таких законопроектов законодательной ветвью власти. Зачем парламентариям утруждать себя, придумывая законы, которые могут и не понравиться исполнительной власти? Что же касается партий меньшинства, тут ситуация проста: сам по себе статус меньшинства делает тщетными любые усилия по изменению законодательства, и тогда единственной причиной, по которой такая партия (оппозиционная) продолжает выступать со своими законопроектами, становится демонстрация своему электорату искренних намерений служить его интересам.

Если в Государственной Думе доминируют партии, поддерживающие правительство и Президента, то уже нет надобности в управлении государством посредством указов — ведь большинство законопроектов, инициируемых Президентом и правительством РФ, в любом случае станут формальными законами. Когда Госдума и Совет Федерации абсолютно послушны, издавать президентские указы — излишняя трата времени. Как ни парадоксально, но в девяностых попытки Президента Ельцина установить общие правила (квази-законы) посредством указов были следствием того, что Госдума все еще работала как *отдельная* ветвь государственной власти, которая в тот момент (пока) *не* была подчинена власти исполнительной<sup>2</sup>. Поэтому в таких действиях Ельцина по введению общих правил посредством своих указов нельзя усмотреть доказательств конституционного «перекоса» в пользу исполнительной ветви власти.

Право на импичмент Президента, записанное в Конституции РФ, также не являлось (и сейчас не является) простой формальностью. По-видимому, все забыли, что в мае 1999 года дело чуть не дошло до импичмента, когда в Госдуме проводилось голосование по пяти пунктам обвинения депутатами главы государства. Попытка начать процедуру импичмента по обвинению в нарушении Президентом конституци-

онных прав при отправке войск в Чечню без надлежащего согласования с парламентом провалилась только потому, что (1) Владимир Вольфович Жириновский силовым давлением не допустил членов Госдумы от ЛДПР к участию в голосовании, и (2) Григорий Алексеевич Явлинский и его «Яблоко» в конце концов решили проголосовать против такого обвинения (не потому, что они не видели в действиях Президента нарушения Конституции — «Яблоко» настаивало на том, что Ельцин ее нарушил — а потому, что они отказались вставать на сторону КПРФ и прочих коммунистов нового времени, помня о вреде, нанесенном большевиками за предыдущие десятилетия).

Даруемое Конституцией Государственной Думе право отвергать президентских кандидатов на пост премьера — тоже не пустой звук. Госдума, в которой сторонники Президента не доминируют, может вынудить Президента принять такого кандидата, который не стоит на первом (да и на втором, третьем и т.д.) месте в его списке предпочтительных кандидатур, но который приемлем для думского большинства.

И в самом деле, Государственная Дума два раза очень близко подошла к тому, чтобы забраковать предложенного Президентом кандидата. Сергея Владиленича Кириенко отвергали два раза, и его кандидатура на пост премьер-министра была принята только в третьем голосовании в марте 1998 г.; Госдума могла отвергнуть кандидатуру Виктора Степановича Черномырдина, и скорее всего так бы и произошло, если бы Президент Ельцин не выбрал в итоге компромиссную фигуру — Евгения Максимовича Примакова. Можно сказать, что премьерство Примакова Президенту было навязано. Однако уже спустя полгода в этом противостоянии с Президентом Думе пришлось уступить, приняв в мае 1999 г. кандидатуру Сергея Вадимовича Степашина. Примаков незадолго до того был отправлен в отставку — именно по той причине, что за короткое время своего премьерства он успел стать возможным кандидатом на пост Президента на смену Ельцину (кандидатом с серьезными шансами на успех и явно не по душе Ельцину, так как Примаков был ему неподотчетен). Степашин же с самого начала прекрасно понимал, что роль премьер-министра ему отводилась только до той поры, пока Ельцин не найдет себе подходящего преемника на президент-

<sup>2</sup> См. Thomas F. Remington, *Presidential Decree in Russia. A Comparative Perspective*, Cambridge U. P., New York 2014.

ском посту. Преемником этим оказался Владимир Владимирович Путин.

Кандидатура Путина на пост премьер-министра была одобрена Государственной Думой в мае 1999 г. После успеха партии «Единство» на выборах в Госдуму 19 декабря 1999 г. Примаков вышел из президентской гонки, а после досрочного ухода на пенсию Президента Ельцина (31 декабря 1999 г.) успех Путина на президентских выборах в марте 2000 выглядел чем-то само собой разумеющимся; так оно и оказалось на самом деле.

Все вышесказанное приведено в качестве доказательства того, что Государственная Дума явно не была с самого начала задумана как подчиненная ветвь власти, и что российское «суперпрезидентство» не было закреплено или предопределено Конституцией РФ от 1993 года. Напротив, текст Конституции 1993 года предусматривал полупрезидентскую систему (сравнимую с президентской системой Франции, которая в принципе дает возможность для «*cohabitation*», в переводе на русский — сосуществования правительства и главы государства, принадлежащих к разным политическим направлениям). В этой системе парламентское большинство может вынудить Президента назначить премьер-министра, подходящего для парламента, таким образом существенно сузив влияние Президента на внутригосударственные дела. Такое «сосуществование» означает раскол в исполнительной ветви власти, при котором Президенту отводится доминирующая роль во внешней политике и обороне, иностранных делах (так называемый президентский «заповедник» — *chasse gardée*); при этом бюджетные полномочия парламента ограничивают Президента даже в военной сфере, а для подписания международных договоров требуется их согласование с парламентом. «*Cohabitation*» во Франции — это скорее исключение, чем общее правило, но такие ситуации неоднократно возникали после 1962 года (когда Президент Французской Республики был в первый раз избран всенародным голосованием), а именно: в 1986—1988, в 1993—1995, и в 1997—2002 Президент и парламентское большинство Франции имели разную политическую окраску.

Предполагаемая «слабость» Государственной Думы как института не является следствием структуры или формули-

ровки российской конституции. Гораздо более важную роль сыграла проводимая Президентом РФ последовательная политика воздействия на выборы в Думу с целью сформировать такую Думу, которая будет *поддерживать* президента и его правительство. Еще один парадоксальный факт — то, что попытки исполнительной власти (начиная с выборов самой первой Думы в декабре 1993 г.) обеспечить поддержку Президента и правительства со стороны парламента говорят именно о *важности* Государственной Думы как института. Формальные полномочия Госдумы весьма разнообразны и простираются очень далеко, непокорная Дума создаст много проблем для любого правительства. Правительство будет стараться угодить Президенту, но при этом будет вынуждено согласовывать свои действия с мнением парламентского большинства, так как без поддержки думским большинством нельзя ввести никакой формальный закон, да и государственный бюджет принимается именно парламентариями. В случае конфронтации между Президентом и парламентом Дума, находящаяся в прямой оппозиции Президенту, наверняка добьется своего, по крайней мере — по большинству внутригосударственных вопросов.

Исполнительная власть, т.е. Президент и «его» правительство, с самого начала сознавали важность адекватной поддержки со стороны Госдумы и сделали все от них зависящее, чтобы заполнить места в Думе «своими» партиями и парламентариями. Общественные организации (партии, списки, блоки), явно поддерживающие исполнительную власть, организовывались и активно поддерживались этой властью. С позволения читателя, я буду использовать для этих электоральных организаций обобщающий термин «любимые партии поддержки». Такие «любимые партии» никогда не были настоящими партиями, целью которых является власть; они всегда играли роль только электоральной организации фактической партии власти, находящейся в исполнительной ветви. В 1993—95 гг. такой организацией был «Выбор России», во второй Госдуме (1995—99 гг.) — «Наш дом — Россия». Для Думы третьего созыва (1999—2003 гг.) ситуация несколько усложнилась. Кремль не мог учредить и поддерживать свою парламентскую партию, прежде чем будет принято решение, что и кого эта партия призвана поддерживать. После того,

как Ельцин окончательно решил назначить В. В. Путина своим преемником в президентском кресле, был запущен проект «Единства» как будущей партии парламентской поддержки премьер-министра (в то время) Путина. Учитывая, что «Единство» заявило о себе менее чем за три месяца до назначенной даты выборов в Государственную Думу, успех этой партии был впечатляющим. В тот период, когда Кремль не мог принять решение и не предпринимал активных действий, главы исполнительной власти субъектов Федерации создавали свои собственные потенциальные «любимые партии поддержки» с очевидной целью повлиять на выбор следующего Президента Российской Федерации. Обеспечив доминирование своих партий в третьей Госдуме, они таким образом могли бы соучаствовать в принятии решения о кандидатуре Президента. Мэр Москвы Юрий Михайлович Лужков основал партию (общероссийскую политическую общественную организацию) «Отечество» с плохо скрываемой целью в итоге самому занять пост Президента, хотя о своих притязаниях он никогда публично не заявлял. Прочие руководители субъектов Федерации, самыми заметными из которых были Владимир Анатольевич Яковлев (губернатор Санкт-Петербурга) и Минтимер Шаймиев (президент Республики Татарстан), из тех же самых соображений — то есть, надеясь на свое участие в выборе будущего «босса» — создали общественно-политический блок «Вся Россия». Снискав расположение будущего президента, они надеялись укрепить свои собственные позиции. «Отечество» и «Вся Россия» сформировали блок, и до выборов Государственной Думы в декабре 1999 г. этот блок продвигал Евгения Примакова как своего (будущего) кандидата на президентский пост. (В тот момент президентские выборы были запланированы на июнь 2000 года.) Инициатива Кремля по поддержке «Единства» на выборах в Госдуму, чтобы таким образом проторить дорогу Путину как кандидату в президенты, оказалась успешной; даже до оглашения официальных результатов выборов в Думу от 19 декабря 1999 г. руководству блока «Отечество» — «Вся Россия» стало ясно, что их попытка «занять Кремль» провалилась. Единственное, что им оставалось в такой ситуации — это сотрудничество с «Единством» и поддержка кремлевского кандидата на пост Президента РФ. Своевременно изменив свою политическую линию

и поддержав фаворита Кремля, руководители «Отечества» и «Всей России» получали шанс в последний момент пристроиться к «группе поддержки» назначенного победителя выборов, таким образом заручившись определенным благоволением будущего лидера. Примаков снялся с президентской гонки и стал руководителем думской фракции «Отечество — Вся Россия», которая вскоре начала заигрывать с «Единством». В начале 2002 г. «Единство» и так называемый блок «Отечество — Вся Россия» слились в «Единую Россию».

«Единая Россия» приняла участие в думских выборах 7 декабря 2003 г. Эта партия — главный фаворит Кремля — уже с первого своего «явления народу» набрала почти половину мест в Госдуме (223 из общего количества мест 480), а к моменту завершения работы четвертой Государственной Думы (2003–2007 гг.) фракция «Единой России» занимала уже 306 мест. Успех «Единой России» помог Владимиру Путину выиграть президентские выборы в марте 2004 года. В декабре 2007 г. на выборах в Госдуму «Единая Россия» опять выступила как главная «группа поддержки» Кремля. Это было беспрецедентным явлением в российской истории — все предыдущие партии-фавориты были «одноразовыми». «Единую Россию» же, как оказалось, решили сохранить, чтобы использовать снова и снова для заполнения мест в парламенте людьми, поддерживающими президента, его политику, а в дальнейшем (когда будет нужно) и назначенного самим президентом преемника. Сойдя с президентского трона в 2008 году, Владимир Путин 15 апреля 2008 года стал лидером партии «Единая Россия», при этом даже не являясь ее членом! (Правда, до этого Путин был лидером «Единства», членом которого он также не был.) Стало ясно, что «ЕдРо» держит курс на статус государственной партии, т.е. единственной партии, доминирующей в партийно-политическом пространстве за счет постоянной и тесной связи с исполнительной ветвью власти и благодаря тем карьерным перспективам, которые она предлагала своим членам и активистам.

До этого момента председателем «Единой России» был Дмитрий Анатольевич Медведев, который занимал пост премьер-министра и презентовал эту партию как «кадровое агентство» и испытательный полигон для будущих лидеров в госструктурах и бизнесе. В середине 2006 года эта партия

насчитывала уже намного более миллиона членов, в начале 2008 их число достигло 1800 000, в сентябре 2010 перевалило за два миллиона, а на первое января 2012 года в партии состояло уже примерно 2 114 000 человек. «Едрось» намного превзошли по своей численности коммунистов — их на тот момент насчитывалось 156 000, а в 2015 г. число членов КПРФ составило 161 000<sup>3</sup>. «Единая Россия» была гигантом также и в сравнении с ЛДПР, которая в марте 2014 г. насчитывала чуть менее 236 000 членов.

«Единая Россия» с самого начала имела тесную связь с исполнительной ветвью власти и на федеральном уровне, и на уровне субъектов Федерации, и на уровне местных органов власти. В период пятой Госдумы (2007–2011) фракции «Единой России» доминировали в парламентах всех субъектов Федерации. Все (назначенные) губернаторы тоже были «едросами», например, Аман Гумирович Тулеев из Кемеровской области, который стал членом Высшего совета «Единой России», и Александр Васильевич Бердников — глава Алтайской республики, традиционно являющейся вотчиной Аграрной партии России.

По всему было видно, что «Единая Россия» должна была удерживать свои позиции «самой любимой жены» среди партий поддержки в течение длительного периода. До сих пор новые любимые партии поддержки всегда были связаны с новыми премьер-министрами, теперь же появления никаких новых лиц на посту премьера не ожидалось. Егор Тимурович Гайдар, который возглавлял кабинет министров (хотя премьером никогда не был), ассоциировался с «Выбором России», Виктор Черномырдин — с «Наш дом — Россия», Медведев — с «Единой Россией». Но поскольку президент и премьер теперь работали в тандеме (меняясь местами), и так как «Единая Россия» ассоциировалась с экономическим подъемом и политическими успехами России, не было никаких причин сдавать в утиль эту самую успешную прокремлевскую партию за весь постсоветский период. Впереди маячила заманчивая перспектива развить «Единую Россию» в доминирующую государственную партию, такую, какой была в течение полувека Институционно-революционная

партия (*Partido Revolucionario Institucional, PRI*) в Мексике или Либерально-демократическая партия (*LDP*) Японии с 1955 до недавних времен. Эти партии доминировали в государственной политике своих стран в течение многих десятилетий, каждый раз занимая большинство мест в парламенте и продуцируя правительственных лидеров. Ключевые игроки в экономике были тесно связаны с этими партиями, но государство, партия и большой бизнес старались «не играть в политику» у всех на глазах. Основные корпорации и финансовые институты были тесно связаны с высшими эшелонами партий и государственными институтами во имя политической стабильности и общего блага страны, но в то же время они обеспечивали более непосредственные и личные выгоды для инсайдеров в такой системе за счет конкурентной политики и надлежащего функционирования рынков с теми преимуществами, которые это могло бы принести стране.

Конечно, наличие такой доминирующей политической партии («государственной» партии, как я ее определяю) имеет свои положительные стороны. Такая система предсказуема, пока существует — обеспечивает гражданский и политический мир, а тем, кто хочет и может играть по таким правилам, она дает перспективы карьерного роста.

Государственные партии — не только «всего лишь» электоральная ветвь «фактической» партии власти, находящейся в исполнительной ветви государства. Государственные партии не являются полностью подчиненными государству, они не могут быть распущены или заменены по желанию президента или главы правительства. Делать карьеру в такой партии — значит готовиться занять должность в органе исполнительной власти; с другой стороны, успешная деятельность в этом органе повышает статус члена партии. Для государственной партии очень важно постоянно доказывать свое доминирование в парламенте, и она должна выигрывать выборы. В Японии президент партии *LDP* стал премьером, когда *LDP* получила большинство в парламенте. В Мексике — президентская система, и правящий президент выбирал своего преемника из числа функционеров высшего ранга *PRI*. Все те, у кого имелись какие-либо политические амбиции, должны были принимать участие в политике *PRI*. Никаких

<sup>3</sup> Согласно заявлениям КПРФ; см.: <https://kprf.ru/party-live/cknews/140351.html>.

обходных путей не существовало. Таким образом Мексика в течение почти полувека фактически являлась однопартийным государством.

Политическая партия, которая постоянно находится в привилегированном положении и играет ведущую роль в карьерном росте функционеров государственных институтов и предприятий, полностью или частично принадлежащих государству, а также других организаций, в большой степени зависимых от «приоритетного доступа» к государственным лидерам и партийным политикам, со временем будет обладать своей собственной властью. Такая партия — большая, постоянная и эксклюзивная (в том смысле, что только она открывает путь к карьерной лестнице в государственных органах) может развиться в составную часть иерархии *параллельной* и солидарной власти: параллельной государству и в то же время соединенной с ним.

Трансформация кремлевской любимой партии поддержки из одноразовой в государственную ограничивает свободу действий лиц, занимающих верховные позиции в государстве, в котором до этого момента существовала иерархия *единственной* власти. Если бы «Единая Россия» должна была вырасти в государственную партию, то президенту России пришлось бы учиться «сидеть на двух стульях», чтобы удержать свою власть. В такой двойной иерархии государственная партия не являлась бы, по сути, подчиненной государству, как это было в ситуации, когда фактическая «партия власти» — исполнительная ветвь государства — использовала электоральные организации *одноразового применения*. Развитие такой сильной партии не согласовывалось с политической линией В. В. Путина, *государственника*.

Владимир Путин не был избран Президентом РФ как лидер наиболее значительной политической партии России: партия была создана «под него», чтобы помочь ему занять президентское кресло и обеспечить адекватную поддержку его правительству в Государственной Думе. Он всегда позиционировал себя в качестве не просто партийного политика, но лидера, служащего народу и государству. Более того, он и государство рассматривал не просто как *регулятивный орган* и *инструмент для поддержания*

*порядка* (что является нормой в любом обычном либеральном общественном устройстве, согласно принципам, определенным, в том числе, Джоном Локком); по его понятиям, государство должно было стать средством для выражения и *достижения наивысшей точки развития особой цивилизации* — российской.

Борис Ельцин стал президентом РСФСР в июне 1991 года и был избран президентом РФ в июне 1996 года не как лидер политической партии. Определенные политические партии его поддерживали, но он стремился завоевать симпатии электората и за пределами «своих» партий. Путину, который сделал карьеру посредством государства, нужна была поддержка политических партий, но он не хотел, чтобы сменяющие друг друга кремлевские партии поддержки каким-либо образом ограничивали свободу его действий. Ельцинская внепартийная позиция была в первую очередь нацелена на дистанцирование себя от какой бы то ни было партии, а именно — дистанцирование от коммунистической партии, так как сама концепция «партии» тогда все еще ассоциировалась с КПСС. Ельцинская внепартийная позиция была по сути антикоммунистической; внепартийность Путина была частью его идеологической роли *государственника*. Путин не собирался противопоставлять себя коммунистической партии, он себя позиционировал как лидера, стоящего *над* партийной политикой. Он был (и есть) «слуга» и лидер государства, а не лидер партии (и уж тем более не слуга политической партии), и не представитель секторальных интересов. Его партии поддержки Кремля были «всеядными», с идеологией и программой, разработанными для привлечения людей из всех слоев общества — молодых и старых, мужчин и женщин, бедных и богатых. Единственной программой «Единства» был так называемый «план Путина», который на самом деле описывал его фактическую деятельность на посту премьер-министра, а позднее — на посту президента РФ, деятельность на благо страны в целом и всего ее народа. Государственность — идеология, в основе которой лежит главенство государства и сакральность служения этому государству; общество и единение народа возможны только через государство, которое является не просто хранителем российской цивилизации, но ее выражением. В российской идеологии го-

сударственничества явно нашли свое отражение идеи Георга Вильгельма Фридриха Гегеля<sup>4</sup>.

«Единая Россия», по замыслу ее создателей, должна была быть одновременно и партией, и не-партией, то есть, она была задумана как партия для всех, находящая своих кандидатов на выборные должности как среди своих членов, так и среди лиц за ее пределами. Российское законодательство о выборах разрешает политическим партиям включать беспартийных лиц в свои списки кандидатов в Государственную Думу, а также в советы и думы (парламенты) на нижних уровнях (субъекты Федерации, города). «Единая Россия» до сих пор представляла кандидатов как (честолюбивых) представителей из числа членов партии и беспартийных. Таким образом, она стремилась (и стремится) стать партией всего народа, т.е. в некотором смысле такой партией, при которой, в идеальном варианте, все остальные партии становятся просто излишними.

Успех «Единой России» на выборах и «уникальная» связь с государством привели к росту числа ее членов. Партия, объединяющая свыше двух миллионов человек, имеет очень высокое соотношение числа членов к общей численности населения. Если планировалось превратить «Единую Россию» в государственную партию, то можно сказать, что план почти удался. Возможно, что именно по этой причине Владимир Путин способствовал созданию еще более всеобъемлющего «Общероссийского народного фронта»<sup>5</sup>. Этот «Народный Фронт» пытается под общим лозунгом объединить все политические партии, а также все прочие политические и общественные организации, которые *поддерживают* Владимира Путина и *не находятся в оппозиции* к «Единой России». «Народный Фронт» объединяет «Единую Россию» с «Российским союзом ветеранов Афганистана» (заявленная числен-

ность около 500.000<sup>6</sup>), «Боевое братство» (ветеранская организация, насчитывающая около 90.000 членов), «Российский союз промышленников и предпринимателей» (его возглавляет постоянный президент Александр Николаевич Шохин), Общероссийская общественная организация малого и среднего предпринимательства «Опора России» (численность около 400.000 человек<sup>7</sup>), молодежная организация при «Единой России» — «Молодая гвардия», «Федерация независимых профсоюзов России» (она включает организации, общая численность которых составляет свыше 20 миллионов человек), политическая партия «Патриоты России», а также свыше 1600 других организаций по всей стране. Члены насчитывающего более 50 человек «центрального штаба» Общероссийского народного фронта включают представителей общественных организаций, членов Государственной Думы и Совета Федерации, ректоров университетов, губернаторов, федеральных министров, президента политической партии «Родина» и руководителя исполкома «Патриотов России». Лидером Общероссийского народного фронта (ОНФ) является Владимир Путин, а исполкомом ОНФ с апреля 2014 г. руководит Алексей Викторович Анисимов, который уже в апреле 2012 г. был назначен заместителем главы департамента администрации по внутренней политике. Он был заместителем руководителя избирательного штаба В. В. Путина в 2012 г.

«Народный фронт» на иерархической лестнице стоит выше и превалирует над «Единой Россией», но не заменяет ее. «Народный фронт» исключает только те партии и организации, которые находятся в оппозиции к Владимиру Путину и «Единой России». «Единую Россию» с мая 2012 г. возглавляет Дмитрий Медведев, а Владимир Путин, как *лидер* «Народного Фронта», возглавляет «зонтичную организацию». Это дает Путину возможность некоторым образом руководить не одной, а несколькими политическими партиями, в то же время сохраняя свою позицию лидера, стоящего превыше партийно-политических границ и связанного с ними разлада, так как целью ОНФ как раз и является сплочение всех организаций, которые готовы принять руководство Путина и не препят-

<sup>6</sup> См. Интернет-сайт Союза ветеранов Афганистана: <http://www.rsva.ru/content/istoricheskaya-spravka>.

<sup>7</sup> См. Интернет-сайт «Опоры России»: <http://opora.ru/>.

<sup>4</sup> См. также: Charles Clover, *Black Wind, White Snow: A Century of Nationalism in Russia*, Yale U. P., New Haven etc. 2016; та же самая книга по каким-то причинам была опубликована и под другим названием: Charles Clover, *Black Wind, White Snow: The Rise of Russia's New Nationalism*, Yale U. P., New Haven etc. 2016.

<sup>5</sup> См. Интернет-сайт Общероссийского народного фронта: <http://onf.ru/>.

ствуют «Единой России» поддерживать страну, режим и президента. ОНФ объединяет такие организации и политические партии («Единая Россия», «Родина», «Патриоты России»), которые — имея в виду свои конкретные общественные и политические интересы — едины в своей поддержке президента и «всего, за что он выступает».

ЛДПР не вступила в ОНФ, что некоторым образом примечательно, так как после «Единой России» она является основной партией поддержки Путина в Государственной Думе. ЛДПР была создана в девяностых как протестная, даже противостоящая системе партии. Она собрала голоса недовольных, разочарованных и рассерженных людей, ненавидевших и коммунистов, которые доказали свою неспособность сохранить Советский Союз, и олигархов с «дерьмократами», которые помогли столкнуть Россию в пропасть и наживались на этом. В настоящее время ЛДПР открыто поддерживает президента Путина и его политику, особенно в оборонной и внешнеполитической области. В идеологическом смысле Жириновский сродни Путину, так как он в явной форме заявляет о себе как о «государственнике». Однако очевидно, что и для Путина, и для Жириновского выгоднее, чтобы ЛДПР не была «под зонтиком» ОНФ. Сегодняшняя позиция ЛДПР позволяет Жириновскому вести себя вызывающе, высказываться прямолинейно и даже агрессивно, таким образом, который все еще обеспечивает ему значительное количество голосов — то есть, мест в Думе — в их общих интересах (голосов, которые в противном случае были бы совсем потеряны для «Единой России», «Родины» и прочих партий ОНФ). Для самого Жириновского, так же, как и для исполнительной ветви в целом и для Путина в частности, гораздо выгоднее поддерживать формальное разграничение между «Единой Россией» и другими партиями ОНФ, с одной стороны, и ЛДПР с другой стороны. Присутствие ЛДПР как группы поддержки, за действия которой ни президенту, ни премьеру отвечать не приходится, доказало свою полезность на протяжении многих лет. Например, ЛДПР может принять в свои члены Андрея Лугового, подозреваемого в убийстве Александра Литвиненко. Жириновский смог поместить Лугового на самый верх списка кандидатов в Госдуму от ЛДПР, предоставить ему таким образом полномочия и обеспечить для него иммунитет как для

члена Думы, что было бы гораздо труднее сделать (во всяком случае, без серьезных международных последствий) для политической партии, возглавляемой Медведевым или руководимой Путиным.

Общероссийский Народный Фронт может развиваться в нескольких направлениях, и его возможно использовать для различных целей.

(а) ОНФ может помочь организовать поддержку для исполнительной ветви внутри законодательной ветви, помогая организовать кампании прокремлевских партий для выборов в Госдуму. ОНФ может помочь направить членов, приверженцев и клиентуру общественных организаций в электоральные организации, поддерживающие Путина. ОНФ может стать инструментом для предварительного «цементирования» будущих фракций Госдумы за пределами законодательной ветви власти.

(b) Общероссийский Национальный Фронт можно использовать для вербовки и выбора будущих внепартийных кандидатов от «Единой России». В мае 2016 г. в первый раз проводились «праймериз» для отбора кандидатов «Единой России» (из числа этих кандидатов только две трети являются ее членами) в ходе подготовки к выборам в Государственную Думу 18 сентября 2016 г. ОНФ, пожалуй, мог бы искать внепартийных кандидатов в своих организациях, испытывать их и отбирать — для дальнейшего испытания и отбора в ходе этих праймериз. ОНФ мог бы помочь «Единой России» найти «новые лица» и открыть новые таланты как для национальных списков партии, так и для 225 одномандатных округов.

(c) Посредством ОНФ Президент — Путин — вовлечен в партийную политику «Единой России» и «надзирает» за тем, как его премьер-министр Медведев напрямую руководит этой организацией. Таким образом Президент осуществляет надзор за поиском и вербовкой политических и административных талантов, выполняемым единороссами и другими партиями поддержки. Посредством ОНФ Президент также стоит во главе партийно-политической иерархии и является патроном партийно-политической клиентуры, или даже является общим покровителем политической клиентуры нескольких партий сразу.

Здесь уместно сравнение с позицией турецкого президента Реджепа Тайиба Эрдогана в партии *АКР* (Партия справедливости и развития) и его (бывшего) премьер-министра Ахмета Давутоглу. Эрдоган основал *АКР* в 2001 году и возглавлял ее в качестве премьер-министра с 2003 по 2014 г., а когда в 2014 году Эрдоган стал президентом Турции, руководство партией перешло к его премьер-министру Давутоглу. Совмещая руководство *АКР* с нахождением на посту премьера, с августа 2014 года Давутоглу получил в свои руки значительную власть. 5 мая 2016 г. Давутоглу оставил пост руководителя *АКР* после того, как было объявлено о внеочередном съезде этой партии 22 мая 2016 г., целью которого было сместить его с поста руководителя партии.

Давутоглу стал премьером как руководитель *АКР*, и его уход с поста лидера партии большинства в турецком парламенте повлек за собой его отставку с поста премьера. Таким образом Эрдоган обеспечил себе и наивысший пост в государстве — пост президента — и свое фактическое (если не официальное) руководство *АКР*.

Я привожу этот пример для того, чтобы наглядно показать следующее: несмотря на всю разницу между государственными институтами России и Турции, *если* «Единая Россия» будет существовать как постоянный элемент российской партийно-политической системы и продолжит свое доминирование на партийно-политической арене, и *если* «Единая Россия» таким образом наберет свою собственную политическую силу, то для Путина — и для любого президента, зависящего от парламентской поддержки «Единой России» — будет очень важно *контролировать* эту партию. Один из способов, которым Путин в качестве президента может сохранять контроль над «Единой Россией» (и ее лидерами), — это создать и возглавить «зонтичную» организацию, такую, как ОНФ; ОНФ также можно использовать для того, чтобы «обойти» «Единую Россию», если такая необходимость возникнет.

(d) ОНФ может помочь запустить альтернативную электоральную ветвь партии власти, если «Единая Россия» более не сможет привлекать необходимую поддержку, или если непосредственное руководство этой партии попытается набрать власть и освободиться от Кремля. От «Единой России» можно будет избавиться таким же образом, каким ранее Кремль из-

бавлялся от своих предыдущих партий поддержки, и в таком случае либо одна из политических партий, ассоциированных с ОНФ, может быть «продвинута», чтобы занять ее место, или же под крылом ОНФ может быть без проблем создана новая политическая партия, либо сам ОНФ может быть трансформирован в (новую) политическую партию<sup>8</sup>.

В настоящий момент пока не понятно, какому из этих вариантов будет отдано предпочтение; к тому же, такие варианты не являются взаимоисключающими. Вполне возможен такой сценарий, при котором «Единая Россия» будет продолжать функционировать в качестве самой важной прокремлевской партии, и в таком случае будет трудно оценить, внес ли ОНФ вклад в такой продолжительный успех и если да, то в какой мере. Что касается возможной роли ОНФ в качестве «кадрового агентства» для «Единой России» — тут надо посмотреть, как будут развиваться события, также и по той причине, что праймериз для «Единой России» в 2016 году проводятся в первый раз. Похоже на то, что ОНФ — весьма гибкий инструмент, многофункциональная организация, способная предотвратить нарастание угрозы для власти преобладающих (т.е. Путина и его близких соратников) в лице трудно управляемой политической партии, от которой они зависят. Выражаясь простым языком: ОНФ может обеспечить независимость политического выживания Путина, а таким образом и всего режима, от стабильного успеха «Единой России» в качестве доминирующей государственной партии. Даже если «Единая Россия» будет продолжать выигрывать выборы, ОНФ может стать препятствием для развития этой партии в независимую политическую силу, которая сможет конкурировать и при удачном стечении обстоятельств даже превзойти власть Путина в качестве президента РФ. Общероссийский Народный

<sup>8</sup> Последний сценарий, по всей видимости, наименее вероятен. Другой взгляд на тот же вопрос представлен в статье: Sasha de Vogel, “The All-Russia’s People’s Front: The New United Russia or a Kremlin Satellite Party?”, в: The Moscow Times, June 10, 2013, ссылка: <http://www.interpretermag.com/the-all-russia-peoples-front-the-new-united-russia-or-a-kremlin-satellite-party/>; и: Yulia Ponomareva, “Putin’s Popular Front to replace United Russia?”, в: Russia Beyond the Headlines, June 18, 2013, ссылка: [http://rbth.com/politics/2013/06/18/putins\\_popular\\_front\\_to\\_replace\\_united\\_russia\\_27187.html](http://rbth.com/politics/2013/06/18/putins_popular_front_to_replace_united_russia_27187.html).

Фронт может стать преградой для превращения «Единой России» в партию, аналогичную *PRR*, или японской *LDP*, или турецкой *AKP*.

Однако если эти варианты возможных функций ОНФ в будущем не будут реализованы, ОНФ в любом случае вносит свой вклад в непреходящую зависимость российского политического режима от личности Президента России, т.е. В.В. Путина. Это также означает, что передача власти (т.е. переход поста Президента от Путина к другому лицу) приобретает еще большее значение, либо представляет собой еще больший риск для нынешней политической и связанной с ней экономической элиты<sup>9</sup>. Парадоксально, что неослабевающая политическая поддержка личности Путина становится все более жизненно важной для долговечности и продолжения функционирования *формальных* политических институтов, таких, как должность Президента РФ и Государственная Дума. Путин сделал институт президентства не простым инструментом для наделения властью временно находящегося на этом посту лица, а чем-то необыкновенно сильным по своей сути. По этой же самой причине институт Государственной Думы стал гораздо слабее, так как ее трансформировали в инструмент поддержки, причем даже не поста Президента, а именно *Путина на этом посту*.

Если успешность института зависит от (предполагаемых) качеств конкретного лица или лиц, такой институт рискует потерять свою устойчивость и свою суть. Институт сам по себе обезличен, он наделяет властью и авторитетом (в определенной области) физическое лицо, назначенное или выбранное для выполнения функций, определяемых этим самым институтом. В России пост президентства теперь приравнен к личности Путина. Политический персонализм объединяется с популизмом, и со временем государственные институты вместе с сопутствующей им бюрократией становятся подчиненными «единственному и неповторимому», занимающему самую высокую должность в государстве. Общероссийский Народный Фронт может помочь Путину сохранить личную власть. Чтобы обеспечить поддержание этой власти, необходимо, чтобы Го-

сударственная Дума *продолжала играть подчиненную роль*, так как формальные конституционные полномочия Госдумы весьма значительны. Законодательная ветвь должна в большинстве заполняться народными представителями, подотчетными «Ему», а не какой-то там «партии», руководство которой может захватить другой. ОНФ может оказаться наиболее интересным инструментом для обеспечения институциональной системы сохранения личной власти Президента России.

<sup>9</sup> См. также: Lilia Shevtsova, "Putinism Under Siege: Implosion, Atrophy, or Revolution?", в: *Journal of Democracy*, Vol., 23, Issue 3, July 2012, pp. 19–32.

Ольга Жукова

## **Границы творчества, или искусство быть**

Современная культура представляет предельно сложный предмет для изучения и понимания. Есть определенный методологический диссонанс, следы которого заметны в исследованиях по современной культуре, искусству, эстетике. Метафорические смыслы современности, порождаемые расфокусированной оптикой социальности, исследователь вынужден помещать в жесткий дискурс теоретической культурологии и философии культуры, философии искусства и творчества. Как следствие, он оказывается в состоянии «между» — между неклассической рациональностью, междисциплинарностью и теоретической реконструкцией, которую должен проводить, интерпретируя реальность. При этом актуальная современность демонстрирует разнообразные формы социально-духовного опыта — ее образ принципиально мозаичен. Первобытная архаика центрально-африканских племен и религиозный традиционализм Востока сосуществуют с динамизмом христианской культуры Запада. В информационной постиндустриальной цивилизации, претендующей на глобальный универсалистский проект современности, наряду с просвещенным консерватизмом и духовным универсализмом, заявляет о себе не только устремленный в будущее высокотехнологичный авангард, но и агрессивная экспансия религиозного фундаментализма. Современность удерживает в себе и опыт национальных культур с присущими им мировоззренческими и ценностными установками, демонстрируя контртенденцию на сохранение видового разнообразия культуры в противовес активно распространяющемуся цивилизационному стандарту общества потребления, реализующему стратегию унификации социальной и культурной жизни. Тенденция архаизации и варваризации, ведущая к срыву цивилизации в доисторическое время, стала реальной угрозой — образом-символом конца истории. В этом смысле художественная культура — чуткий барометр, отмечающий изменения, происходящие в мировоззренческой и социальной сферах жизни человека.

Интеллектуальная избыточность искусства рубежа XX—XXI вв. характеризует, с одной стороны, информационную

избыточность зрелых культур, вступающих в стадию упадка, с другой, — естественную реакцию самой культуры на уровне творческого самосознания художника. Кажется, что эстетическая мысль авторов, которые в акте художественного творчества видят не только «свободную игру воображение», но и ответственное моральное действие, пытается сохранить разрушающееся здание, спасая основную его конструкцию и, тем самым, удерживая мир культуры как мир знания и трансляции духовно-социального опыта творческой личности.

С точки зрения искусствоведческих параметров анализа подобные тенденции развития культуры нашли отражение и в динамике преобразований (новообразований) стилей, жанров, течений, направлений, художественных школ, в процессах трансформации языка искусства, художественного образа, поэтики, творческих техник и современных технологий, активно используемых различными видами искусства. При взгляде на историю художественной культуры XX века создается впечатление, что некогда единый эстетический универсум великой культуры творчества эпохи модерна распался на отдельные атомы-матрицы, которые авторы, желая «дойти до сути», разрабатывают до логического конца.

Трансформации в сфере эстетического сознания и форм художественного опыта требуют и новой модели описания и понимания. Российский философ и историк искусства Н.А. Хренов, определяя особенности художественного процесса прошедшего столетия, говорит о следующих отличительных чертах. Среди них: «а) разрушение традиционной эстетической иерархии и возникновение “экстравертивной” ориентации новой культуры, т.е. ее обращенности не на себя, а на культурные ценности, характерные для других цивилизаций; б) возникновение новых отношений между художественными и нехудожественными пластами культуры; в) массовизация культуры как барьер для развития традиций, культивирующих личностные пласты творчества; г) затухание традиций печатной культуры (кризис “литературоцентричности”) и эскалация зрелищного пласта культуры; д) интерес к бессознательным пластам истории как реакция на кризис гуманистических ценностей и рационализма вообще; е) разрушение традиционной эстетической иерархии и возвращение в историю к исходной ситуации; ж) реабилитация некогда от-

торгнутых слоев в развитии художественного процесса и идея циклического движения истории»<sup>1</sup>.

Можно согласиться с формулируемыми Н. А. Хреновым признаками глубинных изменений художественной ситуации. В дополнение предложенной искусствоведами интерпретации справедливо отметить, что современный этап развития художественной культуры определяется взаимодействием двух тенденций: проблемой сохранения традиции и освоения полистилистического культурного проекта современности. Именно западноевропейская версия данного проекта в большей степени нацелена на решение *проблемы постоянной переоценки и корректировки ценностно-идеальной сферы*, что соответствует полистилистическому характеру современной культуры.

XX век значительно трансформировал культурное сознание человека, изменив социальную структуру обществ и политическую архитектуру глобального мира. Всем ходом социального и духовно-интеллектуального развития он подготовил ту степень новизны, которая манифестируется актуальной современностью одновременно и как пересмотр, и как отказ от ценностей, определяющих проект европейского модерна. В этом контексте необходимость философско-политического и эстетико-культурологического анализа динамики социокультурного развития современных и постмодерных обществ, будет только возрастать. Научной литературы по этому вопросу уже немало. Социально-философский анализ процессов урбанизации, омассовления культуры, нарастающего технократизма, роли массовых коммуникаций, тоталитарной идеологии в истории XX века был блестяще произведен в работах Т. Адорно, М. Вебера, Г. Маркузе, Х. Ортеги-и-Гассета, П. Сорокина, Э. Тоффлера, Э. Фромма, Ю. Хабермаса, а также Х. Арндт, Д. Белла, Э. Гидденса, Г. М. Маклюэна. Как представляется, переход от проекта модерна к постмодерну, или актуальному модерну, выражает глубинные трансформации на уровне политического, религиозного и художественного сознания в ситуации выбора ценностей, связанных с дискурсом власти, веры и искусства.

Среди зарубежных авторов, исследующих настоящую проблему в аспекте смысловой взаимосвязи и взаимодей-

ствия высоких и повседневных практик культуры, следует особо выделить теоретиков постструктурализма — Р. Барта, Ж. Бодрийяра, Ж. Делеза, Ж. Деррида, Ф. Джеймисона, Ж. Лиотара, У. Эко. Постструктуралисты не случайно сфокусировали свой взгляд на таком предмете исследования, как художественное творчество, искусство, литературный и философский нарратив, поскольку симптомом современности стало смешение высоких практик и обыденности, растворение религиозных, эстетических, политических нарративов и смыслов в повседневности, виртуализация межличностной коммуникации в глобальном информационном пространстве. Тема творчества в постструктуралистском дискурсе связана с осмыслением коммуникативной функции слова, смысл которого опосредован в структурах текста. Основным объектом деконструкции как процедуры распрямления смысла оказывается *целостный текст культуры*. Человек, производящий тексты, отождествляется с человеком европейской культурной традиции. Личность, определявшаяся в присутствии высшего Смысла (Слова), названная Р. Бартом **Автором**, «умерла» в современной культуре, которая характеризуется «интертекстуальностью», т.е. деструкцией целостной структуры текста и его смысла — иными словами, процедурой замены многоуровневым текстом с множеством смыслов.

В постмодернистской теории творческая активность человека реализуется как чистая игровая (комбинаторная) деятельность, имеющая смысл сама в себе. Человек — это не автор, совершающий духовный и эстетический выбор, а тот, кто играет, цитирует, пародирует, стилизует, иронизирует и деконструирует. Порождающей структурой творчества в постструктуралистской философии и в постмодернистской художественной практике, ее образом «идеального» становится пустота, а метафизической «компенсацией» деконструированной онтологии — миф. И если современное общество, безальтернативно понимающее себя как общество потребления, «не производит больше мифа, то потому, что оно само является своим собственным мифом», — заостряет парадокс современной культуры Ж. Бодрийяр<sup>2</sup>. «Наша эпоха первая, когда и обычные расходы на питание, и “престижные” издержки —

<sup>1</sup> Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. М.: Альфа-М, 2005. С. 51.

<sup>2</sup> Бодрийяр Жан. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция; Республика, 2006. С. 242.

все вместе обозначается термином “потреблять”, и это во всем мире, в соответствии с общим консенсусом», — продолжает Бодрийяр<sup>3</sup>. Согласно французскому исследователю, современное общество изобретает миф о самом себе, тем самым изменяя реальность истории. Термин «потребление», как считает Бодрийяр, «будучи мистифицирующим и неприменимым в анализе, “антипонятием”, он означает, однако, что осуществляется большая идеологическая перестройка ценностей»<sup>4</sup>.

Перестройка ценностей является значимым предметом постмодернистской рефлексии современной культуры и общества. Для постмодернистской концепции культуры доминирующим стал образ принципиальной многоликости реальности, подчеркивающий очевидное многообразие форм социального, интеллектуального, религиозного, художественного опыта. Установка на деконструкцию генерализующих нарративов истории и культуры, на релятивизм смыслов и ценностей в постмодернизме создает картину мира, в которой на уровне художественных практик культивируется принцип автономности свободы творчества. В пестроте явлений художественного творчества, составивших историю искусства XX века и открывающих уже новую историю века XXI, довольно сложно разобраться. Еще сложнее определить по отношению к той или иной практике, или стилю, не говоря уже о том, чтобы включить эти прецеденты творчества в свой личностный ценностно-смысловой горизонт в качестве необходимого элемента формирования духовно-культурной идентичности. Речь идет не только об обычных зрителях и слушателях, но и об узком круге профессионалов — искусствоведов, культурологов, философов, выступающих в условиях массового общества экспертами и кредиторами мнения. Однако, как справедливо замечает немецкий социолог Ханс Йоас, такая ситуация несколько не смущает теоретиков и практиков нового постмодернистского проекта. По словам исследователя, «участники постструктуралистского и постмодернистского дискурса уже не сетуют на то, как сложно в наше время сформировать идентичность, а, наоборот, в самом требовании (других людей и человека к самому себе) сформировать непротиворечивую, последо-

вательную личность видят насилие»<sup>5</sup>. По сути, происходит отказ от личности, целостность которой формируется нормативной этикой и эстетикой. Личности нет, а есть индивид, воплощенным идеалом свободы которого становится возможность объявить себя эстетическим и этическим симулякром. Новый «культурный продукт» идеологии тотального освобождения — существо без пола, без онтологического образа и морального вида, без принадлежности к ценностной системе координат, закрепленных в истории, культуре и религии, выбирающий гендер с такой же легкостью, как товар в лавке, готовый совершить антропологическую революцию и стать «родителем номер один» или «родителем номер два».

Философы постмодерна считают, что степень трансформации социальной реальности неизмеримо велика, и собрать личность на основе ценностей классического модерна, производящего секуляризацию христианской культуры, невозможно. В этом смысле ситуация постмодерна в художественной культуре — это констатация отказа и/или пересмотра этических и эстетических ценностей, порожденных христианской традицией. И здесь постмодерн психологически и практически не так сильно отличается от позднего модерна начала XX века. Ведь с самого начала XX век сразу противопоставил себя всему предшествующему культурному опыту, подчеркивая уникальность собственной духовной и социально-исторической ситуации. С одной стороны, значимым для человека XX века оказывается сознательно собираемый и осмысляемый всемирно-исторический опыт культуры, с другой — яркий, индивидуально неповторимый образ жизни как ее абсолютно новое духовное качество, при этом стиль жизни непонятный, странный, возможно абсурдный, подчиняющийся какой-то своей внутренней логике.

XX век открыл и теоретически сформулировал само понятие современности. С этой точки зрения эпоха художественного модернизма, стоящая в авангарде стилевых поисков XX века, несет в себе начало мощной эстетической системы, уже осуществляющей радикальную перестройку философско-мировоззренческой и художественной компоненты культурного самосознания человека современности. Художественная

<sup>3</sup> Там же. С. 243.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Йоас Х. Возникновение ценностей. СПб.: Алетейя, 2014. С. 223.

культура XX века выступает репрезентантом смены метафизических проектов и стилей. Искусство не просто творит, но и обосновывает себя, манифестирует, проговаривая концепции и формулируя идеи. Тем самым новизна заключается не только в содержании, но и в том, как настоящие идеи утверждаются, организовывают и завоевывают культурное пространство. Характерной чертой эпохи XX века становится *художественная свобода*. Степень духовно-артистического индивидуализма такова, что достаточно акта самопровозглашения идеи, чтобы эстетическая действительность, ею определяемая, начала быть, т.е. стала зримым образом и опытом культуры — ее событием.

Подчеркнем, что модернизм в многообразии своих форм строит себя как *неклассическая культура*. В этом смысле эстетические и идеологические истоки постмодерна с его культом свободного самовыражения в искусстве следует искать в модернизме. Ведь главной особенностью модернизма является установка на авторство, на индивидуальный стиль, что преподносится как некий арт-миф о художнике-творце. Наиболее заверченный вариант подобного арт-мифа представляет собой история русского художественного авангарда. Этот специфический акцент на авторской индивидуальности позволяет говорить, что в XX веке искусство активно берет на себя амбивалентные функции — *функцию репрезентации* картины мира (визуализации, пластического и смыслового ее выражения) и *функцию моделирования* духовной культуры общества, ее социально-культурной практики, определяя идеалы и ценности. На стадии постмодерна искусство по-прежнему стремится быть и познанием мира, и самовыражением человека. При этом ценностно-идеальная сфера постоянно подвергается процедуре корректировки на уровне повседневности (конкуренция художественных стилей и идей, веяние моды, выход с периферии в «мэйнстрим» и обратное перемещение по оси координат и т.п.).

Эта необходимость постоянной корректировки ценностно-идеальной сферы сквозь призму повседневности свидетельствует о насущности освоения процедуры рефлексии для воспроизводства усложненной, полистилистической, индивидуализированной культуры. Формирование рефлексии является условием воспроизведения человеком субъективного опыта

переживания современной культуры, без чего человек теряется в культурной ситуации, требующей постоянной корректировки культурных образцов. В данном контексте художественная практика на рубеже XX—XXI вв. становится порождающей моделью социальности и ценностной матрицы культуры как таковой. В этом процессе искусство приобретает свойство самовоспроизводящегося мифа или самодостаточно высказывания, становясь *подчеркнуто концептуальным*. Собственно, постмодернистская философия искусства данную ситуацию и описывает. Другое дело, что постмодернистский автор-художник не ищет связи ни с бытием, ни с историей, не стремится он и онтологизировать свой опыт в традиции — религиозной или художественно-культурной.

Постнеклассическая культура конца XX — начала XXI вв., строящая себя как общеевропейский и, шире, мировой проект, разрушает органический тип мифа, создавая при этом свой рациональный релятивистский миф, основанный на установках нового инструментализма и прагматизма «деконструированного» разума. Освобожденный разум эпохи постмодерна достиг «нулевой» онтологии — онтологии без Абсолюта, устанавливающего иерархический порядок бытия и нравственных ценностей, и без истории, отягощающей экзистенцию человека нарративом культурных преданий и нормативными образцами традиций. Однако теоретические концепты постмодернистского сознания, манифестирующего новую мифологию без Абсолюта, парадоксальным образом очень быстро обнаруживают свою иррациональную природу. «Деконструированный» разум трансцендирует в виртуальность, оказывается симулякром жизни и реальности. Онтологическая ниша постмодернизма во всех своих разновидностях конституируется как виртуальная реальность, лишая предметности и бытийственности в том числе и устоявшиеся виды и жанры искусства. Происходит катастрофический *разрыв с бытием* — разрыв со Словом, обладающим онтологической и аксиологической перспективой. Деконструкция мифа оборачивается деконструкцией онтологии, параллельной процессу порождения нового мифа об освобождении, где свобода понимается как автономная самость субъекта, следующего программе «здесь-бытия», элиминирующей всякий горизонт ценностей, кроме ценности собственно-воления, желания, хотения, мнения, представления и т.п.

Новая формула бытия, легализуемая в различных видах художественного опыта, заключается в безбытийности, в «помещении» человека за грань мира культуры. Она позволяет мнимой свободе выразить свою пустоту, утверждая при этом средствами искусства абсурдность, метафизическую вторичность, этический релятивизм, возведенный в абсолют.

Очевидно, что художественный опыт человека на рубеже второго и третьего тысячелетия предстает как противоречивый процесс выстраивания новых образцов культурного творчества, индивидуализированных, нередко противостоящих друг другу в своих онтологических основаниях и формах социокультурных практик. Это демонстрирует, на наш взгляд, глубинную тенденцию формирования образа современности как *постнеклассического этапа* развития культуры, с одной стороны — рефлексирующего над всей прежней культурно-исторической традицией, с другой — принципиально разрывающего с ней во имя абстрактной новизны и эпатажа. С этой точки зрения художественный опыт современной культуры может быть рассмотрен в общеевропейском и мировом контексте истории искусства с различных точек зрения. Многоаспектность подобной исследовательской «оптики» сама по себе отражает многообразную полистилистическую ситуацию художественного творчества, *которое не только обогащается философским концептом свободы в специфической версии постмодерна, но и реализует идеологию свободы выбора, доминирующую в новой конструкции глобального миропорядка — социального, политического, ценностно-культурного*. Процесс трансформации художественно-эстетических ценностей, репрезентирующий глобальный тектонический сдвиг самой культуры, может быть отражен в динамике социокультурных оснований творчества. С этой точки зрения уместно поставить вопрос о *выборе творческих стратегий и эстетических картин мира*, который может осуществить в современной полистилистической культуре автор, претендующий на некое новое слово в искусстве. Можно говорить о вариантах, или версиях художественного творчества, соотносимых по ценностно-смысловым основаниям с той или иной парадигмой искусства и творческого опыта. Совершая эстетический (духовный, моральный, политический, экономический) выбор в пользу той или иной культурной модели

творчества, автор может с большим или меньшим талантом и/или реальным коммерческим успехом:

- реализовать себя в рамках эстетических платформ (проектов) классики, постклассики, неклассики или актуальной постнеклассики;
- манифестировать себя приверженцем ценностей модерна или постмодерна;
- транслировать эстетические идеи и воспроизводить систему средств художественной выразительности классического искусства, авангарда, неоклассицизма, традиционализма (в том числе в форме реализма и его модификаций), поп-арта, концептуального искусства в духе посттрадиционализма и поставангарда;
- отвоевать для себя роль новатора или бунтаря, настаивая на открытии не только «новой реальности» в искусстве, но и способа артистического существования;
- характеризовать свой опыт в искусстве как художественно-экспериментальный, а произведения — лабораторией образа, стиля и художественного метода;
- демонстрировать развитие традиций, соответствуя идеологии умеренного инновационного процесса;
- сознательно выбрать тренд архаизации и примитивизации художественной традиции;
- сделать установку на стилизаторство (ретроспекцию или подражание);
- психологически избрать модель поведения конформного ремесленника-профессионала или, напротив, гения-универсалиста, или маргинала;
- оперировать традициями, художественными системами, эстетическими ценностями и артефактами национальной культуры или расширить образно-смысловой инструментарий до мировой культуры;
- ограничиться в своем творчестве региональными особенностями и национальными традициями культуры или принципиально следовать логике диалога культур в аспекте сравнения, ассоциаций, художественных параллелей, взаимодействия, синтеза, противопоставления;
- представлять своим творчеством тип культуры профессионального традиционализма, допрофессионального традиционализма или непрофессионального искусства;

– в социальном плане быть носителем ценностей аристократической или демократической художественной культуры, элитарного или массового искусства, официального или неофициального искусства, искусства андеграунда или иных субкультур;

– трактовать художественный процесс как игру, онтологический акт, ритуальное или иное метафизическое или социальное действие.

Таким образом, сложносоставные процессы, определившие содержание социальной и культурной истории XX – начала XXI вв., могут быть проинтерпретированы согласно данным *стратегиям выбора ценностных оснований творчества автором-художником с характерными для них моделями творческого поведения и мышления*. Подобная плюралистическая целостность современной культуры является маркером ценностных трансформаций искусства с точки зрения развития логики самой культуры. Именно такой подход обеспечивает адекватное восприятие и интерпретацию культурной картины мира в начале третьего тысячелетия. Как отмечает А. С. Ахиезер, он основан на «интерпретации усложняющейся глобализирующейся реальности современного мира, прежде всего как активизирующегося разнообразия субъектов, например, множества стран, народов, каждый из которых в разной степени и форме, на основе разных культур озабочен своей судьбой, поиском путей формирования, реализации своих потенций. Такой подход, – продолжает философ, – не пытается положить в основу объяснения, понимания современного мира некоторую заданную вчерашней культурой, обрывками идеологии, догматически понимаемую одностороннюю модель, но исходит из мира как потенциальных и реальных субъектов, каждый из которых ищет свой путь, свою интерпретацию динамики мира, себя в мире, мира в свете своих ценностей»<sup>6</sup>.

Как нам кажется, призыв к отходу от любых односторонних культурных моделей понимания мира в логике А. С. Ахиезера не является признаком постмодернистской концепции творчества и искусства. Это сверхзадача, на наш взгляд, скорее, будущей культуры, которая способна преодолеть одно-

сторонность и догматизм, в том числе и релятивистского проекта постмодерна, обладающего не меньшей тотальностью (тоталитарностью) мифа, чем иные политические идеологии, художественные и религиозные доктрины. На самом деле эта задача преодоления деконструированного разума культуры и является настоящим вызовом современности, вызовом, в котором содержится призыв к диалогу «культурных логик» (в терминологии В. С. Библера). Апофеозу деконструкции, доминирующему ныне в общественном сознании и социальных практиках, может быть дана альтернатива, содержащаяся в творческом опыте «сборки» реальности и человека. Он невозможен без культурной преемственности и актуализации духовных смыслов, моральных и эстетических ценностей классической культуры различных эпох и традиций. И примеры такой культурно-творческой рефлексии – созидательной стратегии творчества, осуществляющей новаторское преломление и синтезирование традиций в присутствии Вечности, есть в современном искусстве. Будущее – в диалоге творческих опытов и эстетических интуиций, составляющих подлинность свободного искусства, в основе которого принцип свободы – базовый онтологический принцип свободного самоопределения и духовного выбора, который не элиминирует, а сохраняет метафизический горизонт высших ценностей.

<sup>6</sup> Ахиезер А. С. Логика культуры и глобализации на рубеже тысячелетий // Культура на рубеже XX–XXI веков: глобализационные процессы. М.: Государственный институт искусствознания, 2005. С. 234.

# В бухте классики

Александр Доброхотов

## От Всемирного к Уникальному: маршруты творчества Л. М. Баткина

*То пароль, повторяемый цепью дозорных,  
То приказ по шеренгам безвестных бойцов,  
То сигнальные вспышки на крепостях горных,  
Маяки для застигнутых бурей пловцов.*

**Бодлер. Маяки**

Собрание сочинений, в отличие от простой суммы произведений, создает эффект некоего авторского космоса, в котором любой текст видится как часть целого. Теперь так можно взглянуть и на работы Леонида Михайловича Баткина, ожидая увидеть то, что сам он назвал «призматическим эффектом». Сочинение в Собрании становится гранью системного целого: призмы, которая на свой лад преломляет свет и дает свой спектр смыслов. К счастью, в нашем случае предисловие к Собранию не должно подводить итоги и резюмировать оценки не только потому, что этого не позволяют ни возможности пишущего, ни отсутствие должной временной дистанции, но и потому, что Леонид Михайлович продолжает активно работать и менять тип призмы новыми гранями. Этим предисловием хотелось бы задать правила навигации в творческом мире Л. М. Баткина. Произведения, в конце концов, могут сами постоять за себя; жизненный путь ярко описан самим их автором<sup>1</sup>, но наш читательский путеводитель должны создавать мы сами, потому что все рефлексии и самооценки автора автоматически попадают в рубрику его произведений.

Первый шаг к пониманию, как мне представляется — это осознание места Л. М. Баткина в судьбе своего поколения. «Поколение» здесь надо трактовать достаточно широко: речь о тех, кто творчески заявили о себе в 1960-х — начале 1970-х и даже получили номинацию «шестидесятников», но, как оказалось, сохранили креативность и влияние и по сей день. Это — поколение, которое сделало невероятно много. Почему — еще предстоит изучить и понять будущим историкам,

<sup>1</sup> Баткин Л. М. Эпизоды моей общественной жизни: воспоминания. М., 2013.

но факт остается фактом: именно их наследие сейчас стало столь же ценным культурным ресурсом XX века, как и Серебряный век или новаторские 20-е. Если говорить о гуманитарных науках, то очевидно, что именно с этим поколением пришла острая «тоска по мировой культуре», которая стала быстро наполняться событиями, идеями, свершениями. Это был весьма непривычный модус мышления для советских времен — лучшие умы поколения «перечитывали» мировую культуру, экзистенциально переживали ее, откликались на идеи западных современников, сообщали о своих интеллектуальных исканиях весьма личностным образом и всеми доступными по тем временам способами и — не последнее дело — были востребованы обществом выпавшей из истории страны. Сейчас трудно представить тогдашнюю охоту за книгами и журналами, переполненные аудитории лекций и конференций (зачастую очень специальных по тематике), накал споров в кружках и семинарах: это была попытка добрести из пустыни до какого-то культурного оазиса, чистота источников коего — допускаю — наивно преувеличивалась. Не стоит забывать и о прямом участии многих «новых гуманитариев» в политической жизни: зачастую — не на вторых ролях. Как бы там ни было, время позволило сфокусироваться разрозненным течениям нашей послевоенной гуманитаристики на отнюдь не тривиальной (после двух мировых войн и триумфа тираний) проблеме интерпретации мировой истории и ее культурного наследия. Возникшее затем в 70-е—80-е идеологическое давление заставило людей, включившихся в эту тему, сжаться в одну сравнительно компактную группу. Е. М. Мелетинский в шутку называл ее «бродячим цирком»: несколько десятков человек по всей стране, которые хорошо друг друга знали. Как правило, они работали в пространстве, заданном западными научными школами, но очень хорошо представляли, какие отечественные традиции они продолжают. Это была работа живого научного организма с международной интеллектуальной средой, в которой можно чужое перерабатывать в свое: московско-тартуская школа с ее семиотикой и структурализмом, отечественная версия «школы Анналов», своеобразная христианская герменевтика, обновленное востоковедение — эти и многие другие научные маршруты хорошо «рифмовались» с теми прежними направлениями российской мысли, которые

к моменту их решительного искоренения в конце 20-х давно уже расстались с ученической вторичностью и в чем-то были авангардом для своей эпохи.

Для гуманитариев-шестидесятников интегрирующей дисциплиной в этой ситуации стала «культурология»: именно в этой дисциплинарной оболочке ученые выработали общие языки исследования и интерпретации, отсюда вышел целый кластер разных концепций и методов. Возникнув из конкретных гуманитарных дисциплин и западных парадигм, течение быстро приобрело черты родной всеохватывающей «софиологии» культуры, но не потеряло при этом — благодаря профессионализму исследователей — научной фундированности. Культурология смогла заполнить опасный вакуум в сфере образования и стать школой плюрализма, столь трудно прививающегося на русской почве, в первую очередь из-за того, что она гармонично соответствовала традиционному влечению русского ума к широким обобщениям и эсхатологическим ожиданиям обновления бытия. Но также и потому, что ресурс, накопленный учеными, позволял насыщать эти рискованные импульсы конкретным содержанием. Немалую роль сыграло встречное движение гуманитарных и естественных наук, стремившихся к мировоззренческому синтезу и „гуманитаризации“ естественнонаучного образования, которое в значительной степени утратило аксиологические основы. Возник интерес к компаративистике, предполагавший, что сравнительное изучение культур сможет вытеснить абстрактный универсализм. Обнаружилось также, что анализ языков культуры — неплохой ключ к пониманию многих тайн русской истории, ибо Россия — страна косвенного выражения, несмотря на стремление к прямоте и непосредственности. Можно даже говорить о предпосылках культурологического метаязыка, который не возник на уровне лексики и терминологии, но — во всяком случае — выявил свою возможность в дискуссиях 90-х гг. в качестве междисциплинарных конвенций и герменевтических приемов. Проще говоря, признавалась возможность и необходимость «перевода» результатов любого (не только гуманитарного) специального исследования на язык междисциплинарной коммуникации. Синтаксис и семантика такого «языка» создавались *ad hoc*, но само требование делать региональные границы науки прозрачными,

как правило, соблюдалось. Пожалуй, одним из главных результатов этой научной тенденции стала уверенность в том, что культура в целом действительно может быть предметом науки: как в ее эмпирической версии (культурология), так и в метафизической (философия культуры). Или — если то же выразить, двигаясь в обратной последовательности — предметом любой гуманитарной науки оказывается, так или иначе, культура, поскольку она является объясняющим целым для любой эмпирической части. Объяснение становится возможным благодаря неявной интерпретации мира, которая содержится в любом, сколь угодно малом творческом акте. В культуре нет «большого» и «малого»; любая объективация творчества несет свой проект целого и систему отношений с другими объективациями, и степень ее валентности определяется отнюдь не масштабами обобщения<sup>2</sup>.

Остановимся, чтобы не отнимать хлеб у будущих летописцев эпохи, и будем считать этот импрессионистический очерк минимальным контекстом для понимания работ Л. М. Баткина. Для образованного читателя творчество Леонида Михайловича в первую очередь ассоциируется с рядом блистательно выполненных культурно-исторических портретов европейских гениев и с глубокими размышлениями над идеей личности, которые придают этой галерее философский смысл. Но я предпочту начать разговор с другой темы: с работ об «онтологии истории», которые, как мне кажется, высвечивают стержневые принципы, ведущие мышление Л. М. Баткина<sup>3</sup>. В этих работах автор вместо унитарной «Истории вообще» предлагает нам увидеть четыре последовательные Истории, соединенные отнюдь не тривиальной связью. Первая история — это разрозненные очаги первобытности, жестко детерминированные природной средой, но уже в своих «микрособытиях» содержащие исторический процесс. Вторая — это история традиционных обществ, начинающаяся с рождением древних цивилизаций. Человеческие общности в этом периоде укрупняются и сгущаются, но вместе с тем углубляются раз-

<sup>2</sup> Сказанное самим Леонидом Михайловичем о «великолепном роде-племени» см. здесь: Баткин Л. М. Пристрастия: Избранные эссе и статьи о культуре. М., 2002. С. 282–283.

<sup>3</sup> Концепция представлена в статьях сборника Л. М. Баткина «О всемирной истории». М., 2013.

личия, приобретая черты уникальных своеобразий, а не однообразных серийных различий. Это — глубоко различные, расколотые на большие культурные миры общности, каждая со своей исторической скоростью, со своей «температурой». Но они уже связаны Всемирностью и могут измеряться «по одной всемирной линейке». Двумя онтологическими полюсами человеческой истории явно становятся Всемирность и Уникальность, скрытые в Первой истории как потенция. Третья история — это Новое время: беспрецедентная модернизация, связанная со становлением раннего капитализма и крупных национальных государств, и нарастающий процесс глобализации. Разнородные и разнохарактерные элементы переусложненной Второй истории уступают место более простым и динамичным моделям, для их структурных связей характерны линейность и схематичность. Но у Третьей истории появляется свой тип сложности: резче выявляется неравномерность истории, конфликтнее и сложнее складываются отношения традиционализма и вестернизации. После Второй мировой войны начинается подготовка к Четвертой истории: истории объединенного человечества, способного к коллективным разумным решениям.

Важно, что в предложенной Л. М. Баткиным модели мы имеем дело именно с разными Историями, которые не выстраиваются в однозначную последовательность и не могут быть описаны языком одной аксиологии. При больших переходах меняются «правила игры», причём эта смена не выводима из событий предыдущей эпохи. Поэтому меньше всего на данную модель похож просвещенческий идеал прогресса. Парадоксальным образом принцип всемирности истории прочно привязан к той ломаной линии, которую автор называет, уклоняясь от прогрессистской терминологии, историческим движением «в будущее». Всемирность как раз и обнаруживается благодаря цивилизационным разрывам, которые не позволяют обществу застыть в локальной среде и темпоральной нише. Поэтому, как полагает историк, в каждой эпохе и даже в значительном временном интервале можно найти «системный вектор перемен», выводящий в следующую эпоху. Векторы эпох нельзя механически сложить в прямую линию, поскольку они радикально меняются при эпохальных переходах, но, сопоставляя и изучая их ряды, можно обнаружить «ре-

зюмирующий и сквозной вектор». Острота проблемы в том, что «всемирность истории тоже исторична»<sup>4</sup>. Этот тезис решительно отличает историософию Л. М. Баткина и от теорий прогресса, и от постструктуралистской борьбы с «большими нарративами». Инерция логических клише склоняет к тому, чтобы под «всемирным» понимать родовую общность смыслов и целей, распределяя всю динамику и конфликтность между видовыми ячейками, но данная концепция предлагает нам увидеть источник беспокойства в самом «всеобщем», которое не дано априорно, а только задано, и потому открыто историчности в неизмеримо большей степени, чем любая его «особенная» часть. Если прогресс понимать как реализацию некоей программы, то в версии Л. М. Баткина мы имеем дело со способностью истории к бесконечному самопрограммированию, константами которого являются только ценности Всемирного и Уникального. Эта версия также вполне избавляет нас от страхов перед «большими нарративами»: ведь сама сингулярность, индивидуальная особенность потому и обособилась от общего, что смогла каким-то образом перебросить мостик ко всеобщему и сделаться его местоблюстительницей. «Большой нарратив», таким образом, является главным условием существования и перспективной задачей индивидуального. И поскольку нет никакой содержательной предданности этого «нарратива», Всемирное и Уникальное оказываются его единственными источниками, обреченными на бесконечную историчность. Л. М. Баткину смешна расхожая формула «история не имеет сослагательного наклонения». Разумеется, только в этом наклонении она и существует. Но само присутствие в сослагательности «если» говорит нам о неотъемлемости исторической логики. В связи с этим Л. М. Баткин специально обращает внимание на антиномию необходимости и свободы в истории. Он усматривает в истории постоянные разрывы не только тотальной, но и локальной детерминации, предпочитая понимать качественные переходы к новому как внезапные мутации. Каузальная необходимость, конечно, связывает события, но порождает их свобода воли. «Свобода воли — это предикат зрелого сознания, а не его утраты. [...] Человек, действующий не по размышлению над ситуацией, несвободен, но, впрочем, и не подчиняется неизбежному. Он — вне на-

<sup>4</sup> Там же. С. 24.

пряженной дихотомии и неразрывности этих понятий»<sup>5</sup>. Если так, то ничего утопического в возможности совпадения свободы с исторической необходимостью нет: в истории нарастает необходимость свободы. По Л. М. Баткину, в Четвертой истории неизбежность сознательного выбора совпадает со свободой и станет центром текущих событий. Не думаю, что нас должен смущать такой категоричный оптимизм: мы ведь потому и живем пока только в Третьей, что больше полагаемся на необходимость, чем на свободу.

Переходя к следующей теме творчества Л. М. Баткина, вместо резюме еще раз вспомним его ключевой тезис об историчности всемирной истории, поскольку он нам еще пригодится.

Нет более очевидной точки соединения Всемирного и Уникального, чем исторически значимая личность. Поэтому затронутая выше тема гармонично «рифмуется» с главным сюжетом творчества Л. М. Баткина, с исследованием образа и самоизображения европейского человека: преимущественно в эпохи культурно-исторических поворотов. С этим же связана и его неординарная философия личности, которую я рискну представить следующим образом. Европейская культура создает особый исторический тип субъектности: это — индивид, способный «жить в горизонте регулятивной идеи личности»<sup>6</sup>. Индивид становится личностью, когда держит ответ за себя и свои ценности только перед собой. Самоопределение индивида это и утверждение избранных им оснований жизни, и выработка своего мировоззрения, и признание права других людей также быть личностями. В этом — суть новоевропейского Я, несводимого ни к каким типам общности. «Такое Я напрямую воплощает всеобщность в форме особенного»<sup>7</sup>. Понятия «личность» и «индивидуум» не идентичны. Индивидуальность, отдельность перерастают в индивидуальность (в рамках той или иной культуры), когда человек сознает свою единичную особенность и ценность. Личностью же индивидуум становится, когда этой его особенностью становятся свобода

<sup>5</sup> Там же. С. 89.

<sup>6</sup> Баткин Л. М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания: Августин. Абельяр. Элоиза. Петрарка. Лоренцо Великолепный. Макьявелли. М., 2000. С. 7.

<sup>7</sup> Там же. С. 8.

и независимое самоопределение. В этом случае индивидуальное не замыкается в себе, культивируя свою единичность — будь то непохожесть или особый лад типичности — но требует свободы в других и ищет с ними диалога. Именно в этом модусе открытой коммуникации проявляется всемирность, универсальная значимость нового типа. Такой чекан индивидуальности и есть личность: он рожден только новоевропейской культурой, принципиально отделяет ее от традиционалистских культур и продолжает свое незаконченное пока становление. Эта аксиоматика теории личности, построенной Л. М. Баткиным, получает конкретное и художественно-яркое воплощение в серии штудий «Я-сознания». Исследователь выбрал в истории культуры те персоны, которые стали, говоря на лейбнищевский манер, «живым зеркалом вселенной»; монадой, отразившей универсум эпохи. Но отнюдь не за счет безликой типичности, а благодаря культивируемой своеобразности. К тому же все его герои так или иначе осуществляют рефлексию, интересны сами себе и каким-то образом становятся сотрудниками исследователя. С феноменальным мастерством историка-эмпирика (чтобы не сказать «историка-детектива») Л. М. Баткин выявляет в документах и свидетельствах исторического самосознания признаки рождения небывалого еще типа «высокой индивидуальности», личности как энтелехии европейской и мировой истории.

Уже в ранней работе о Данте<sup>8</sup> заметна эта нацеленность Л. М. Баткина на тайну личности. Полемицируя с кроччанской установкой на изъятие Данте из эмпирического контекста, автор — напротив — делает когерентность гения с эпохой максимально плотной. Но в результате Данте вовсе не растворяется в историческом времени. Эффект — прямо противоположный: мы и в самом деле видим «его время»; то, которое Данте вобрал в себя и сделал гранью своего Я. В поздней ретрактации автор несколько разочарован тем, что Данте у него однобоко изображен как «дитя городской итальянской коммуны», что не показан «целостный тип сознания»<sup>9</sup>. Но читатель без труда заметит в этой, конечно отмеченной обязательным тогда социологизмом, книге интенции зрелого Баткина:

<sup>8</sup> Баткин Л. М. Данте и его время: Поэт и политика. М., 1965.

<sup>9</sup> См.: Баткин Л. М. Спор о Данте и социология культуры // Средние века. 1971. Вып. 34.

умение сделать экзистенциальное Я призмой исторических противоречий и решений. В дальнейшем, начиная с работы «Итальянские гуманисты» и «Итальянское Возрождение...»<sup>10</sup>, поле исследования разрастается и охватывает диапазон от Августина — прародителя современного «высокого индивидуализма» — до Руссо. По существу — перед нами цикл, впечатляющий идейной целостностью и в то же время максимальной конкретностью исследуемого материала. Важным элементом цикла стала книга о Леонардо<sup>11</sup>, получившая международную известность. Именно здесь, на примере итальянского Возрождения, Баткин демонстрирует свое понимание категории «исторически уникального типа культуры». Тип культуры, как полагает автор, определяется и моделируется во всех аспектах ее представлениями об «идеальном месте отдельного человека в мире». Но это — не что иное, как ее образ «личности». Работа, проделанная в этом отношении Возрождением, кажется автору настолько архетипичной, что он называет Ренессанс «моделью культуры по преимуществу»<sup>12</sup>. Темпераментный полемист, Баткин критикует оппонирующие ему модели Возрождения: его «традиционную идеальность и респектабельность» и наделение этой эпохи «чертами сомнительного демонизма». Возможно, самой примечательной методологической особенностью книги стал оказавшийся эффективным прием «фильтрации» пестрого исторического материала через категорию «варьета» («разнообразие»). Но главной работой цикла (и, возможно, главной работой автора) стала книга «Европейский человек...»<sup>13</sup>, содержащая фундаментальный блок теоретических построений и серию очерков о «великих», исполненную с выдающимся профессиональным мастерством историка и блеском литератора. Книга (и предшествующие

<sup>10</sup> Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М., 1978; Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989.

<sup>11</sup> Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М.: Искусство, 1990.

<sup>12</sup> Там же. С. 367.

<sup>13</sup> Баткин Л. М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания: Августин. Абельяр. Элоиза. Петрарка. Лоренцо Великолепный. Макьявелли. М., 2000.

публикации ее частей) стала большим событием нашей «гуманиоры» и инициировала немало полезных дискуссий. Пожалуй, я бы особо отметил финал раздела о Макъявелли, в котором пронзительно изображены антиномии перехода от возрожденческого индивидуализма к персонализму Нового времени. В частности, лаконично, но глубоко проведенная тема «личность как поступок» дает результаты, сопоставимые с «философией поступка» Бахтина<sup>14</sup>.

Своего рода завершение этого цикла работ о «европейской личности» — книга о Руссо<sup>15</sup>, цель которой — «понять эпохально-переломное значение Руссо, прежде всего его “Исповеди”, для становления принципиально нового, т.е. нетрадиционалистского индивида»<sup>16</sup>. Это, действительно, безоговорочно важная для цикла работа. Написана она с горячей личной симпатией к французскому философу, но это не жанр ЖЗЛ. Баткин продолжает разгадывать формулу единства индивидуального и макроисторического самосознания, которая в случае Руссо дана с уникальной интенсивностью, противоречивостью и с всемирным эхом этого явления. Вот как об этом говорит автор: судьба Руссо «была сформирована не только политическим и прочим радикализмом воззрений Руссо, а прежде всего тем, что он был первым в истории человеком, который воспринимал себя, как мы теперь сказали бы в стиле Бахтина, исключительно «в горизонте личности». Такое обычно не прощается»<sup>17</sup>. «Не прощается» надо отнести не только к личной участи бедного Жан-Жака, и даже не только к нападкам его критиков, но и — как показывает книга — к его объективной роли в истории «европейского человека», к стоянию в точке перелома. Одно из рассуждений Баткина особенно метко высвечивает драматизм роли Руссо. Он спрашивает «в какой мере сочинение Руссо впрямь принадлежит к жанру исповеди? [...] Кому исповедуется Жан-Жак (если исповедуется)? Кается ли он в грехах, без чего исповедь, разумеется, теряет цель и смысл, или только рассказывает о своих ошибках и слабостях, пытаясь разобраться в себе? Или только сожалеет о них? Требуется ли затем эпитимья? [...] Короче,

каков в конечном счете жанр «Исповеди»? Тут я не скажу ничего нового. Давно признано, что это сентиментальный роман об истории своей души. Безоговорочно, бесстыдно и более или менее хладнокровно добираясь до малейших интимных деталей, Руссо исходит из того, что все люди примерно сходны, но притом удельный вес и мотивы при сочетании слабостей и достоинств, их тончайшие оттенки, противоречия, строй чувств, ума и характера, знания и опыт, взаимопереходы разных сторон природы составляют неповторимые, уникальные суть и итог индивидуального существа. И вот Жан-Жак завершает монолог тем, что на свете нет человека лучше, чем он, Жан-Жак. Начинаясь ли хоть одна исповедь столь странно? [...] Неподдельная искренняя скромность, но и такая же гордыня, притом исходящие из одного источника — из уникальности своего «Я» — т.е. слиянные в одно»<sup>18</sup>. Соединение (взаимоподмена) исповеди и сентиментального романа, порождающее гордыню, но также и обороняющее хрупкое личностное «я» — это, как впечатляюще демонстрирует Баткин, драматический (или трагический?) момент собирания в фокус всех противоречий новоевропейской индивидуальности. Личность здесь явлена как исповедальность. Но смягчает ли это слово ситуацию? «Собственно, именно после Руссо вошла в обиход «исповедальность» в виде широко-эстетического, а не ритуального термина. Не в кабинке священника, не вполголоса, не охраняемый заранее предписанной тайной исповедуется перед Богом Жан-Жак. Все наоборот»<sup>19</sup>. Именно: все наоборот. Но убедительна и защита Руссо, предпринятая Баткиным. «Исповедь» — не «самолюбивая апологетическая полемика». «Это неверно — хотя бы по фундаментальному замыслу полной, небывалой правдивости, принципиально включавшей неожиданные унижительные саморазоблачения о неизвестных никому, кроме него, вещах; и в силу того, что знакомство с его самооценками и окончательный приговор были предоставлены им только потомкам. [...] Руссо был на фоне Франции середины XVIII века и даже среди более или менее близких ему по мировоззрению людей, среди энциклопедистов, все-таки сам по себе. [...] Он выпадал из любого круга. Он очень-очень желал — до поры до времени — карьеры и бо-

<sup>14</sup> См. там же. С. 856–888.

<sup>15</sup> Баткин Л. М. Личность и страсти Жан-Жака Руссо. М., 2012.

<sup>16</sup> Там же. С. 8.

<sup>17</sup> Там же. С. 13.

<sup>18</sup> Там же. С. 13–14.

<sup>19</sup> Там же. С. 15.

гатства. Ему сперва с непривычки льстил ошеломительный успех в высшем свете. Однако Руссо не в состоянии был согласовать свою натуру и убеждения с внешними правилами социального успеха»<sup>20</sup>. То, что Руссо выпал из просветительского гнезда, Баткин рассматривает не как частный момент его жизни, а как конфликт эпохи (например, анализируя столкновение Руссо с Вольтером). Зная же предыдущие исследования цикла, мы должны согласиться с автором: речь идет о конфликте всемирно-исторического значения.

Было бы странно, если бы накопленный автором ресурс исследований остался без методологической рефлексии. И с такой рефлексией мы встречаемся в ряде статей, собранных в книге «Пристрастия» под рубрикой «Раздумья о методе»<sup>21</sup>. Прочитую только один из многих программных пассажей, разбросанных в этих статьях: «Высшая задача историка культуры, по-моему, состоит в толковании и воссоздании особенного. Различия для культуры важнее, чем сходство, но дело не просто в описании различий, не во внешних спецификациях. И не просто в индивидуальности объектов. Культурные различия суть различия субъектов; однако субъект обладает особенностью совсем не той, что мы привыкли усматривать в особенной вещи. Каждое культурно-особенное претендует на всеобщность. Мир, в котором всеобщее и особенное всякий раз странно совпадают, в котором нет универсального и абсолютного смысла, пригодного стать причиной или готовой рамой для всех других смыслов, но в котором бесконечный смысл рождается всякий раз сызнова, в качестве конечного, смертного, неповторимого, — вот исторический мир культуры»<sup>22</sup>. Здесь мы встречаемся с мыслью, которая уже обсуждалась нами выше — в контексте рассуждения Баткина об историчности всемирной истории — но теперь она выражена в модусе объяснения историзма культуры. Отсутствие универсального и абсолютного смысла у культуры кажет-

<sup>20</sup> Там же. С. 66.

<sup>21</sup> Баткин Л. М. Пристрастия: Избранные эссе и статьи о культуре. М., 2002. Особенно важными теоретически представляются следующие статьи: «Неуютность культуры»; «Два способа изучать историю культуры»; «От индивидуализирующего метода — к методике»; «Заметки о современном историческом разуме».

<sup>22</sup> Там же. С. 157–158.

ся большим парадоксом, чем отсутствие такового у истории (с этим, кажется, мы готовы смириться), но на деле мы просто сталкиваемся с разной степенью интенсивности одного и того же феномена. Как показывает Баткин, необходимость постоянной рекреации смысла в преходящих формах — это не слабый, а сильный аспект культуры. Именно он защищает ее от любой формы замкнутости и открывает — благодаря ее историчности — бесконечные горизонты.

Некоторые тексты, с которыми читатель встретится в этом Собрании, стоят особняком и на первый взгляд не связаны с магистральной темой творчества Баткина. Но присмотревшись, мы легко узнаем знакомые мотивы: личность в силовом поле культуры; «я» на перекрестке эпохальных конфликтов; ответственность перед лицом вызовов времени. Так, книга о Бродском<sup>23</sup> — попытка восстановить возможность диалога с поэтом в ситуации, когда сам поэт диалогу не открыт, когда диалог экспрессивно «свернут внутри монолога». Иногда развернуть свернутое удастся благодаря тому, что автор и поэт на равных «в теме»: когда Баткин пишет о Флоренции Данте, Бродского и Ахматовой, о внешнем и внутреннем изгнании, он делает это не извне. Но важнее все же та герменевтика, которая сохраняет дистанцию. Здесь мы и встречаем ключевую тему Баткина: всемирное в личном. Бродский истолкован как «европейский человек», переживающий кризис европейской идентичности, но не изменивший ей. Читая о том, как пародия и «парапародия» оказываются опорой классики, как торжествует способность поэта спасти самим своим ремеслом смысл, когда смысла в остальном уже почти нет, мы вспоминаем о тех «европейских людях», которые когда-то создавали первые оформления этого смысла. Петрарка на подъеме, Руссо на гребне волны... Дно или не дно, но без книги о Бродском ряд «европейских» портретов был бы неполон.

Большой очерк жизни и деятельности А. Д. Сахарова<sup>24</sup> — публицистика, углубленная горизонтами мысли профессионального историка и в то же время — соратника. Но не только. И здесь мы также встречаем лейтмотив творчества Бат-

<sup>23</sup> Баткин Л. М. Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского. М., 1997.

<sup>24</sup> «Характер и масштабы политического мышления А. Д. Сахарова».

кина: размышление о способности «личности» взять на себя труд истории и не потерять при этом «лицо». «Феномен Сахарова — это самодвижение его воли, не уступавшей по силе разуму». Но сахаровская «воля» понимается профессионалом-историком не только как психологическая характеристика: она коренится еще и в той самой интуиции всемирности, о которой писал Баткин. Он отмечает в ментальности Сахарова «некоторые существенные элементы аналитической трезвости по отношению к уже состоявшемуся движению истории в будущее. Политическое мышление Сахарова обладает чертами космичности. Для него история — это всемирная история в целом».

Гораздо труднее вписать в заданный мною идейный контур одну из последних работ Л. М. Баткина — «Ошо, или современные индивидуализм и мистицизм». Обширный текст, жанр которого не так просто опознать вплоть до последнего абзаца, посвящен современному мистику Ошо (Раджнишу), которого одни оценивают как великого учителя жизни, другие — как шарлатана. Не заканчивает ли Баткин свой сквозной сюжет истории «высокой индивидуальности» фарсом, который, как уверяют, должен когда-нибудь в истории спародировать трагедию? Кажется, все же это не так. Юмор и скепсис автора соседствуют с искренним интересом к внеевропейским формам жизнеутверждения, которые вытесняются процессами глобализации в традиционалистское прошлое, но не случайно так успешно сопротивляются «рационализации». В славе Ошо сказывается дефицит каких-то культурных «витаминов», и автор не готов отмахнуться от этой альтернативной индивидуальности, даже когда она трансформируется в обаятельное, хотя и небезобидное, шутовство.

Несколько слов об авторском методе. Л. М. Баткин продолжает ту линию отечественной гуманитаристики, которую называют «диалогизмом», и которая ведет к нему от Бахтина и Библера. Понятием «диалогизм» нередко злоупотребляют, выдавая за диалог спор, бессистемный обмен «точками зрения» или сумму монологов. Л. М. Баткин верен центральной интуиции этого направления: он видит смысл диалога в ситуации, когда (во-первых) невозможно объективировать, определить тему, живущую только в среде личного мира, и (во-вторых) лица готовы принять необъективируемость друг дру-

га и смириться с бесконечностью обмена посланиями и бесконечностью коррекции понимания. Награда стоит усилий: диалог открывает пространство свободы, в котором возможны не только причинные сцепления вещей, но и духовное общение лиц. Что же касается метода, то он в этом пространстве может стать не бесстрастным инструментом, но эвокацией такого общения даже в случае вроде бы безнадежном, когда обратной связи не может быть. Метод Баткина показывает, что это возможно без панибратской эмпатии (одна крайность) и без «сеанса разоблачений» (другая). Объективность в его методе опирается на телеологию мировой истории, а идиографичность — на мастерство и совесть историка. Кажется, о таком методе мечтал поздний Дильтей.

Несколько слов об авторской форме. Стиль работ Баткина часто определяют как эссеистический. Если под этим, как обычно, подразумевается умственный импрессионизм и фрагментарность, то такой эпитет неверен. Тексты ученого хорошо сотканы и всегда опираются на концептуальный фундамент, даже если он не выделен в специальный пассаж. Повторы связаны со спиральным движением темы, когда тезис повторяется на разных уровнях и в разном контексте; отступления всегда работают на расширение горизонта, а яркие частности позволяют читателю почувствовать живой вкус эпохи. Постоянное присутствие авторского «я», личностное интонирование — не только следствие темперамента пишущего, но и логичный стилиевой модус: ведь вся исследовательская алхимия Баткина направлена на выявление типов «я» в культуре, и позиционирование своего «я» дает дополнительный ориентир. Если это «эссе», то скорее в исконном монтеневском смысле: «опыты», которые избегают доктринерства и догматизма, но побуждающие в каждом значимом случае увидеть след целостного смысла.

Итак, у читателя есть теперь возможность странствия по творческим мирам Л. М. Баткина, которую дает это Собрание Сочинений, выстроившее разнообразное по своему ландшафту, но единое по идейным интенциям пространство. Думаю, что из этого путешествия многие вернутся с богатыми дарами. Масштаб сделанного выдающимся ученым потомки оценят лучше нас, но ничто не мешает уже сейчас выразить ему благодарность и восхищение.

Л. М. Баткин

**Заметки об индивидуализме Дидро****Парадокс «Племянника Рамо»**

Для нашей темы это один из центральных текстов<sup>1</sup>. В нем два персонажа. Один — это автор или, точнее, тот, кто выступает в роли автора и формально представляет Дени Дидро. В диалоге — это «Я» (moi).

Другой — наполовину придуманный «племянник» знаменитого композитора, ни разу не названный полным именем, Жаном Франсуа Рамо. В диалоге — это «Он» (lui).

«Он», как известно, действительно был племянником того самого знаменитого Жана Филиппа Рамо, сыном его брата Рамо Клодта. Он, как и дядя, как и отец, тоже музыкант. Дидро был с ним знаком.

Однако реальный племянник имел не слишком много общего с фантастическим образом, сотворенным Дидро. Между прочим, Жан Франсуа в те годы, когда Дидро живописал его как бесприютного бродягу, вне границ любого жизненного уклада, был мужем и отцом. Правда, позже, словно осуществляя предреченную ему в трактате судьбу, он потерял умершую семью, обнищал, пустился в похождения и скончал дни в сумасшедшем доме. А Дени Дидро продолжал редактировать свой труд, в исправленном и полном виде увидевший свет лишь в конце 19-го столетия.

Сочинение начинается со встречи в скверную погоду в известной шахматной кофейне «Регентство». Мы поначалу не придаем этому значения. Между тем разговор происходит в атмосфере, насыщенной игрой. Вряд ли это случайно. В эту кофейню, между прочим, захаживал Руссо, любивший шах-

маты. Притом первая редакция трактата была, по-видимому, закончена в 1762 году. То есть сразу после бесповоротного разрыва Дидро со своим дотолем ближайшим другом. Дидро отверг не только идеи, но особенно образ жизни и поведения Жан-Жака<sup>2</sup>. Может быть, эти обстоятельства делают именно Руссо — в глазах Дидро — пусть предельно окарикатуренным, но и, тем не менее, притягательным прототипом его «Племянника».

Так это или нет? Связано ли все это между собой? Не знаю. Но смутные ассоциации все-таки то и дело приходят на ум. Например, когда мы выслушиваем от Племянника, что тот «сочинял пьесы для рояля, которых никто не играет, но которые, может быть, одни только и дойдут до потомства» (с. 64), — трудно не вспомнить воодушевленное отношение Руссо к своей музыке. Или когда «Я» советует визави вернуться в светское общество: «На вашем месте я бы направился к этим людям, Вы для них более необходимы, чем думаете сами» (с. 63).

Первый собеседник, то есть «Я» — выражает, в общем, некую разумную и благопристойную точку зрения человека из общества. Перед нами в целом, казалось бы, резонер. Впрочем, этому противоречит иногда некая колкость и свежесть суждений. И привязанность к собеседнику, частое восхищение им — одновременно с отталкиванием. В конце концов, ради племянника Рамо и именно благодаря этой гротескной фигуре диалог вошел в мировую литературу. «Я» недостает — особенно на фоне Племянника — собственной психологической и портретной конкретности и выпуклости. «Я» приносит дельные вещи, он не сводится к набору банальностей, но никогда не раскачивает лодку — он ее выравнивает. «Я» может — несправедливо — показаться скучновато правильным. Но только взятый сам по себе.

<sup>1</sup> Я пользуюсь переводом «Племянника», принадлежащим А. В. Федорову (*Дени Дидро. Сочинения в двух томах. Том 2. М., 1991*). Я сверил его с оригиналом и в некоторых случаях сделал не оговоренные вставки или мелкие изменения по изд.: *Diderot. Le Neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques. Édition de Jean Varloot. Gallimard, Barseleone, 2010 (novoprint)*. Все русские цитаты из других трактатов — по тому же двухтомнику 1991 г.

<sup>2</sup> См.: *Л. М. Баткин. Личность и страсти Жан-Жака Руссо. Москва, Изд. РГГУ, 2012, с. 140–143*. Сейчас я, продолжая придерживаться изложенной здесь версии, все же поставил бы рядом следующее обстоятельство. Руссо по ходу их столкновения прекратил сотрудничество с «Энциклопедией». Дидро, для которого словарь составлял сердцевину его существования, счел это предательством, как и филиппики Руссо против «философов». И присоединился к нападению на Руссо Вольтера.

Вопрос, однако, в том, насколько была бы правомерна и осмыслена такая процедура.

Взять «Я» в качестве особого персонажа — занятие почти нелепое. Тогда он начисто лишен той «капельки безумия», которая делает это сочинение гениальным. Практически ничего автобиографического и живого. Но — странное дело! «Я» оживает при воспроизведении речей своего невероятно собеседника и в каждом соприкосновении с ним. Четкий и относительно пустой контур повествователя начинает колебаться и двоиться. И в условном пространстве между двумя участниками диалога время от времени довольно загадочно и неясно начинает отсвечивать настоящий автор, внутренний Дени Дидро, которого поэтому никак нельзя незатейливо отождествлять с автором формальным, наружным.

Более или менее тривиальный облик «Я» не единственная адекватная точка зрения Дидро. Ведь Племянник, которого Дени показывает монстром, но к которому его смутно влечет — тоже сотворен изнутри Дидро. И трактат написан именно ради него. Дидро — это оба персонажа со стремлением обрести нечто вроде полифонической точки схода двух голосов.

Итак, конечно, никак нельзя принять автора за тень колоритнейшего и невероятного Племянника. Как же обстоит дело? Диалог попросту складывается из откровений этого бесподобного субъекта и его положительного оппонента? Нет, оба они, повторяю, органически обретаются внутри Дидро, хотя он не согласен на это. Это и есть фундаментальный парадокс сочинения.

Главную роль играет кто-то, кого в тексте почти нет, то есть он не выделен формально, но трудноуловимо гнездится где-то между двумя говорящими. Это внутренний автор. Он ощущается и вновь исчезает, его нет, но он не может не быть.

Короче, его нужно искать.

Тут кроется странная загадка. И взятый у Горация эпитафия сразу же о ней предупреждает. «Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis», то есть «Рожденный всеми неравными себе Вертумнами, сколько их ни есть». Вертумн — бог превращений. Иначе говоря, мы должны быть готовы к встрече с весьма неоднозначным и переменчивым созданием. И кто же из двоих подлинный Я?

В его поисках состоит весь интерес и смысл чтения, вся трудность понимания удивительного текста.

В поисках некоего третьего участника, которого нет, но который, словно кукольник, дергает двоих персонажей за веревочки, и заключена, собственно, моя задача.

Она стократно уже решалась, но принципиально не допускает решения окончательного. Иначе причем тут Вертумн?

Благодаря речам Племянника, поразительно уплотненное и красочное сочинение приносит Дидро мировую славу. Но последнее слово об отношении Дидро к индивидуальной своеобразности, то есть истинное культурно-историческое самосознание автора, словно таится в щели между собеседниками. Приходится его выковыривать.

## 2

Диалогу предшествует кратчайший зачин, в первых двух фразах тихий и задумчивый, но тут же предвещающий интеллектуальный шабаш.

Зачин — уже, так сказать, вполне «вертумнен».

Вот с чего начинается Дидро. «Какова бы ни была погода — хороша или дурна, — я привык в пять часов вечера идти гулять в Пале-Рояль. Всегда один, я сижу там в задумчивости на скамье д'Аржансона. Я рассуждаю сам с собой о политике, о любви, о философии, о правилах вкуса; я предоставляю тогда своему уму полную вольницу (а' tout son libertinage); я даю ему следить за течением первой пришедшей в голову мысли, правильной или безрассудной, подобно тому, как наша распущенная молодежь <...> следует по пятам за какой-нибудь куртизанкой легкомысленного вида <...> потом покидает ее ради другой, не пропуская ни одной девицы и ни на одной не останавливая свой выбор. Мои мысли — это для меня те же распутницы» (mes catins).

Попробуем считать это камертоном диалога.

В кофейне «Регентство» «ко мне подошел некий человек — одно из самых причудливых и удивительных созданий в здешних краях. Это — смесь высокого и низкого, здравого смысла и безрассудства; в его голове, должно быть, странным образом переплелись понятия о честном и бесчестном, ибо он не кичится добрыми качествами, которыми наделила его природа, и не стыдится дурных свойств, полученных от нее в дар. <...> Никто не бывает так сам на себя непохож, как он».

Словом, он ли не Вертумн...

Далее следует описание своеобразного образа жизни человека, не имеющего часто даже шести су, бездомного, ночующего то на чужом чердаке, то на чьей-то конюшне, а в теплую погоду ночь напролет шагающего по Елисейским полям, немытого оборванца, который, тем не менее, порой может явиться и напудренным, хорошо одетым, завитым, «высоко подняв голову», так что его можно принять «чуть ли не за порядочного человека».

Наконец, вот и общая нравственная отправная точка зрения повествователя. Ее тоже пронизывает двойственность. «Такие оригиналы у меня не в чести. Другие заводят с ними близкое знакомство, вступают даже в дружбу; мое же внимание они при встрече останавливают раз в год, ежели своим характером достаточно резко выделяются среди остальных людей и нарушают то скучное однообразие, к которому приводят наше воспитание, наши светские условности, наши правила приличия. Если в каком-либо обществе появляется один из них, он, точно дрожжи, вызывает брожение и возвращает каждому долю его природной индивидуальности (*qui restitue a'chacun une portion de son individualite/ naturelle (!)*). Он расшевеливает, он возбуждает, требует одобрения или порицания; он заставляет выступить правду, позволяет оценить людей достойных, срывает маски с негодяев; и тогда человек здравомыслящий прислушивается и распознает тех, с кем имеет дело» (с. 53–54).

Вот и разберись...

Самое важное и замечательное в сказанном это то, что свою «долю природной индивидуальности» имеет вроде бы каждый (*chacun!*) индивид. То есть Дидро вдруг готов распространить индивидуализацию на всякого человека? Но почему в таком случае своеобразный человек так редкостен? Так выделяется среди прочих? С другой стороны, почему «человека здравомыслящего», способного понять гения, нельзя считать, пусть в более скромной степени, тоже своеобразным? Где же его-то «порция»? Наконец, почему здравого смысла недостаточно, чтобы без подсказки гения отличить достойного от негодяя?

Дальше понять Дидро не менее затруднительно. «Смесь высокого и низкого»? Однако пока что все неприятное кажется лишь социального быта и положения жалкого и униженного знакомого, но не его душевных качеств и талантов,

заставляющих многих в «приличном обществе» дорожить им. Почему же «не в чести», если такой характер излучает «природную своеобразность», и каковы основания для «порицания», если подобный человек правдив и «срывает маски с негодяев», если он выступает своего рода химическим реактивом при оценке других людей?

Получается, что автор одновременно и высоко ценит племянника Рамо за индивидуальную естественность и оригинальность, встречающиеся достаточно редко, — и все-таки не желает становиться с ним в один ряд. И готов послушать его разве что раз в году? Неужто из-за «светских условностей»?

Почему Дидро продолжал после первой редакции еще 12 лет возиться с загадочным текстом, явно и заслуженно придавая ему некое особое и личное значение, и почему, припрятав, не стал публиковать его при жизни?

### 3

Беседа сразу начинается с центрального обсуждаемого в ней понятия. Это понятие «гения».

Оно — как лопающаяся почка. Именно в нем сконцентрировано, свернуто то, что позднее станут называть «индивидуальностью» и «личностью».

И тут же начинаются неожиданности.

По общему мнению собеседников, «гений» — это выдающийся человек, в противоположность «посредственности», от которой в любых занятиях «мало проку». Такие люди отличаются от прочих тем, что другие «знают только то, чему можно выучиться». Так заявляет «Он». Это важное суждение. То, чему выучиться невозможно и что вносит новизну и уникальность, следовательно, дано от природы и совпадает только с данным индивидом.

Но «Я», соглашаясь, роняет при этом неординарное замечание и тем самым мгновенно выходит за предназначенные ему пределы. Не «Он», как можно было бы ожидать, а, пожалуй, напротив, «Я», первым с ходу погружается в марево парадоксальности, впрочем, у него вполне умеренной и здоровой. И вдобавок слегка подшучивает над Племянником.

«Я» говорит: «множеству людей необходимо искать в них [в разнообразных искусствах] приложение своим силам, чтобы мог народиться гений; он — один из толпы».

Таким образом, соотношение гения и толпы обычных людей проблематизируется. Гениальность есть возгонка поисков, усилий, движения всего общества. Гений может развернуться только среди многих.

«Он» отнюдь не остается в долгу. Он утверждает, будто гении, с головой уходя в избранные ими сферы деятельности, «годны лишь на что-либо одно, а более — ни на что». Они не знают, что такое гражданственность, родство, дружба... Хотя именно выдающиеся люди отчасти «изменяют лицо земли» тем, что «измыслили», но они же «мешают людям жить, как им вздумается» — привычно и спокойно. В этом плане «гений есть нечто отвратительное». Это «опасный дар природы». Если на лице новорожденного были бы какие-то знаки будущей гениальности, такого «ребенка следовало бы задушить...». Это, кажется, первая из ошеломляющих крайностей Племянника, и уже в этой реплике содержится также несколько других сарказмов. Скажем: не нужно чему-либо учиться и нет ничего более вредного для народа, чем правда...

Вот она, «полная вольница» ума! Диалог со всей очевидностью и с первых же сентенций приобретает черты откровенного интеллектуального фарса и буффонады.

«Я. А вы так страшно возненавидели гениев?

Он. Бесповоротно».

Это говорит человек, который пять минут назад разносил «посредственностей».

«Я» попадает в предлагаемую колею, но, противореча Племяннику, смещает ее в положительную сторону. «Даже согласившись с вами, что люди гениальные обычно бывают странны <...> мы не отречемся от них <...> мы будем презирать те века, которые не создали ни одного гения» (с. 56–57).

Это говорит человек, который начал с заявления, что гении у него «не в чести»...

«Нет великого ума без капельки безумия». За два с половиной века эта искрящаяся мысль Дидро легла в основание тысячи томов и превратилась в не совсем вразумительное общее место.

Оба собеседника то сходятся, то расходятся. Когда один говорит «да», другой предпочитает «нет». И наоборот. Но чаще всего это крайние варианты одного и того же представления.

Они обсуждают природное своеобразие или, если осовременить словарь, индивидуализм. Но, так или иначе, Дидро обычно суживает объем обсуждаемого понятия «гениями». Что лучше: быть обычным «добрым малым», неважно, богатым или бедным, и любить обычные земные удовольствия — или быть «человеком не особенно хорошим», даже завистником и предателем (!), зато явиться автором бессмертных трагедий Расина?

«Он» неожиданно выбирает первое. От человека, подобно-го Расину, «прок был только людям, не знавшим его, и в такое время, когда его уже не было в живых».

Между тем гений и злодейство — совместны...

У Пушкина это дано в форме трагической развязки, которая ничего не развязывает, — и вопросительности заключительной фразы. Ответа на нее нет, иначе незачем было бы городить трагедию. «Племянника Рамо» Александр Сергеевич почти наверняка читал; повторяю, коллизия Моцарта и Сальери, разумеется, не разрешается ядом. Она поражает глубиной, неожиданностью, — загадочной неотвратимостью, как мы теперь сказали бы, стартового неравенства. Почему талантливый Сальери титаническими трудами не дотянул до гения? Но Моцарт с этим, как известно, не согласен. «Как ты да я»... Моцарт не философствует, но он не простодушен и не просто дружески любезен. Он тоже прав: в каждом гении есть свой Моцарт и есть свой Сальери. Пушкин растягивает это до логической бездны разрыва двух истин. В нестерпимом негодовании Сальери есть правда; и центр мыслительной тяжести полностью выявлен в сфере именно его реплик, как у Дидро — полностью в эскападах Рамо. С какой стати Моцарт, беззаботно играючи, творит шедевры, полагаясь просто на природу? Видите ли, «божество мое проголодалось». Очаровательная ирония, но и готовая реплика для Рамо.

Поэтому «Я» столь же неожиданно вынужден согласиться («А ведь это куда более верно, чем вы сами предполагаете»).

Могу ли я вот так, полушутливо, но и серьезно, сводить Дидро с Пушкиным? Возводить трагедию в квадрат? Право, не знаю.

## 4

«Я» соглашается, да, но с тем, чтобы тут же решительно возразить себе (уже от лица Племянника): «Ах, вот вы какие! Если мы и скажем что-нибудь правильное, то разве что как безумцы или одержимые, случайно».

А затем возразить на свое же возражение, уже от лица «Я». «Согласен. Но взвесьте и вред и благо. <Расин> и через тысячу лет будет исторгать слезы; он будет вызывать восхищение во всех частях земного шара; он будет учить человечности, состраданию, нежности. Спросят, кто он был, из какой страны, и позавидуют Франции».

Конечно, хорошо бы, чтобы природа наделила великого человека и талантами, и добродетелями.

Чтобы Вольтер отличался кротостью Дюкло, и т.п. «Но раз это невозможно, взглянем на вещи с точки зрения их подлинной ценности». То есть под знаком вечности.

На что «Он» — опять вопреки только что им сказанному — в свой черед соглашается, но не под знаком вечности, а из сугубо личного чувства, из самолюбия и зависти. Он ничего не смыслит в философии, его не задевают рациональные доводы. Однако признается, что хотел бы быть другим, не «ничтожеством», а «чего доброго — гением» (с. 58–61). Вроде своего дядюшки. Чтобы даже храпеть, как великий человек...

Читатель, выслушивая эти шуточки, то и дело спотыкается и уже не знает, кто есть кто. Дидро играет с нами. Собственно, он увлеченно спорит с собой. Вот она, «полная вольница для ума»...

## 5

Занятно, что Дидро внезапно превращает импозантного «Я» в его незадачливого оппонента, словно на минуту меняя собеседников местами. «Он» припоминает, что когда-то «Я» «в сером плисовом сюртуке... ободранном с одного боку с оборванной манжетой, «Я» «в черных шерстяных чулках, заштопанных сзади белыми нитками <...> являл жалкое зрелище» (с. 70). Не обладал ночлегом и спал в Люксембургском саду, кое-что зарабатывал, преподавая математику, которой не знал, и пр. Этот мотив вполне автобиографичен, в молодости Дени, которому отец отказал в поддержке, часто изрядно нуждался.

(Это напоминает признания в «Исповеди» о том, как юный Жан-Жак поневоле преподавал музыку, толком еще не зная ее. И где Руссо пишет нечто похожее на высказывание «Я». «Я учился, уча других». Но, конечно, испытания Дени не идут в сравнение с Жан-Жаком).

«Он» замечает: «разве нужно у нас знать то, чему учишь?». А «Я» отвечает в духе Племянника и к его полному восторгу: «Не более, чем знать то, чему учишься» (с. 70).

Таким образом, получается, что «Я» некогда был, как «Он». Сейчас же он советует тому стать подобным нынешнему «Я», вернуться в общество.

Эти пассажи подтверждают нашу догадку, что «Я» и «Он» — не антагонисты, что в обоих есть нечто от Дидро. «Как это возможно, — восклицает «Я», — что в вашей дурной голове столь правильные мысли перемешаны с таким множеством нелепостей!» (с. 72).

«Вы, господа, воображаете, что одно и то же счастье годится для всех. Что за странное заблуждение! Счастье, по-вашему, состоит в том, чтобы иметь особое мечтательное направление ума, чуждое нам, необычный склад души, своеобразный вкус. Эти странности вы украшаете названием добродетели, именуете философией, но разве добродетель и философия созданы для всех? Кто может, пусть владеет ими, пусть их бережет. Только представить себе мир мудрым и философичным, — согласитесь, что он был бы дьявольски скучен». Да здравствует мудрость Соломона, нужно наслаждаться всеми жизненными удовольствиями, «а все остальное — суета» (с. 77).

Это возглашает «Он», как раз тот, кто в диалоге играет роль человека со своеобразной душой и необычным вкусом! С другой стороны, что до «особого мечтательного направления ума», то нет ничего более чуждого Племяннику. Скорее, опять напрашивается имя Жан-Жака Руссо... Хотя именно Руссо приходит на ум каждый раз также и тогда, когда Дидро отвергает крайности и странности индивидуализма в лице Племянника.

Добавлю, что беспощадная насмешка над обывательским обществом, независимо от знатного или обычного его уровня, принадлежит тому же Племяннику — при явном сочувствии «Я», который откликается так: «Они (то есть светские люди, обычные и живущие по встарь заведенному поряд-

ку.— Л.Б.) всем пресыщаются. Душа у них тупеет, скука ею овладевает». «Я» же «не презирает чувственных наслаждений <...> но ему бесконечно сладостней оказать помощь несчастному... совершить прогулку в обществе друга или женщины, близкой моему сердцу... написать удачную страницу...» (с. 79).

«Он»: «меня не устраивает ни ваше благополучие, ни счастье мечтателей — таких, как вы» (с. 82).

Дидро причисляет себя («Я») к «мечтателям»?!

В таком случае спрашивается, между прочим: почему Дидро так раздражали мечтательное уединение и повадки Жан-Жака? Притом, что он вставляет и свое имя, и имя Руссо в перечень тех талантов, тех «замечательных и честных людей», которых поносят негодяи (с. 89–90).

Как заведено в этом трактате Дидро, тут все перепутано, и концов не найти.

## 6

В трактате «Он» прочно занимает место бесконечно изобретательного, умного и неповторимого шута. «Я неистощимый кладезь несуразностей. У меня каждую минуту была готова выходка, смешившая их до слез. Я заменил им целый сумасшедший дом» (с. 95).

Но вот собеседники надолго переключаются на музыку. «Он» выказывает тьму тьмущую талантов и знаний. Он поет, рассуждает, сыплет язвительными или восторженными оценками. И он по-настоящему великолепен! По правде, в результате композиция и смысл диалога далеко отклоняются в сторону, их разрушает эта огромная и трудно понятная вставка. Но острословие и чудачество продолжают бить фонтаном. Рамо поет десятки самых выразительных оперных арий, на разные голоса и с необыкновенным искусством, он впадает в транс, собирается толпа слушающих, в том числе шахматистов, бросивших свои партии, и прохожих, заглядывающих в окна, все хохочут и рукоплещут, но, в конце концов, утомляются и расходятся. А вконец измочаленный музыкант плюхается на скамейку. Он выложился до бесчувствия не ради какой-то выгоды, а из любви к искусству и подчиняясь порыву своей страстной натуры. Какой же он шут?

Речь идет о превосходстве итальянской музыки над французской. Все это происходит при внимании и безусловном сочувствии «Я». Споры о музыке достигли в те времена необычного накала, Руссо был убежденным сторонником итальянцев, и Дидро находится на его стороне. Заодно достается французской поэзии, потому что на нее плохо ложится музыка. Ее затруднительно петь. Не та фонетика. Она менее податлива изъявлению природных страстей.

Диалог переходит в описание все новых выходов Племянника. Но эти выходы связаны с потрясающими вокальными импровизациями Рамо, который не только поет, но и иллюстрирует арии выразительной пластикой. Диалог же становится рассуждением о музыке старой и новой, о соревновании двух стилей. «Не надо остроумия, не надо эпиграмм, не надо изысканных мыслей — все это слишком далеко от простой природы <...> Простая речь, обыкновенный голос страсти тем необходимее для нас, чем однообразнее язык, чем менее он выразителен. Крик животного или человека, охваченного страстью, только и внесет в него жизнь...»

Диалог становится рассказом об этой сцене в кофейне. А Племянник выглядит все более предметно, остраненно и... симпатично. Длинная сцена заканчивается, и вот «<...> мы в нашем углу остались одни. Он сидел на скамейке, прислонив голову к стене, свесив руки, полузакрыв глаза». Голос его охрип, силы изменяют ему, и что-то побаливает грудь.

Он в изнеможении. Когда дело дошло до музыки, ему не до шутовства. «Я» наливает ему пива и лимонада. Он медленно приходит в себя.

Я не знаю, как мне совладать с этим ярким материалом. Он очень любопытен сам по себе, но я пока не знаю с уверенностью, какое именно отношение к нему имеет избранная мною тема: индивидуализм Дидро.

«Он выпивает еще два или три стакана, уже не соображая, что делает. Он мог бы теперь захлебнуться так же незаметно для себя, как перед тем иссяк, но я отодвинул бутылку, он же в своей рассеянности продолжал ее искать».

И вот автор наконец-то приходит ко мне на помощь. «Тогда я сказал: как это возможно, что при таком тонком вкусе, при такой глубокой восприимчивости к красотам музыки вы так слепы к красотам нравственным, к прелестям добродетели?» (с. 110–111).

Дидро сталкивает эстетику и мораль.

Но под конец сочинения эта осевая для мыслительного построения сентенция звучит запоздало и тускло.

Пора признать, что Дидро безусловный ценитель личного своеобразия и знает его за самим собой, но только без перебора, без грубых и вызывающих проделок, которыми он (подчас, впрочем, не без удовольствия!) с избытком наделяет племянника Рамо. Это в зрелом возрасте. В молодости, возможно, бывало и иначе, если доверять воспоминаниям его дочери, поведавшей то, что ей рассказывал о себе отец<sup>3</sup>.

О каких «красотах нравственности» идет речь? Скорее, о благонаравии и соблюдении принятой в обществе меры. Так, что ли?

Дидро сторонник индивидуализма, однако в рамках светских обыкновений и приличий, которые скучны, но которых следует придерживаться. Он — умеренный индивидуалист? Хотя та его молодая и кипучая часть, которая называется «племянником Рамо», отличается крайностями поведения. И чтобы оправдать праведное возмущение, Дидро превращает внутреннего собеседника в циничного скандалиста, гиперболизирует его, доводит до «полного падения», — и одновременно эстетически невольно (или вольно) увлекается своими фантазиями.

Художник пересиливает в нем моралиста. Великолепие этого творения (первая публикация которого была на немецком, в переводе самого Гете!) обескровливает любую ригористическую схему «Полная вольница» мысли, как он и предупредил в начале? Или, скорее, воображения?

Но даже и моралист отчасти оправдывает Рамо. «Во всем этом было много такого, что обычно думают, чем руководствуются, но чего не говорят. Вот, в сущности, в чем самое резкое отличие между моим собеседником и большинством наших ближних <...> он не лицемерил» (с. 114).

Мне самому все эти сделанные выше наблюдения и выводы кажутся справедливыми в отношении текста, но... какими-то логически бедными, плоскими. Не дотягивающими до Дидро.

<sup>3</sup> Me'moires pour servir a' l'histoire de la vie et des ouvrages de m. Diderot par Mme de Vandeuil, sa fille, p.14 ("Il a passé dix ans entiers livre/ a' lui-me'me, tanto't dans la bonne, tanto't dans me/diocre, pour ne pas dire la mauvaise compagnie...") (Diderot, Opera complete, Paris, t.10, p.13).

Но, может быть, это не только моя слабость? «Племянник Рамо» — произведение такого неподражаемого художественного уровня, который принципиально не сводим к прямолинейному логическому резюме. Вспоминается — может быть, некстати? — знаменитый ответ Толстого на вопрос, в чем состоит мысль «Анны Карениной». Писатель посоветовал, чтобы понять это, перечитать роман в целом.

## 7

Добавлю к сказанному впечатления при чтении другого знаменитого творения Дидро: «Жак-фаталист и его хозяин». Я бы поставил эпиграфом к «Жаку-фаталисту» фразу из этого странного романа: «Как легко сочинять небылицы». Только «Тристрам Шенди» Стерна еще более причудлив в литературе этого века.

«Могу ли я не быть самим собой? И, будучи собой, могу ли поступать иначе, чем поступаю я сам? Могу ли я быть самим собой и в то же время кем-то другим?» (с. 130).

В романе «Жак-фаталист и его хозяин» это первый и едва ли не последний фрагмент, в котором я, прочитав несколько страниц, добрался до интересующей нас темы. Зато проблема самоидентичности поставлена замечательно.

Вообще-то сочинение посвящено несколько другой проблеме, хотя и неразрывно связанной с индивидуализмом. Речь идет о том, насколько наше поведение зависит от нас самих. Или, напротив, от Провидения и предначертаний свыше. «Руководим ли мы судьбой, или она руководит нами?»

Достаточно очевидна связь с принятием либо отвержением индивидуализма этой знаменитой апории, над которой ломал голову еще святой Августин<sup>4</sup>. То есть решающей для христианской веры загадки сообразования личной свободы воли с заведомыми предначертаниями Провидения. Апории, ибо канонического христианства нет без Провидения, но, с другой стороны, без свободы воли рушится связь между грехом и воздаянием. Грешник ни в чем не виноват, потому что грешит не по своей воле. Если индивид заведомо поступает так или иначе и все происходит просто потому, что проис-

<sup>4</sup> Л. М. Баткин. Европейский человек наедине с собой. Москва, Изд. РГУ, 2000, с. 91—106.

ходит, то спрашивается, о какой индивидуальной подоплеке и ответственности вообще можно говорить. Или иначе (по Жаку) — если я создан таким, каким я создан, то все, что случается в моей жизни, заведомо этому соответствует без моего желания.

Слуга Жак — убежденный фаталист, а роль рассудительного резонера здесь выполняет Хозяин. Жак принимает и одобряет все, что с ним или с другими происходит.

Уже поэтому перед нами очень потешное сочинение. И Жак — сочная фигура, тоже именно в шутовском духе. Но без трагического призвука и загадочности «Племянника Рамо».

Жак десятки раз по любому поводу твердит одну и ту же фразу, услышанную им от капитана, когда он служил и охромел после ранения в колено: «Все, что случается с нами хорошего или дурного, предначертано свыше». И автор десятки раз по каждому из этих поводов добивается смехотворного эффекта.

Добавим два приема, новаторски использованных Дидро. Во-первых, он то и дело обращается к «любезному читателю», предлагая ему высказать и свое мнение. То есть диалог не имеет границ, он открыт, пока находятся новые читатели. Во-вторых, изначально объявлено, что, по желанию Хозяина, Жак расскажет о своих любовных приключениях. И Жак «приступил к своему повествованию». Не тут-то было. Это намерение постоянно тормозится. Один эпизод сменяется следующим, далее всплывает еще один, еще более эксцентрический, а то и непристойный, и т.д. Рассказчик в многословных пререканиях с Хозяином комментирует каждый из них, а до его любовных приключений дело, по сути, никак не доходит. До внезапного, словно торопливо и нарочито оборванного, конца романа. И это тоже уже само по себе пронизывает рассказы комизмом.

Все, что мы в состоянии сказать в связи с «Жаком-фаталистом» в интересующем нас плане, так это то, что Дидро не оставил камня на камне от доктрины Провидения. И тем самым безоговорочно признал роль свободы воли и случая. А значит, поставил в центр внимания вопрос о различиях индивидов, их характеров, их судеб, роли природы во всем этом и вторичной, по убеждению Дидро, роли среды и воспитания.

В заключительных словах романного фарса Дидро забывает последний кол в идею Провидения. Жак внезапно женит-

ся на молодой вдовушке Денизе, намереваясь с ее помощью «продлить род Зенона и Спинозы». «Меня пытались убедить, что Хозяин и Деглан влюбились в жену Жака.

Не знаю, как было на самом деле, но я уверен, что по вечерам Жак говорил себе: «Если свыше будет предначертано, что ты будешь роконосом, то, как ни старайся, ты им будешь; если же, напротив, начертано, что ты им не будешь, то, сколько б они ни старались, ты им не будешь; а потому спи спокойно, друг мой!..». И он засыпал спокойно» (с. 341).

Неверующие читатели могут только позавидовать.

## НАПАДЕНИЕ НА ГЕЛЬВЕЦИЯ И ЗАОДНО НА РУССО

### 1

«Последовательное опровержение книги Гельвеция «О человеке» было написано в 1773 году, при чтении недавно вышедшей книги, а опубликовано полностью лишь в 1875 г. Перед нами действительно весьма последовательное и основательное опровержение, но, при всей обычной резкой определенности и остроумии Дидро — это все же опровержение весьма доброжелательное, и автор признает Гельвеция «великим мыслителем, превосходным писателем и даже замечательным гением» (с. 378).

Требуется только, чтобы Гельвеций более заботился о строгости своей логики. Дело в том, что это спор среди своих. И в нем оппоненты, оба не признавая излюбленной максимы Жака-фаталиста и отвергая Провидение, придерживаются, однако, разных взглядов на причины неодинаковости индивидов. Что лежит в ее основе: среда и воспитание либо природные задатки?

Как видим, этот спор вряд ли поныне потерял свою остроту. Дени Дидро называет то, что дано человеку от природы, «организацией». Ею все и определяется. Дидро очень обрадовался бы, узнав о существовании генетики. «Человек всегда рождается невежественным и очень часто глупым; если же он неглуп, то нет ничего более легкого и, к сожалению, более согласного с опытом, как сделать его глупцом» (том 2, с. 344). Вот изречение, которое следовало бы водрузить над входом в Министерство образования.

Дидро пишет: «Тупость и гениальность — два противоположных конца шкалы человеческого ума. Тупость изгнать невозможно, гениальность — легко». Во всяком случае, с природной тупостью справиться нельзя. Речь идет о «величайшей проницательности и абсолютной тупости».

Шкала невелика, но «две соседних ступеньки разделяет небольшая, но непреодолимая дистанция». Можно ли «сгладить природное неравенство»? Дидро оговаривается: для этого «необходим упорный труд одного человека и почти столь же постоянное небрежение другого». Философ не замечает никакого противоречия в пределах одной страницы. Ведь «упорный труд» бессмыслен, если, несмотря ни на какое воспитание, всякий остается приблизительно на своей ступеньке. «Человек, которого природа поместила на определенной ступеньке, уверенно стоит на ней, не прилагая никаких усилий».

Как?! А почему тогда недопустимо «постоянное небрежение гения»?

Получается все-таки некий компромисс. Упорно образовывать себя должны и гений, и тупица, и тогда гений сполна реализует свое природное преимущество, а у глупца появляется шанс «вскарабкаться ступенькой выше той, что досталась ему от природы».

Однако, «стоя на ней, он шатается и чувствует себя неуверенно». Гениальным сделать себя все-таки нельзя. Разве что, добавили бы мы нынче, более способным и толковым. Воспитание — нужная, но лишь относительная подпорка для каждого.

Однако для наших вопросов к Дидро эта проблема, его поглощающая, остается побочной. Иное дело — его суждение об индивидуальном разнообразии, даруемом Природой.

## 2

В своей обычной манере Дени Дидро, улыбаясь, раскручивает мысль до очевидного абсурда, который со щепоткой иронической соли придает этой мысли ясность и жесткость.

« <...> Разнообразие <...> столь велико, что если бы каждый индивид мог создать себе язык, соответствующий его организации, то было бы столько же языков, сколько индивидов, и ни один человек не говорил бы ни здравствуй, ни прощай так, как другой» (с. 345).

Итак, и гении, и посредственности все равно отличаются по своим индивидуальностям, присущим, стало быть, и людям заурядным. Индивидуальное суждение — врожденное, и никакой случай не в состоянии на него повлиять. В отклике Руссо на «несуразный вопрос» из Дижона нет никакой зависимости от этого вопроса. Руссо, независимо от этого повода, написал бы то же рассуждение. Когда Руссо зашел к нему, Дидро, посоветоваться, как правильной ответить, «я сказал ему», что тут «нечего и думать»: «вы примите ту сторону, которую не примет никто. «Вы правы», — ответил он и взялся за работу».

А если бы отвечать довелось самому Дидро? «Неужели вы думаете, что я потратил бы три или четыре месяца на то, чтобы подыскивать софизмы для скверного парадокса, что придумал бы этим софизмам ту яркость, которую придумал им он, а затем построил бы философскую систему из того, что вначале было лишь игрой ума? <...> Руссо сделал то, что и должен был сделать, потому что он — Руссо. Я же на его месте не сделал бы ничего или сделал бы совершенно иное, потому что я — это я» (с. 350).

Мы не станем здесь оценивать логику шаткого рассуждения Дидро, ставящего истину в полную зависимость от индивидуального сознания, а последнее — от природных задатков. Так что вопрос об истине, собственно, лишается общих критериев. Тем самым он вовсе отпадает. Перехлесты сразу же делают стремление к истине неприемлемым. У каждого своя правда. Хотя почему же Дидро в таком случае считает построение Руссо всего лишь скверным парадоксом?

Оставим это. Нас не занимает сейчас полное расхождение их историко-философских позиций. В данном случае интересно и важно только то, с каким безоглядным напором Дидро абсолютизирует врожденные личные особенности каждого склада ума.

«Дорогой мой философ! У греков и римлян, которых вы так цените, гениев можно пересчитать по пальцам, а глупцов и сумасбродов у них было не меньше нашего. Дело в том, что, согласно извечному порядку природы, монстр, называемый гением, всегда чрезвычайно редок, да и люди просто умные или рассудительные встречаются не так часто» (с. 354).

Как видим, Дидро в отвлеченно-логическом плане совершенный индивидуалист, пожалуй, опережая в этом отноше-

нии даже Руссо. Но в плане непосредственно-жизненном, экзистенциальном, просто автобиографическом — до Жан-Жака во французском Просвещении не дотянуться никому. Дидро размышляет на эту тему, ну а Руссо живет ею.

«Жан-Жак так склонен от природы к софизмам, что истина в его руках испаряется: я бы сказал, пристрастие подавляет в нем талант. Предложите ему сделать выбор между двумя доводами: одним — неопровержимым, но дидактическим, сентенциозным, и сухим, другим — двусмысленным, но способным возбудить его и ваше воображение, доставить интересные и сильные образы, дать простор для патетических сцен и различных выражений, поразить ум, взволновать сердце, взбудоражить страсти,— предложите ему такой выбор, и он отдаст предпочтение второму. Я знаю это по опыту. Он предпочитает красноречие истине, образность доказательности, остроумие логике, предпочитает скорее ослеплять нас, чем просвещать» (с. 356).

«Разница между вами и Руссо состоит в том, что у Руссо ложные принципы, и верные выводы, тогда как у вас верные принципы и ложные выводы» (с. 378).

### 3

Я опять вынужден обойти множество сложных проблем, заключенных в этом споре, не желая выходить за пределы той единственной проблемы, которая нас сейчас занимает.

Однако вот Дидро вновь обращается к ней напрямую. «В моем представлении оригинальный человек — это странное существо, которое особым способом видеть, чувствовать и выражаться целиком обязано своему характеру. Его произведения настолько личностны, что невольно думается, что если бы он не родился, то созданное им никогда не было бы создано.

Но в этом смысле, скажете вы, все люди оригинальны, ибо найдется ли человек, способный сделать в точности то же самое, что и другой человек? Совершенно верно. Но в вашем возражении не было бы нужды, если бы вы не прервали меня, ибо я собирался прибавить, что характер оригинального человека должен резко отличаться от характера прочих людей, так что мы не могли бы найти для него ни в прошлом, ни в настоящем ничего похожего, что могло бы послужить для него

примером для подражания» (с. 392). Есть умные и образованные люди, которые не способны, например, при наилучшей подготовке «быть хорошим актером, если природа противится этому» (с. 393). Далее Дидро приводит отличные примеры.

Притом он затрачивает очень много места для того, чтобы, перебирая одно суждение Гельвеция за другим и опровергая их, тут же предлагать некую оговорку, обычно в пределах здравого смысла, оговорку элементарную, которая, тем не менее, призвана — при признании общей мысли Гельвеция! — устранить из нее неточности и переборы. Эта мысль Гельвеция звучит так: «Нормально организованный человек способен ко всему» (с. 405 и сл.).

«Трудно признать его рассуждения удовлетворительными, но выводы его легко исправить, подставляя правомерные умозаключения на место ошибочных, вся ошибочность которых состоит обычно лишь в чрезмерном обобщении. Он говорит: воспитание значит все. А вы скажите: воспитание значит много.

Он говорит: организация не значит ничего. А вы скажите: организация значит меньше, чем принято думать. <...> Он говорит: случай создает гениальных людей. А вы скажите: он помещает их в благоприятную обстановку» (с. 415).

И так далее. «У каждого свой особый интерес...» Короче: Дидро, конечно, понимает всю важность воспитания и среды. Но убежден, что они второстепенны по сравнению с природными задатками. Они могут помочь действию природы или помешать ее наилучшему успеху. Но заменить учением и прилежанием то, что дано или не дано от рождения, никоим образом не в состоянии.

### 4

Таким образом, с одной стороны, Дидро доводит индивидуализм как общую идею, в принципе — до абсолютного упора. Важно то, что это — характеристика каждого индивида, пусть бездарного тупицы, поскольку никто не лишен той или иной «организации». Пусть в виде изъянов.

С другой стороны, Дидро, напротив, не желает доводить ситуацию до абсолюта. Какие-то свойственные только ему, пусть небольшие, отличия есть в организации любого человека. «<...> Незначительное расширение или сужение како-

го-нибудь кровеносного сосуда головы, слишком выраженная или недостаточно выраженная вдавленность какой-нибудь косточки черепа, ничтожнейшее нарушение кровообращения в мозжечке, чуть большая, чем в норме, или, наоборот, недостаточная текучесть жидкости, малейший укол в мягкую оболочку мозга делают из человека тупицу <...> [все это] оказывает влияние на умственные операции» (с. 420).

Такой медицинский натурализм (ср. со «Сном д'Аламбера») одновременно и делает идею индивидуальных различий широко выходящей за пределы оппозиции «гениальности» и стопроцентной бездарности, дает шанс для полезных свершений, пусть лишь в одну и узкую сторону, для всякого индивида, — и придает деталям «организации» поистине фатальный характер.

А в итоге? В итоге Дидро выжимает из концепции природной организации доводы в двух противоположных теоретических направлениях. Все люди устроены в жестких и непреодолимых границах индивидуального естества, и потому гениальность даруется исключительно природой, а вместе с тем у каждого человека есть свой склад и, следовательно, какой-то свой шанс быть скромно-индивидуальным.

Но если это так, то определение Дидро как умеренного индивидуалиста оказывается куда менее плоским, чем мне показалось при первом взгляде. «Умеренный» тогда — пусть в бедном виде — это эвфемизм общечеловеческого.

Дидро нащупывает золотую середину между сходством и различиями «организаций». И принимается ради этого за звучащее почти современно анатомическое наблюдение.

Как отнестись ко всему этому в культурно-историческом плане?

Сам Дени Дидро рассматривает себя, если я не ошибаюсь, как третейского судью, способного и воздать должное, и поставить на место своих собратьев — философов.

«Если бы у Гельвеции было столько же рассудительности, сколько ума и проницательности, то он не высказал бы так много тонких и верных мыслей!

К счастью, он заблуждался. В произведениях таких любителей парадоксов, как он и Руссо (!), всегда есть чему поучиться. И я предпочитаю их сумасбродство, заставляющее меня задуматься, не способным заинтересовать меня баналь-

ным истинам. Если они и не переубеждают меня, то почти всегда умеряют крайность моих утверждений» (с. 422).

Что сказать? Последняя фраза заставляет — на сей раз меня — умерить крайность разочарования в позиции Дидро. Он опять прав. Но что толку? Где стимулы для продолжения раздумий и спора? Золотая середина, на которую претендует — в тоне доброжелательного превосходства — умница-автор, не есть прибежище истины в последней инстанции. Скорее, это укрытие, под которым на время скрываются при проливном дожде. Молнии же продолжают заволашеивать скрещиваться и греметь в небесах.

Дидро прав, ибо он рассудителен.

Но к тому же он не просто рассудителен, он — Дени Дидро. То есть он несомненно рассудителен. Его не улыбочивая правильность слегка отдаёт скукой. А Руссо и Гельвеций ведь не просто способные ученики.

Культ чувств и сердца у Жан-Жака логически уязвим, как вера Гельвеция в беспредельную мощь просвещения, зато их «сумасбродства», их «парадоксы» «заставляют задуматься».

Пожалуй, Дидро действительно «умеренный индивидуалист». В интеллектуальной раскладке Просвещения это полезная и необходимая позиция. Правда, без «капельки безумия».

## НЕРАСПУСТИВШИЙСЯ БУТОН

### 1

Это непочтительное название целит, увы, в «Парадокс об актере». С Дени Дидро недопустима малейшая доля неискренности, и поэтому я, невежливо замешавшись в диалог двоих в качестве третьего, должен сразу же сознаться, что отношусь к нему без восторга, которого он, если поглядеть традиционно, более чем заслуживает. Но мне тут не достанет историзма.

Во-первых, он написан, как всегда у Дидро, совершенно блестяще. Он сочится изысканным остроумием.

Во-вторых, уже *в середине XVIII* разъяснить, что образ, создаваемый актером, не имеет ничего общего с его индивидуальностью как таковой, в жизни, его природой, его «чувствительностью», и основан на тщательном и рациональном «под-

ражании» подмеченному в жизни и на умном изучении текста, отливаясь в обдуманно повторяемую от спектакля к спектаклю своего рода маску, — то есть указать едва ли не впервые отличие правды художественной от правды жизненной, — то есть ввести понятие художественной условности, — одного этого достаточно, чтобы прославить и без того великое имя автора.

Однако парадокс актера — только теперь-то мы понимаем — этим не исчерпывается. Это лишь бутон парадокса, далее — но уже не у Дидро — ему предстоит распусться.

## 2

Важная оговорка. Я, по сути, не собираюсь обсуждать суждения Дидро о театре как таковом. О законах актерского мастерства как такового.

Эти суждения *в основном* остаются — что удивительно! — во многом верными поныне. То есть находятся в соответствии и с нашим современным пониманием. Хотя кое-что в них — и не на шутку — неизбежно устарело. Ведь далеко не в 18 веке пришло понятие о режиссере и его решающей роли в трактовке смыслов.

Вкусы, стилистика и сама система подготовки спектакля спустя почти три века радикально изменились, это слишком банально, и, во всяком случае, здесь не место обсуждать, что произошло на театральной сцене со времен Дидро.

Меня по-прежнему интересует только общая идея индивидуализма и степень ее разработки. Поскольку у Дидро это парадокс об актере, значит, приходится толковать об *индивидуальной личности именно актера*. Это, разумеется, частный и специфический случай, поскольку актер в свой черед имеет дело с придуманными индивидуальностями совершенно разных персонажей, не говоря уже об абсолютно несходных авторах и их духовных мирах. И о возникшей гораздо позже синтезирующей роли Режиссуры. За рамками житейских обстоятельств мы как зрители в состоянии судить о личном характере актера только через его профессиональную работу.

Поэтому единственная проблема, которую уместно обсуждать в рамках нашей темы, это человеческая жизненная особенность людей столь необычной профессии как лицедейство, взятая в ее диковинном столкновении (или, выразимся ней-

тральной, соотношении) с индивидуальностями драматургов и вереницы их персонажей, и трактовок оных.

Здесь и только здесь, на театре, общая историко-культурная проблема переворачивается в совершенно уникальную плоскость. Но именно тем самым проявляются не только величие концепции Дидро, но и его логические затруднения. Тем самым Дидро делает свою идею открытой.

Я не настолько глуп, чтобы критиковать и наставлять Дидро. То есть предъявлять XVIII современные претензии. Но рассчитываю, подмечая противоречия, заводящие в логическую трясику его излюбленную идею исключительно **природной** почвы всякой своеобычности, — тем самым увидеть в концепции Дидро любопытные тайные и нераспустившиеся возможности. Ибо эта не совсем устойчивая и не совсем гибкая, механистическая концепция богаче себя самой. Она на нынешний вкус выглядит бедней от того, что Дидро оставил ее в виде нераспустившегося цветка.

## 3

Вот какова сквозная мысль Дидро, исчерпывающая содержание трактата.

Хороший актер ведет свою роль «на автомате», как современный летчик ведет самолет, потому что она обдумана и рассчитана до малейших деталей заранее. На сцене нельзя говорить просто бытовым тоном, как в жизни театральный тон был бы фальшив и несносен. Чувствительно переживать — это занятие для зрителей, но исполнитель не «переживает», он работает — по готовой, заученной, вверенной памяти матрице. Поэтому актриса посреди душераздирающей сцены способна шепнуть на ухо партнеру что-либо смешное, актер же успева-ет отбросить ногой в сторону соскочившую серьгу.

Дидро наращивает и наращивает примеры художественной условности, он проделывает это с нескудеющим блеском, но несколько под конец затянута. Он замечательно топчется на одном месте. И мы, соглашаясь, под конец несколько устаем.

В итоге трактата автор приходит к его зачину. Зато манифест индивидуализма интерпретации доведен до упора. Это порождает вопросы и позволяет продолжить обсуждение.

## 4

Например. Дидро между прочим, как нечто само собой разумеющееся, роняет фразу о том, что каждый актер обладает своей человеческой индивидуальностью. Актеры, как и вообще все люди — разные. Но, в таком случае, трактовки одного и того же персонажа разными актерами должны различаться не менее существенно.

Однако Дидро этого следующего элементарного шага, если не ошибаюсь, не делает. Зато утверждает, что трактовка («маска») каждого персонажа должна быть выверена с холодной рациональностью и затем оставаться неизменной. Но как быть тогда с различиями, и подчас самыми принципиальными, самих трактовок у различных актеров? Дидро этого вовсе не касается. Он впервые и замечательно противопоставляет правду жизненную и правду художественную (воображаемую, условную). Но до противопоставления разных художественных правд, разных трактовок одного и того же персонажа, разных условностей его рассуждения не добираются.

Если роль выстраивается в мельчайших деталях исключительно по логике *ума*, то не означает ли это, что умы (в сфере воображения, во всяком случае) устроены и работают каждый по-своему? То есть один и тот же персонаж будет сыгран на особый лад разными исполнителями. Кроме того, далее, исполнитель в рамках отпущенного автором материала может делать выбор между разными подходами к нему или даже — скажем, в другом театре, в другой постановке (мы сказали бы теперь, у другого режиссера) — заменять свою прежнюю трактовку новой. Так, во всяком случае, в наше время. Поскольку мысль Дидро до этой стороны дела не добирается, констатация различий между исполнителями остается у него формальной и неясной по сути.

Далее. Дидро очень настаивает на том, что, разработав конкретный план роли вплоть до каждой интонации, паузы, жеста, мизансцены, — актер впредь должен строжайшим образом снова и снова воспроизводить этот план, и способен делать это даже механически. Нужно просто помнить все заученное и тысячу раз отрепетированное.

Выпадает, однако, не менее важное противоположное требование: *импровизационности*.

Мы, приходя вновь на спектакль, ожидаем и повторения знакомой поразившей нас линии игры, и неожиданных вариаций, хотя бы маленьких сюрпризов, словно мы смотрим в первый раз. Да и сам хороший актер не в состоянии только повторяться, впадая в собственный шаблон и рутину. Как известно, спектакли поэтому стареют, изнашиваются, мертвеют. Если же (и пока) происходит не так, то, значит, богатая природная одаренность и продолжающийся труд над ролью дарят актерской индивидуальности способность к постоянному относительному самоизменению. Конечно, в пределах известных личных границ и возможностей.

## 5

***Индивидуальная личность это не точка, а диапазон.***

А, следовательно, не только заранее жестко и рассудочно проработанный план роли, но и новые, вовсе не рассудочные и даже не задуманные заранее находки, делают исполнение прелестным и живым.

Противопоставление «чувствительности» и холодного ума сделано у Дидро с чрезмерным нажимом, прямолинейно. Парадокс, отшлифованный с такой невероятной последовательностью, теряет кое-что в своей парадоксальности.

Гельвеций и Дидро оба правы, но каждый на своей тяге.

Парадокс актера, но и парадокс всякой человеческой индивидуальности, соединяет определенность с неким сфумато, *с загадочно растушеванными краями*. Индивид сам себя знает не до доньшка. Поэтому, тем более, чужая душа для него потемки. Не потому только, что мы не можем рассмотреть ее изнутри. Но и потому, что личность, как мы ее теперь понимаем, вибрирует и сгущается на своих границах. Иначе бутон не распускается до конца.

Это, повторяю, не «критика» Дидро, напротив. Его концепция доведена им до такого зрелого уровня, что позволяет и побуждает *нас* выйти за ее пределы. Впадая в банальности, но *современные* банальности.

Почему он не сделал этого сам? А почему, допустим, Галилей, создав современную физику, не додумался до законов гравитации? Потому что он не хотел присваивать еще и славу Ньютона. Говоря же серьезно, гений чаще всего — тот, кто со-

впадает по емкости со своей культурной эпохой. Доходя до ее пределов. Не меньше, но обычно и не больше.

Как уже было сказано, Дидро был знаком только с таким театром, которому еще неизвестны ценность *разных* актерских трактовок, как и импровизационности. Мы не знаем, как играл Гарик. Вряд ли каждый раз несколько по-иному. Поэтому — в рамках современного ему лицедейства — Дидро был, более или менее, совершенно прав. И создал замечательный бутон, который распустится вместе с самим театром лишь к концу следующего века.

Бывали, правда, диковинные и логически необъяснимые исключения. Например, любовная лирика Катулла, личные письма Цицерона к Аттику, импрессионистические дневники Сей Сенагон, инженерные фантазии Леонардо... И, если угодно, индивидуалистическая рефлексия Руссо, которая забегала далеко вперед.

Но Дидро не выламывается из своего века. Он гениален тождественностью ему.

Витторио Страда

## Трагедия власти. Борис Годунов Пушкина

*Благодарю мою жену Клару  
за перевод и участие в работе над этой статьей.*

Когда в декабре 1824 года Пушкин начал работу над *Борисом Годуновым*, то вряд ли он подозревал, что продолжает целый ряд произведений, в которых этот царь и его антагонист Лжедмитрий выступали экзотическими персонажами. Экзотическими потому, что почти все эти драмы, за исключением трагедии Сумарокова *Димитрий Самозванец* (1771), а также одноименной трагедии Нарезного 1804 года, были созданы не в России. Этому сюжету русской истории необычайно повезло в Европе: ведь уже в 1606 году, по живым следам событий, Лопе де Вега написал первую из этого ряда драму *El Gran Duque de Moscovia y emperador perseguido*, хотя ее публикация относится к 1617 году. В России же пушкинская трагедия положила начало ряду драматургических Борисов, включая великую оперу Мусоргского. Пушкин открыто опирался не на европейскую литературную традицию Борисов Годуновых и Лжедмитриев, а на новейшую российскую историографическую традицию, восходящую к Карамзину, чьи тома *Истории государства Российского*, посвященные «смутному времени» и изданные в 1824 году, явились основным источником сведений и вдохновения.

Выявить некий общий момент в том интересе, который эта страница русской истории и ее трактовки<sup>1</sup> вызвала двухвековую популярность царя Бориса и самозванца Димитрия в западноевропейском театре до пушкинского *Бориса Годунова*, популярность, ничуть не уменьшающуюся и в дальнейшем, нет возможности: настолько отличны друг от друга простран-

<sup>1</sup> См. E. G. Brody. *The Demetrius Legend and Its Literary Treatment in the Age of the Baroque*. Cranbury 1972, и М. П. Алексеев, *Пушкин и мировая культура*, Л. 1987. Историк и литератор Майолино Бизаччони (Maiolino Bisaccioni) (1582–1663) написал о Лжедмитрии роман, изданный в Венеции в 1639 году под названием *Il Demmetrio*, а затем в 1643 в Риме с окончательным названием.

ственно-временные контексты европейских культур, проявивших этот интерес, не говоря уже о драматургическом воплощении. Но ясно, что сама история противоборства такого необычного царя, как Борис Годунов, обладавшего незаурядной индивидуальностью, вступившего на престол не по праву наследства, и претендента на престол, который считался законным наследником старой династии, чудом избежавшим смерти, — сама по себе представляла исключительный и эффективный театральный сюжет, к тому же развертывающийся в далеком и загадочном русском мире, объекте все возрастающего и пристального интереса со стороны европейского Запада. Причем еще задолго до театра «смутное время» вошло в орбиту внимания европейских стран благодаря прямым свидетельствам иностранцев. Здесь в первую очередь следует назвать изданную в 1605 году в Венеции книгу Бареццо Барецци, послужившую вместе с книгой иезуита Антонио Пассевино *Moscovia* источником для Лопе де Веги. Но очевидно, если оставаться в чисто литературном плане, что возможности, открывавшиеся историей русского самозванства, для драматических коллизий были значительными, считать ли Дмитрия законным наследником трона, который, как рыцарь без страха и упрека, борется за свои права и одолевает преступного Бориса, как у Лопе де Веги<sup>2</sup>, или же, как у Шиллера в драме *Димитрий* (1804), крупнейшей из западноевропейских драм, посвященных этому персонажу, Димитрий явлен не как законный наследник трона, но и не как обманщик, так как искренне уверен, что он царской крови и поэтому справедливо противостоит Борису, пока ему не открывается его низкое происхождение, нанеся глубокий удар его совести и вызвав катастрофическую развязку.

Между «испанскими» Борисом и Дмитрием Лопе де Веги и «немецкими» шиллеровскими, как и последующими западноевропейскими, идет интенсивное столкновение сильных личностей, причем более значительным и психологически сложным является Димитрий, личность светлая, защитница правого дела, или же двойственная, в силу невольного обмана, в свою очередь обманутая относительно своего происхождения. У Сумарокова Димитрий иной: это нечестивый и злоб-

ный самозванец, готовый холодно попать все человеческие и божеские законы, чтобы насытить свою гнусную натуру тирана. Сумароков, типичный представитель неоклассической трагедии во французском духе, явно опирается на Шекспира<sup>3</sup> и лепит образ своего коварного героя с протагониста *Ричарда III*, не игнорируя при этом и Гамлета, вдохновившего его на одноименную трагедию 1748 года. Димитрию в своей трагедии Сумароков отвел роль Клавдия.

С Пушкиным литературная и театральная судьба двух протагонистов «смутного времени» радикально меняется по сравнению с предшествующими трактовками. Между ними и Пушкиным пролегал новая фаза русской и европейской духовной истории, в которой он сформировался во всей своей самобытности. В первую очередь, это Карамзин, с которым Пушкина связывали сложные и глубокие отношения, и чья *История государства Российского* явилась для него, как и всего его поколения, событием капитального значения, и ее влияние вышло далеко за пределы начала века, наложив отпечаток на дальнейшее развитие русской культуры.

Оставляя в стороне полемику, вызванную у современников Карамзина его *Историей государства Российского*, трудно не разделять суждения о нем как историке, высказанные Ключевским с профессиональной беспристрастностью, когда между ними лежала большая временная дистанция. Ключевскому понятна «морально-эстетическая» цель карамзинского труда, его «назидательная тенденция», в нем он видит консервативную суть, основанную на убеждении, что только самодержавие гарантирует единство и силу России, убеждении, которое «Карамзин превратил в основной закон исторической жизни России по методу опрокинутого исторического силлогизма: самодержавие — коренное начало русского государственного современного порядка; следовательно, его развитие — основной факт русской исторической жизни, самая сильная тенденция всех ее условий»<sup>4</sup>.

Еще более удачен, хотя по видимости безжалостен, предложенный Ключевским анализ карамзинского метода, который

<sup>3</sup> См. Шекспир и русская культура под ред. Алексеева, М. — Л. 1965, с. 32–33.

<sup>4</sup> В.О. Ключевский. Неопубликованные произведения, М. 1983, с. 135. Далее страницы указываются в скобках в тексте.

<sup>2</sup> См. Н.И. Балашов Испанская классическая драма, М. 1975, с. 121 и Алексеев, цит. пр., с. 369.

он считал театральным, как будто историк смотрит на исторические явления, «как смотрит зритель на то, что происходит на сцене» (133), но это драматическое ощущение никогда не воплощается в конкретные персонажи, действующие в сложной обстановке: «Герои Карамзина действуют в пустом пространстве, без декораций, не имея ни исторической почвы под ногами, ни народной среды вокруг себя. Это — скорее воздушные тени, чем живые исторические лица». Но «лишенные исторической обстановки, действующие лица у Карамзина окружены особой нравственной атмосферой: это отвлеченные понятия долга, чести, добра, зла, страсти, порока, добродетели» (134). Движимые этими силами и ими измеряемые, карамзинские действующие лица предстают на сцене отдельными точками, они не порождают ткани исторического процесса, в силу чего происходят неожиданные перевороты, подобные внезапной передвижке театральных декораций, в то время как остается скрытой вся совокупность социальных связей. Зато нравственный принцип строго выдержан: «порок обыкновенно наказывается, по крайней мере, всегда строго осуждается, страсть сама себя разрушает и т.п.». То есть интересует Карамзина то, что Ключевский называет «нравственно-психологической эстетикой». И все-таки, заключает Ключевский, смягчая свою суровую критику и воздавая должное своему предшественнику, Карамзин сделал своею историей «героическую эпопею русской доблести и славы» и таким образом «много помог русским людям лучше понимать свое прошлое; но еще больше он заставил их любить его». И в этом «главная заслуга его труда перед русским обществом» (134).

Можно пойти дальше признания Ключевским достоинств Карамзина, пусть и со всеми оговорками, и сказать, что Карамзин, как автор *Истории государства Российского*, создал миф России, т.е. представил не только своему поколению, но и будущим, основополагающий образ исконной, допетровской, России: он впервые дал живое ощущение ее значительности и самобытности во времени и пространстве и изобразил исполненное драматизма складывание ее единства в борьбе против разрушительных внутренних и внешних тенденций. На глазах у читателя карамзинской *Истории* через персонажи, хотя и действующие в пустоте голой сцены, подчеркивающей их слова и жесты, разворачивается представление, явля-

ющее собой и священнодействие, и мирское зрелище, в котором единственный протагонист, превосходящий всех актеров, как бы велики они ни были, — Россия, Русь: она вырисовывается в веках и утверждается как держава, как государство, вступив на свой путь в мире.

Хотя Ключевский и был прав, подчеркивая театральность этого метода, и хотя многие критики, современники Карамзина, были правы, выявляя неадекватность исторического метода и консервативную суть политической идеи, этико-поэтическая мощь карамзинского труда была такова, что обаяла даже такого читателя, как Пушкин, который в эпиграмме, переключаясь с радикальными позициями декабристских кругов, обвинил историка в том, что он стремится показать в своей истории «необходимость самовластья и прелести кнута», т.е. даже не в консервативности, а в реакционности, но позднее в письме Жуковскому (17 августа 1825) писал, что захвачен чтением только что опубликованных последних двух томов, посвященных «смутному времени», и считает их „palpitant comme la gazette d’hier“<sup>5</sup>, т.е. исполненными жизни, которую Ключевский уже не мог уловить. Между антикарамзинской эпиграммой, написанной, по всей вероятности, в 1818 году, после выхода первых томов *Истории*, и письмом Жуковскому, прошло немногим более пяти лет, в течение которых во внутреннем мире Пушкина многое изменилось, так что *История* сделалась животрепещущим источником для его *Бориса Годунова*, и он, пятью годами позже, в 1830 году, накануне первого издания драмы, посвятил историку этот свой труд. Еще более показательны страницы, написанные около 1825 года, где поэт рисует образ историка и подводит итог своего к нему отношения. Отрывок начинается ссылкой на период его юношеского «вольнодумия» и критического отношения к *Истории*. Это полное и абсолютное признание совершенного Карамзиным дела: «Древняя Россия, казалось, найдена Карамзиным, как Америка — Колумбом» (7, 278). Он снова возвращается к суровому отношению к этому «откры-

<sup>5</sup> А.С. Пушкин, Собрание сочинений в 10 т, т. 9, М. 1962, с. 192. Далее цитаты из произведений и писем Пушкина приводятся по этому изданию с указанием в тексте в скобках тома и страницы. В двух случаях цитаты приводятся по Полному собранию сочинений в 16 т, т. 12, изд. АН СССР, М.—Л., 1937—1959, с указанием в тексте в скобках тома и страницы.

тию» со стороны «молодых якобинцев», для которых «некоторые отдельные рассуждения в пользу самодержавия, красноречиво опровергаемые правдивым изложением событий, казались верхом варварства и унижения». Суждение Пушкина четкое и окончательное: «Повторяю, что *История государства Российского* есть не только создание великого писателя, но и подвиг честного человека» (7, 279). Интеллектуальная «честность» Карамзина — это честность просвещенного консерватора, не приносившего свою независимость в жертву самодержавию, за которым он, тем не менее, признавал историческую функцию. Его *История* была не «опровержение» его монархизма, это был «подвиг» монархиста, преодолевшего определенные юношеские пристрастия и иллюзии, чуждого всякого низкопоклонства и сохранившего, как историк, независимость собственных суждений, при всей, выявленной Ключевским, ограниченности взглядов. Пушкин приблизился к Карамзину, пережив кризис юношеских идеалов и встав на новую точку зрения на историю, точку зрения, которая будет приобретать все большую четкость и определенность, и уведет его от радикализма молодости к умеренности зрелости, периодов, объединяемых неизменной внутренней свободой и постоянным отказом от всякого порабощения. Такую точку зрения сам Пушкин определял как «шекспировскую».

Шекспиризм Пушкина нельзя квалифицировать как явление сугубо литературное, хотя именно в *Борисе Годунове* он выражается как эксплицитное «влияние» этого особого типа видения и целиком охватывает отношение к действительности. Лучшую формулировку этой шекспировской философии, если позволительно так ее назвать, мы находим в одном письме Пушкина, написанном без всякой связи с литературными вопросами в особенно драматический период его жизни и жизни России, сразу же после подавления восстания декабристов — его друзей и духовных единомышленников. Пушкин, будучи морально на их стороне, тем не менее, не принял участия в их героическом выступлении. В начале февраля 1826 года, после поражения декабризма, еще до приговора и в надежде на «великодушные» нового царя, в письме к Дельвигу он называет происшедшее «трагедией» и призывает: «Не будем ни суеверны, ни односторонни — как французские трагики, но взглянем на трагедию взглядом Шекспира» (9, 225). «Взгляд Шекспи-

ра» имеет здесь очевидно металитературный смысл, равно как и наблюдаемая «трагедия» — трагедия не литературная, а историческая. А противопоставление «французским трагикам» относится к «односторонности» их взглядов, неспособности трезво посмотреть на сложную интригу исторического действия и стремлению вогнать его в тесные и жесткие рамки («суеверность»). Другие восторженные высказывания Пушкина о Шекспире, как об авторе драм, а не как наставнике житейского, не противоречат этому его толкованию шекспировского «взгляда». Но элемент противопоставления на этот раз не «французские трагики», а Байрон, романтик по преимуществу, вызывавший раньше восхищение Пушкина. В письме к Раевскому-сыну он говорит о трагедии как о литературном жанре, плохо понимаемом, считает он, и классиками, и романтиками. Пушкин указывает на Шекспира, в котором видит для себя абсолютный образец (оговаривая, однако, что не знает ни Веги, ни Кальдерона) и восклицает: «Comme Byron le tragique est mesquin devant lui!»<sup>6</sup> (9, 178). Свое суждение о Байроне-драматурге Пушкин выражает в этом письме и в чуть более позднем фрагменте о байроновских трагедиях. Здесь Пушкин объясняет эволюцию Байрона, который «бросил односторонний взгляд на мир и на природу человечества, потом отворотился от них и погрузился в самого себя», став «призраком самого себя» и создав «единый характер (именно свой)». Как трагик, «каждому действующему лицу роздал он по одной из составных частей сего мрачного и сильного характера», раздробив величественное свое создание на несколько лиц мелких и незначительных» (6, 272). Этой монотонной «односторонности» романтизма, отличной в своем субъективизме от намеренно объективированной «односторонности» классицизма, противопоставит Шекспир: «Voyez Shakespeare. Lisez Shakespeare il ne craint jamais de compromettre son personnage, il ne fait parler avec tout l'abandon de la vie, car il est sûr en temps et lieu de lui faire trouver le langage de son caractère» (9, 178)<sup>7</sup>. Именно

<sup>6</sup> Как мелок по сравнению с ним Байрон-трагик! (Прим. ред.).

<sup>7</sup> Вспомните Шекспира. Читайте Шекспира, он никогда не боится скомпрометировать своего героя, он заставляет говорить с полнейшей непринужденностью, как в жизни, ибо уверен, что в надлежащую минуту и при надлежащих обстоятельствах, он найдет для него язык, соответствующий его характеру (прим. ред.).

это «abandon de la vie» Пушкин более всего ценит в Шекспире-драматурге, с его «взглядом», никогда ни «односторонним», ни «суеверным», и считает, что он учит видеть мир. В этом смысле «шекспиризм» для Пушкина — окончательное поэтическое и философское завоевание, фундамент его собственного воззрения на мир, удаленного в пространственно-временном отношении от воззрений английского драматурга эпохи Возрождения. Между Пушкиным и Шекспиром пролегает вся культура Просвещения, в русле которой он сформировался и остался верным ее духу, хотя и отошел от юношеского вольтерьянства, и его литературный вкус, сложившийся в традициях классицизма, обогатился в зрелые годы. Но Пушкина и Шекспира разделяет не столько философия 18 века, сколько грандиозный европейский исторический опыт французской революции, наполеоновского и посленаполеоновского периода, а еще в большей степени Россия, русская история, которую Пушкин, — вместе с выдающимися умами своего поколения, начиная с Чаадаева, оказавшего глубокое влияние на духовный облик поэта, но при этом не покушавшегося на независимость его суждений, — воспринимал как огромную проблему. «Шекспиризм» для Пушкина — великая метафора, в которую облекалось его напряженное восприятие реальности как истории, как бесконечной цепочки событий, вернее, как множества пересекающихся цепочек, образующих сложную сеть действий и следствий, предстающих как единое зрелище, на котором историк, а равно и поэт, должен изошрять свой ум, чтобы уловить определенные совокупности событий и распознать их внутреннюю логику, выявляя причудливое переплетение свободы индивида, вторжения случая и закономерности структур. Это открытие настоящего, как истории, и истории, как настоящего, в разных формах происходит во всех европейских литературах на рубеже 18–19 столетий, причем не только в романе и исторической драме. Литературным колумбом нового материка истории был Вальтер Скотт, которого Пушкин поставил рядом с Шекспиром, потому что в его романах «мы знакомимся с прошедшим временем не с *enflure*<sup>8</sup> французских трагедий, — не с чопорностью чувствительных романов — не с *dignité* истории, но современно, но домашним образом». И, переходя на французский, заключает, что очарование скоттовского исторического романа

<sup>8</sup> напыщенностью (франц.).

в том, что „с'est que ce qui est historique est absolument ce que nous voyons“ ... „dans le circonstances ordinaires de la vie“<sup>9</sup> (6, 303–304).

И у Скотта, как и у намного превосходящего его Шекспира, Пушкин учился открываться жизни, пробуждаемый внутренним импульсом, преодолевая схемы, которые сдерживали его на первых порах, но никогда не сводили на нет его духовную, и, следовательно, поэтическую свободу. Со Стендалем *Расина и Шекспира* Пушкин, романтик на свой лад, мог бы сказать: «все великие писатели были для своего времени романтиками, а классицисты — те, что подражают им сто лет спустя после их смерти, вместо того, чтобы раскрыть глаза и подражать природе»<sup>10</sup>. Шекспир и Скотт помогли Пушкину лучше «раскрыть глаза» на жизнь, и добавим, на литературу, однако, чтобы узреть в ней не то, что те в ней видели.

Как мог Пушкин, автор *Бориса Годунова*, сочетать такой «шекспиризм» со своим «карамзинизмом»? Его восхищение Карамзиным, как было показано, стало безоговорочным после юношеского периода, когда радикальные настроения толкнули его на колкую эпиграмму, в чем он раскаивался впоследствии. Если обратиться к рецензии (1830) Пушкина на *Историю русского народа* Полевого, его отношение к автору *Истории государства Российского* становится яснее. В этой рецензии Пушкин, защищая Карамзина от нападок Полевого, дает определение, прекрасно отражающее карамзинскую двойственность: «Карамзин есть первый наш историк и последний летописец» и уточняет: «Своею критикой он принадлежит истории, простодушием и апофегмами хронике» (6, 36). Следовательно, для Пушкина Карамзин — переходная фигура, и поэтому он особенно дорог ему, автору *Бориса Годунова*, потому что благодаря своим критическим способностям, сделавшим его «первым» русским «историком», сумел дать широкую панораму всей начальной, допетровской фазы развития своей страны, а как «летописец», одаренный таким же «простодушием» и такой же нравоучительностью («апофегмы»), он принадлежал еще эпохе, о которой повествовал. Для Пушкина была драгоценной и обаятельной эта фигура, напо-

<sup>9</sup> это то, что историческое; в них есть подлинно то, что мы видим; величайшее для них обычно (франц.).

<sup>10</sup> Stendhal, *Rasine e Shakespeare* — Palermo 1980, p. 101.

ловину погруженная в прошлое и наполовину вынырнувшая из него, и его творчество, независимо от моральной оценки «честности» этого свободного от всякого низкопоклонства консерватора, явилось незаменимым источником, позволившим ему, посмотрев «шекспировским взглядом», воссоздать драматическую и поворотную страницу русской истории, которая уже вызвала такой интерес в западноевропейском театре, от Лопе де Веги до Шиллера, обладая богатейшими возможностями психологического сюжета, нравственного накала и политического конфликта.

Разве не было противоречия между «шекспиризмом» и «карамзинизмом» Пушкина, автора *Бориса Годунова*? Белинский в статье о *Борисе Годунове* (1845 года) ставит эту проблему в центр внимания, формулируя ее в терминах своей философии русской истории в сопоставлении с западноевропейской. Критик выносит суровое суждение об этом пушкинском произведении, суждение, которое могло бы показаться преодоленным в свете последующей канонизации *Бориса Годунова*, но еще сегодня по своей аргументации оно намного интереснее и ближе к истине, чем многочисленные восторженные писания, полностью оторванные от глубинных слоев трагедии. Белинский, определив *Бориса Годунова* как «эпическую поэму в разговорной форме», а не «драму», задается вопросом, почему персонажи, на его взгляд, — лица вообще «слабо очеркнутые» и хотя временами «говорят превосходно», «не живут», «не действуют». «Виной» этому «недостатку», считает он, не поэт Пушкин, а «русская история», из которой поэт почерпнул своей драмы: «Русская история от Петра Великого тем и отличается от истории западноевропейских государств, что в ней преобладает чисто эпический, или скорее *квиетический* характер, тогда как в тех преобладает характер чисто драматический. До Петра Великого развивалось начало семейственное и родовое; но не было и признаков начала личного: а может ли существовать драма без сильного развития индивидуальностей и личностей?»<sup>11</sup>.

Драма из традиционно-архаической русской жизни будет лишена драматичности и, наоборот, ей будет свойственна эпичность.

<sup>11</sup> В.Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. 7. М. 1955, с. 505–506. Далее страницы указываются в скобках в тексте.

Если рассматривать аргументацию Белинского в целом, не анализируя содержащейся в ней исторической истины и идеологических преувеличений, можно увидеть, что она имплицитно утверждает, что в допетровской русской истории невозможно найти крупных и значительных индивидуальностей, подобных героям шекспировских драм. Однако критик готов ограничить свой тезис и признать, что фигура Бориса Годунова в силу своей сложности, возможно, лучше других подходила для подлинной русской исторической драмы. И если Пушкину не удалось осуществить такую возможность, то на сей раз «вина» на самом Пушкине, который «рабски во всем последовал Карамзину», и поэтому «из его драмы вышло что-то, похожее на мелодраму», и царь получился «мелодраматическим злодеем», которого мучают угрызения совести, и в конце концов его настигает кара за совершенное преступление: «Мысль нравственная и почтенная, но уж до того избитая, что таланту ничего из нее нельзя сделать!» (508). За этим следует весьма критическая оценка карамзинского труда, испорченного «мелодраматическим взглядом» на исторические лица, о чем впоследствии будет говорить и Ключевский, и апологетическим пониманием Московского царства, которое Карамзин считал «высшим идеалом государства», и посему «вместо истории допетровской России, он пишет ее панегирик» (509). И именно Карамзин-историк покорила Пушкина, который, уточняет Белинский, «был человек предания гораздо больше, нежели как об этом и теперь думают» (524), и стал, так сказать, одной из жертв Карамзина. Последний «не одного Пушкина — несколько поколений увлек своею *Историей государства Российского*, которая имела на них сильное влияние не одним своим слогом, как думают, но гораздо больше своим духом, направлением, принципами», и стала для Пушкина своего рода «политическим и государственным кораном» (524).

Еще раз не будем отсеивать справедливое от преувеличенного в этом суждении о «карамзинизме» Пушкина и посмотрим, в чем, в частности, проявилось пагубное воздействие автора *Истории государства Российского* на автора *Бориса Годунова*. Ответ ясен: в том, что Пушкин, подчинившись авторитету историка, превратил Годунова в преступника, признав его виновным в убийстве царевича Димитрия, и сделал

из него «мелодраматического злодея», обреченного на гибель. Напротив, утверждает Белинский, «мы в криминально-историческом процессе Годунова видим совершенную недостаточность доказательств *за* и *против* Годунова», и даже думаем, что с большей основательностью можно считать Годунова невинным в преступлении, нежели виновным» (513). Дело не только в «беспристрастности» суда истории, который должен бы оправдать обвиняемого, по крайней мере за недостаточностью доказательств, но в драматических возможностях, потому что в Борисе Годунове, невинном в инкриминируемом ему преступлении и тем не менее осужденном историей, имплицитна совершенно иная индивидуальная потенция, чем в «мелодраматическом злодее», которого создал Пушкин по вине Карамзина. По Белинскому, трагичность фигуры царя отнюдь не в каре за преступление, а в том, что он, обладая редкими качествами и имея прекрасные намерения, не сумел состояться как царь и вызвать народную любовь, и стал, вместе со своей семьей, невинной жертвой исторических обстоятельств. Правду сказать, по Белинскому, который таким образом намечает *in pace* другую драму, отличную от пушкинской, царь был виновен в одном: он был не «гением», а просто «талантом», согласно привычной для этого критика дихотомии «он хотел играть роль гения, не будучи гением, — и за то пал трагически и увлек за собой падение своего рода» (516). Что хочет сказать Белинский? Между прочим, в качестве отсчета он берет «гений» Петра Великого и определяет это качество как «олицетворение творческой силы духа», «обновления жизни» (516). Короче говоря, Борис Годунов — это как бы недо-Петр Великий. Вдобавок его тяготит бремя недостатка: он не наследник династии, а «выскочка (*parvenu*)», родоначальник новой династии, прекратившейся после него, и такой человек, как он, «должен быть гением или пасть, — и он пал» (522). Ведь «чтоб утвердиться на престоле и упрочить его за своим потомством, — ему надо было преобразовать, перевоспитать Русь, внести в ее жизнь новые элементы. Но для этого у него не было никакой идеи, никакого принципа. Он был только умнее своего времени, но не выше его. В нем самом жила старая Русь» (522), то есть он был просто «талантом», а не «гением», как Петр Великий, и История его сокрушила. Таким образом, Борис Годунов одноименной тра-

гедии потерпел поражение потому, что автор последней был пленником заимствованной у Карамзина ложной идеи, хотя, заключал Белинский, анализируя, на его взгляд, слабости различных характеров драмы, в некоторых местах чувствуется «русский дух», как «никакая история России» не способна представить (529). В частности, критик восторгается финалом драмы с безмолвствующим народом перед ужасом расправы над Годуновыми, финалом, который он считает «достойным Шекспира»: «В этом безмолвии народа слышен страшный, трагический голос новой Немезиды, изрекающей суд над новой жертвою — над тем, кто погубил род Годуновых...» (534).

Белинский в своей яркой, несмотря на «односторонность», статье, уловил центральный момент пушкинской трагедии в ее отношениях с *Историей* Карамзина, с одной стороны, и с «шекспировским взглядом», с другой. Проблема вины или невинности Бориса не была новой и во времена Белинского. И если современные историки разделяют позицию критика в вопросе о невинности Годунова и не согласны с «обвинительным» уклоном автора *Истории государства Российского*, то одновременно ясно, что понимание и оценка пушкинской драмы должны не зависеть от этого чисто исторического аспекта, и нужно рассматривать проблему вины царя исключительно в рамках драматического действия, может быть, обнаружив, что оценка Белинского, повторяемая почти всеми пушкиноведами с положительным знаком, т.е. убеждение, что именно в наказании царя-убийцы заключается этическая и эстетическая сила драмы, — не такая уж очевидная и неоспоримая, как кажется. Уже в пушкинское время карамзинский тезис о вине Бориса Годунова в убийстве царевича Димитрия был поставлен под сомнение крупным историком и другом поэта Михаилом Погодиным, с которым Пушкин долго и со страстью обсуждал этот вопрос<sup>12</sup>.

В 1829 году Погодин опубликовал в «Московском вестнике» статью *Об участии Годунова в убиении царевича Димитрия*, в которой открыто полемизировал с карамзинской идеей преступности Годунова, нашедшей отражение в драме Пушкина. От последнего остались замечания на полях этой статьи, свидетельствующие о его неприятии погодин-

<sup>12</sup> И.М. Тойбин, Пушкин. Творчество 1830-х годов и вопросы историзма. Воронеж 1976, с. 31.

ской «защиты». Сейчас нет особого смысла останавливаться на всех доводах и контрдоводах, но интересно финальное наблюдение Пушкина после заключения Погодина: «Соединив все собранные мною доказательства за него и против него (Годунова — В.С.), я представляю все на суд Уголовной палаты, по существующим законам», Пушкин комментирует: «Уг<оловная> Пал<ата> не судит мертвых царей по сущ<ествующим> нын<е> зак<онам>. Судит их история, ибо на царей и на мертвых нет *иного суда*» (12, 256).

Но каков этот «суд» или «трибунал» истории? Как избежать анахронизма приговора, соотнесенного с нашим временем? В этом суть пушкинского шекспиризма, приложенного не только к современности, как в случае трагедии декабризма, но и к прошлому, как в случае «смутного времени», и ко всем другим историческим моментам и эпизодам, привлекавшим внимание поэта. Как уже говорилось, для понимания *Бориса Годунова* вопрос о виновности или невиновности царя, решаемый на основе самых достоверных изысканий, не только не имеет значения, но и отходит на второй план то, как Пушкин лично мог решить эту проблему: важно лишь, как преступление, подлинное или мнимое, действует в драме, помимо всякого анахронизма или морализаторства. Действительно ли Пушкин был таким «карамзинистом» в своем *Борисе Годунове*, как всегда с порицанием или похвалой утверждала критика?

Иван Киреевский, другой выдающийся современник Пушкина, подходит к центральной проблеме драмы. Согласно некоторым критикам, напоминает он, драма лишена «поэтической гармонии», потому что главный герой, дающий название трагедии, «заслонен» персонажем второстепенным — Гришкой Отрепьевым. Таким образом, критика с самого начала ломала себе голову над вопросом, постоянно заботящим и академические исследования, о главном герое драмы. И Киреевский, наряду с противоположным решением, согласно которому в центре стоит не Годунов, а Отрепьев, выдвигает третье: поскольку трагедия Пушкина *историческая*, ее главный интерес не в герое, а в «целом времени», в «веке», «все краски»<sup>13</sup> которого автор хотел передать. Такое решение более справед-

ливо, чем то, что утвердилось в советской критике, для которой подлинный герой драмы — «народ». Киреевский, однако, правильно считает, что Пушкин не намеревался представить антикварную реконструкцию «века» — смутного времени. Для Киреевского очевидно, что «и Борис, и Самозванец, и Россия, и Польша, и народ, и царедворцы, и монашеская келья, и государственный совет — все лица и все сцены трагедии развиты только *в одном отношении*: в отношении к последствиям цареубийства. Тень умерщвленного Димитрия царствует в трагедии от начала до конца, управляет ходом всех событий, служит связью всем лицам и сценам, расставляет в одну перспективу все отдельные группы и различным краскам дает один общий тон, один кровавый оттенок. Доказать это — значило бы переписать всю трагедию» (45).

Но это не все: в то время, как большинство трагедий, особенно современных, имеет дело с событием, которое еще совершается, или ему предстоит свершиться, «трагедия Пушкина развивает последствие дела свершенного, и преступление Бориса является не как *действие*, но как сила, как мысль, которая обнаруживается мало по малу то в шепоте царедворца, то в тихих воспоминаниях отшельника, то в одиноких мечтах Григория, то в силе и успехах Самозванца, то в ропоте придворном, то в волнениях народа, то, наконец, в громком ниспровержении несправедливо царствовавшего дома. Это постепенное возрастание коренной мысли в событиях разнородных, но связанных между собой одним источником, дает ей характер сильно-трагический, и таким образом дает ей заступить место господствующего лица, или страсти, или поступка» (46). Там, где Белинский усматривал «мелодраму», Киреевский видит трагедию. Но для обоих вся драма держится на бесспорной вине и неизбежной каре.

При работе над *Борисом Годуновым* Пушкин читал *Анналы* Тацита и по поводу их первой главы высказал ряд полемических соображений о латинском историке. Смысл этих критических замечаний — защита Тиберия, предмета повествования рассматриваемой части *Анналов*, конечно, защита не в плане морали, а против моралистической оценки, не учитывающей реальных правил политической деятельности «самодержавного», как Пушкин определяет римскую императорскую систему, правления, в которой убийство «может быть вызвано

<sup>13</sup> И.В. Киреевский, Сочинения, т. 2, М., 1911, с. 45. Далее страницы указываются в скобках в тексте.

государственной необходимостью» (7, 233). И в качестве примера ситуации, аналогичной той, с которой начинается *Борис Годунов*, когда после смерти Августа Тиберий «отказывается от управления государством, но изъявляет готовность принять на себя ту часть оною, которую на него возложат», он дает упрашивать себя, подобно царю Борису, чтоб согласиться на власть, которая, как он знает, ему принадлежит. И если «Тиберий не допускает, чтобы Ливия имела много почестей и влияния», это, говорит Пушкин, «не от зависти, как думает Тацит» (234), т.е. вызвано не личными чувствами, а логикой «самодержавной» власти. В другом месте, по поводу Германика, Пушкин предлагает не судить «по нашим понятиям»: ведь «самоубийство также было обыкновенно в древности, как поединок в наши времена» (235). Это значит, что историю не следует ни модернизировать, ни превращать в предмет морализирования, но наблюдать и понимать ее по собственным механизмам. В размышлениях, озаглавленных *Table-talk*, Пушкин трижды упоминает Макиавелли, читателем которого был, определяя его как «великого знатока природы человеческой» (207) и защищая его от «клевет», возведенных на него иезуитом Поссевином. Как совместить эти высказывания, полемические в отношении Тацита «моралиста» и благосклонные к автору *Государя*, не с «шекспиризмом», которому они не противоречат, а с «карамзинизмом», то есть со взглядом на человеческие деяния, который сам Пушкин счел «историческим» только в зародыше, т.к. наполовину испытывал воздействие наивного духа летописей? И как совместить тот факт, что, посвятив Карамзину свою трагедию, Пушкин приступил к *Истории села Горюхина*, в которой Николай Страхов усмотрел пародию («лукавая и веселая дерзость»<sup>14</sup>) на карамзинскую *Историю государства Российского*, его стиль и склад ума? Говорить о «двуликости» Пушкина, конечно, нельзя, но сослаться на сложность его духовного мира, на его высочайшую свободу, позволявшую ему смотреть на все «шекспировским взглядом» и одновременно со стеновской иронией, — справедливо, но слишком расплывчато. К Карамзину, его благородной фигуре, Пушкин испытывает настоящее благоговение (*pietas*), как видно из его взволно-

<sup>14</sup> Н. Страхов, Заметки о Пушкине и других поэтах, Киев, 1897, с. 31.

ванных воспоминаний и страстной защиты, как бы в оправдание юношеского греха — антикарамзинской эпиграммы. Но дружеское признание заслуг «первого» русского «историка» не мешало ему понимать, что это был и «последний летописец», и таким образом подчеркнуть ощущение дистанции, отделявшей его и его поколение от историка. Поэтому неправ был Белинский, говоря об абсолютном карамзинском «культе» Пушкина. Пушкинское видение истории, как оно впервые проявилось в *Борисе Годунове* и развернулось впоследствии в других произведениях, включает разный и противоречивый опыт, символически представленный нами именами Шекспира и Карамзина. Но опыт этот более богат и многогранен, и корни его не только литературные и культурные, он вытекает из живого источника пережитой истории, событий современности, переплавленных в динамическом взгляде на мир, который поэт выработал за свою короткую, интенсивно прожитую духовную жизнь.

Если задуматься над вопросом, которым, согласно Киреевскому, критики задались сразу после появления *Бориса Годунова* и с меньшей оригинальностью продолжали заниматься и дальше, а именно, кто есть «главное лицо» пушкинской драмы, традиционным ответом, что ее центр Годунов, или его антагонист Лжедмитрий, или историческая эпоха, или народ, или, как считает Киреевский, «идея» уже совершенного преступления, мы можем противопоставить новую гипотезу, которая избежит уязвимости других и одновременно свяжет эту пушкинскую драму со всем его творчеством, выявив если не единственный, то, по крайней мере, превалирующий центр интереса. Тогда мы скажем, что протагонист *Бориса Годунова* — Власть, та Власть, которую Шекспир драматизирует в своих исторических хрониках, Карамзин идеализирует в *Истории государства Российского*, и которую Тацит и Макиавелли по-разному трактуют в своих писаниях. А главное, — которая у Пушкина является предметом постоянных поэтических размышлений, начиная с юношеской оды *Вольность до Медного Всадника* и дальше. Власть для Пушкина — не только политическая структура, но универсальная энергия, проявляющаяся в искусстве и любви. Остановимся только на пушкинской драматургии, имея в виду не только *Бориса Годунова*, но и тетралогии «маленьких трагедий».

Что такое *Скупой рыцарь*, как не анализ власти денег? *Моцарт и Сальери*, как не анализ власти искусства, *Каменный гость* как не анализ власти эроса, а *Пир во время чумы* как не анализ власти смерти? То, что мы называем здесь «тетралогией», есть органическая совокупность произведений, симметрически соотносящихся с *Борисом Годуновым*, — все доказательства поэтического анализа «воли к власти» в России и на Западе (месте действия маленьких трагедий). Помимо драматургических, и другие произведения Пушкина, от поэм и романов и самой лирики (в этом отношении эмблематичен *Анчар*), предстают как подчиненные отношению зависимости, односторонней и обоюдной, возникающей в разных планах между отдельными индивидами или группами, создавая неистощимую психологическую, моральную, историческую игру. Разве *Евгений Онегин* — не тот же поединок любовной и духовной власти между Евгением и Татьяной, с опрокидыванием позиций, вследствие чего покоряющий превращается в покорённого, а покоренная освобождается от самопорабощения, на которое обрекла себя, или, по крайней мере, контролирует его, включившись в сеть других микровластей? Власть — это энергия, а Пушкин — поэт неисчерпаемой энергии жизни, энергии, которая превосходит жизнь в ее непосредственности, ставя перед проблемой смысла этой власти, а не только перед зрелищем ее бесконечных проявлений.

Рассматривая проблему политической власти, стоящую в центре исторических и историко-поэтических произведений Пушкина, мы видим, что предпочтение он отдает совершенно особому моменту: не полноте ее проявления, а ее кризису; не ее безусловности, а ее оспариванию, не ее триумфу, а поражению. В этом «шекспиризм» Пушкина — диаметрально противоположность позиции Карамзина, воспевателя преемственности, органичности, величия процесса формирования и использования власти, и поэтому склонного усматривать в «смутном времени» драматический эпизод, рассосавшийся в последующем позитивном развитии. Интерес к великим событиям европейской истории его времени, от французской революции до наполеоновских войн, для Пушкина был частью опыта его поколения. То же самое можно сказать о двух главных событиях русской истории его времени: войне 1812 года и восстании декабря 1825 года. Но когда его поэти-

ческий и интеллектуальный взгляд обращается от настоящего к прошлому, выбор привлекающих его внимание и творчество тем знаменательно ориентирован на три поворотных и переломных момента русской истории: «смутное время», относящееся к допетровскому периоду, пугачевский бунт, относящийся к послепетровскому времени, и третья тема — естественно, революция Петра Великого — центральный момент пушкинских размышлений — наиболее ярко воплощена в *Медном всаднике*, произведении проблематическом, воспевающим деяния императора во всем их величии, и одновременно выявляющим внутренне присущие им трагические моменты. Во всех этих произведениях величие и непререкаемость власти опровергаются борющейся с ней мятежной контрвластью или, как в *Медном всаднике*, моральным бунтом, страшном во всем его бессилии. Однако, Пушкина интересует не столько захватывающее зрелище столкновения власти и анти-власти, сколько проблема захваченности обеих, причина, лежащая в основе господства и подчинения и, как в *Анчаре*, человек, могущий «властным взглядом» послать другого человека на самое отчаянное дело в ущерб его собственной жизни. Пушкин в своих поэтических произведениях (драмах, романах, поэмах) исследует то, как осуществляется власть — не как субстанция, сосредоточенная в одном центре, хотя самодержавная природа власти в России наталкивается на то, чтобы подчеркнуть этот аспект. Но как диффузная совокупность отношений, сводящихся не только к политико-правовым, но и психологическим и моральным, образующих тонкую и прочную сеть, которая рвется и вновь восстанавливается. И как раз момент разрыва завораживает Пушкина, поскольку для него именно в этом проявляется проблема оправдания власти, в противном случае скрытая или просто игнорируемая. Игра вокруг власти исключительно усложняется, являясь одновременно прозрачной, если традиционному обладателю власти вызов бросает не откровенный завоеватель, а скрытый противник, происходящий изнутри, а не извне сакрального властного пространства, как происходило в России в течение почти двух веков, от начала 17-го до примерно конца 18-го века, когда как нигде расцвел феномен самозванства, принявший здесь остро-драматические формы. Самозванство имеет множество импликаций: двусмысленное по своей природе, поскольку подраз-

умеает маскировку собственного лица, чтобы принять облик другого лица, оно в то же время является парадоксальным подтверждением оспариваемой традиционной власти, потому что самозванец выдает себя за настоящего государя, объявляя поддельным сидящего на престоле и, следовательно, полагается на принципы легитимности, считая себя ее защитником. Поэтому самозванство предполагает общество, в котором фундамент власти никем не подвергается сомнению, в то время как некоторая часть общества оспаривает ее действия, в силу чего претендент на место государя (узурпатор или обманщик) предстает как носитель этой латентной оппозиции, которая, однако, не затрагивает систему власти как таковую. Следует отметить, что самозванство не обязательно связывается с контргосударем во плоти и может представлять форму чистого протеста, парадоксально объявляя самозванцем, то есть незаконным и лжегосударем того, кто в это время стоит у власти. Это случай Петра Великого, предмета народных легенд, считавших его не только лжержьшарем, но и воплощением антихриста, причем эти легенды жили не только в старообрядческой среде, но и в официально-православной, что свидетельствует о сильной оппозиции государю. Но если самозванство — во всем многообразии форм бунта против власти в сфере принципов, на которые опирается самая власть, — было важным явлением русской истории, где приняло другие, по сравнению с аналогичным феноменом западноевропейской истории, формы, — проблема узурпации власти в новых формах стояла на повестке дня европейской политики наполеоновской эпохи, а в России декабристского заговора. Не то, чтобы интерес Пушкина был «зашифрованным». Напротив, как он сам подчеркивал, в *Борисе Годунове* нет и «намёков» на настоящее, как их нет и в позднейших произведениях на исторические темы. Но, тем не менее, было бы нелепо отрицать, что интерес Пушкина к истории, в особенности к определенным ее моментам, был одушевлен его переживанием истории настоящего, цельным, органичным размышлением, которое он вел в течение всей своей жизни над становлением реальности своего времени. Взгляд Пушкина, в отличие от взгляда русских писателей более поздних поколений, не затуманен маниакальным вниманием к чаемому и предвосхищаемому в воображении будущему и обращен свободно с «шекспировской»

ясностью к сложному переплетению настоящего и прошлого, неразрывно связанных между собой и открытых загадочному будущему, которое лишь отчасти в нашей власти.

Если такова сфера интереса Пушкина к истории, в частности русской, ни один момент петровского прошлого не мог привлечь его внимания больше, чем «смутное время». Пушкин берет традиционную Россию в момент ее радикального, многостороннего, глубокого кризиса: династического в первую очередь, возникшего вскоре после формирования единого абсолютистского московского царства во главе с Иваном Грозным, предпоследним из Рюриковичей; кризиса политического, охватившего все правящее сословие, и социального, потрясшего все население, и национального, приведшего к иностранной интервенции, поставившей под угрозу культурную самостоятельность России, т.к. это была интервенция со стороны Польши, аванпоста латинского католичества, противостоящего самой крупной славянской православной державе. Это была не столько гражданская война, сколько катастрофа, грозившая развалом России и доведшая до предела ее нестабильность. После междоусобицы, каким было «смутное время», с большими трудностями установилась новая национальная династия — династия Романовых, которой, однако, не удалось охранить Россию от новых кризисов беспокойного 17 века, преддверия петровской революции. Пройдя через эти испытания, средневековая Россия вступила на путь модерности, хотя ей не всегда удавалось преодолеть гигантские силы инерции и сопротивления своего прошлого. Обратясь к допетровской России, Пушкин не только выбрал этот мутный период потрясений, но и избежал всяческой утешительной перспективы, какая открывалась бы с воцарением династии, а, напротив, погрузился в бурлящий центр кризиса, который по-разному зачаровывал западных драматургов. Однако для Пушкина, в отличие от неизвестных ему предшественников, перипетии, связанные с Борисом Годуновым и Лжедмитрием, не были экзотическим авантюрным сюжетом или объектом отстраненного размышления: для него Россия, ее история, ее судьба были остро переживаемой проблемой, одним из узловых моментов литературных и интеллектуальных исканий. Интересуясь «смутным временем» и петровской революцией, он интересовался двумя периода-

ми, в которые Россия поставила на карту свою культурную идентичность. Его интерес вызвал еще один эпизод — пугачевский бунт, с характерным для этого момента аналогичным кризисом. Это уже не волнение, охватившее всю нацию, как в первых двух случаях, — это столкнулись две России: одна народная и традиционная, другая дворянская и европеизированная, две России, совершенно непохожие друг на друга, уходящие корнями в противоречивость национальной истории: Россия *Капитанской дочки* — это Россия пугачевская, с одной стороны, и Россия Екатерины и в особенности Гринева, которому выпало на долю с риском для себя пересечь границу между этими Россиями, хотя он и является лояльным подданным второй — России государыни, наследницы великого Петра.

*Борис Годунов* — драма самого хаотического в русской истории кризиса: кризиса «традиционной» России, кризиса ее государственной и национальной идентичности. Вся драма — в бесконечном преломлении этого кризиса. Идентичность царя Бориса, именем которого названа драма, неопределенна, вся его катастрофическая история строится на двусмысленности его роли, его фигуры, самого его Я: законный правитель, избранный по формальным правилам времени и места, но уже по факту его избрания в системе угасшей наследственной монархии — объект соперничества со стороны равных ему по рангу враждебных подданных. Высоко ценимый Пушкиным Бенжамен Констан, говоря о разнице между монархией и узурпацией, описывает ситуацию, подобную годуновской: «Монарх в известном смысле — существо абстрактное: в нем видят не отдельного человека, а целый королевский род, вековую традицию». Напротив, узурпация есть сила, носящая на себе неизбежный отпечаток индивидуальности узурпатора. «И такая индивидуальность, к тому же противоречащая всем интересам, существовавшим до узурпации, неизбежно оказывается в условиях постоянного недоверия и враждебности». И еще: «Недостаточно объявить себя наследственным монархом, ибо то, что устанавливает такое звание, не есть трон, передать который притязают, а трон, полученный по наследству. И наследственным монархом становятся лишь во втором поколении. До того же, узурпация, пусть и титулюющая себя монархией, таит в себе, однако, смуту революций, ее уста-

новивших: подобные новые династии не менее буйны, чем секты, угнетают не менее тирании»<sup>15</sup>.

Случай Бориса Годунова, по существу отвечающий этой типологии, одновременно аномален, поскольку Годунова, как уже было сказано, приводит к власти не «революция», а избрание, хотя и им самим подготовленное в долгие годы регентства при законном государе, последнем из старой династии. Но суть констановского рассуждения как нельзя лучше отвечает этому случаю: монарх одного поколения, своего собственного. Годунов угрозами и притеснениями удерживает власть, формально легитимную, однако он не имеет принципиальной поддержки; и его соперники и подданные считают его узурпатором. Сам пушкинский Годунов сознает неустойчивость и шаткость своего статуса и переживает свое царское достоинство с суровой горечью несчастливого государя, несомненные способности которого не находят консенсуса, признания и благодарности подданных.

Если механизм кризиса верховной власти Бориса тот, что объяснен Константином, вопрос виновности царя можно видеть в ином свете, чем после Киреевского и Белинского видели критики последующих поколений. Можно интерпретировать убийство царевича Димитрия как происшедшее по воле Годунова и, следовательно, как своего рода учредительную «революцию», о чем говорит Констан в цитированном отрывке. В таких случаях крах Бориса предопределен двумя причинами: узурпаторством и злодеянием. И именно последнее, т.е. убийство, превращает его в узурпатора. Бесполезно опровергать этот тезис ссылкой на оправдание Бориса судом историков, который уже с Погодиным высказался в пользу Бориса: для суда истории его времени, суда более решающего, чем суд последующих времен, вина Бориса несомненна, и приговор пересмотру не подлежит. Однако можно поменять местами соотношение двух причин: для своего времени Борис был виновен, так как считался узурпатором, т.е. легенда о его виновности возникла как своего рода позорящая идеология на плодородной почве высших сословий и их манипулирования народны-

<sup>15</sup> См. В. Н. Турбин, *Характеры самозванцев в творчестве Пушкина* в: Незадолго до Водолея, М. 1994; Б. А. Успенский, *Царь и самозванец, самозванчество в России как культурно-исторический феномен* в: Избранные труды, т. 1, М. 1994; О. Усенко, *Самозванчество на Руси: норма или патология?* в: «Родина», 1 и 2, 1995.

ми массами с их традиционно коллективной ментальностью, в особенности той, что была свойственна тогдашней России, как видно уже в первой сцене в разговоре между Шуйским и Воротыньским («Народ еще повоет, да поплачет» и «Давай народ искусно волновать»). В этом случае прав Пушкин, возражая Погодину, что Годунова нельзя судить по современным нормам уголовного суда, если этот приговор претендует на то, чтобы заменить вынесенный на основе современной Годунову ментальности, в глазах тех, кто, подобно Пушкину, хочет представить Годунова в его время и в атмосфере ментальности того времени. И как раз это и осуществил поэт. Итак, внутри драмы Борис виновен, хотя при этом сам он себя таковым не считает, но знает, что «приговорен», и, будучи человеком своего времени, несет на себе бремя «приговора». Поэтому пушкинский Годунов — персонаж не «мелодраматический», как считал Белинский, а трагическая фигура, личность значительная, ощущающая на себе давление безликой враждебной силы, потому что его антагонист, самозванец, — это только симулякр безличной неуловимой враждебности, роковой бунт против того, кому не удалось основать новую династию, и он всего лишь «талант», а не «гений», пользуясь антиномией Белинского.

Если Россия в «смутное время» стоит на грани утраты своей идентичности, если царь Годунов переживает не только кризис собственной власти, но всего государства, если самая его вина неуловима и двусмысленна, то воплощением квинт-эссенции неопределенной идентичности предстает Гришка Отрепьев. Настолько его идентичность размыта, что даже не знаешь, как его называть, и сам Пушкин в одном и том же акте называет его то Димитрием, то Самозванцем. Григорий Отрепьев, или Самозванец, — «творческая» индивидуальность в мире, для которого, по словам Белинского, характерно отсутствие индивидуальности и господство коллективного «семейственного» и «родового» начала; индивидуальность, способная вообразить альтернативную жизнь и буквально создать самое себя, раздваиваясь в «другом», с которым, в конце концов, себя отождествляет.

Отрепьев-Самозванец — актер: от человека театра у него способность воплощаться в роль, умение приспособливаться к сцене, талант молниеносной импровизации. Под всеми личинами и одеяниями — от одежды монаха и бродяги до обла-

чения царя и полководца — нет определенного и неизменного облика, потому что его суть в вечной текучести, присущей авантюре. Авантюра в своей сущности — это выход за рамки постоянства и размеренного существования, отказ от ординарности во имя исключительности, которая всегда должна обновляться, чтобы позволить продолжать авантюрную жизнь. Атмосфера авантюренности состоит в непрерывной готовности для Я открываться и дробиться на мириады субъективных сущностей, героев вечно новых происшествий. И так до конца, который может означать возврат к порядку или низвержение в катастрофу. Или же рутину авантюренности, ее унылую механистичность, — исход худший, чем порядок и катастрофа. Для пушкинского героя авантюра, то есть освобождение от рутины, предустановленного существования и в будущем — пружина первовыбора самозванца. Выбора осознанного и в то же время предопределенного в его бессознательном, представленного сном Григория, где он взбирается по крутой лестнице на башню и видит с высоты Москву, кишашую народом: он видит, как все со смехом указывают на него пальцем, и, наконец, срывается вниз. Пимен в своей наивности приписывает сон играющей «молодой крови», не догадываясь о глубоко запрятанном стремлении к аванюре его собрата по келье, стремлении, порожденном отказом от монотонности жизни, которому Пимен невольно потворствует, потому что именно благодаря его рассказам о злодеяниях Бориса в Григории Отрепьеве рождается идея пойти на авантюру — стать самозванцем. И взяв на себя эту роль, после промежуточного эпизода побега, Григорий, уже Лжедмитрий, настолько безукоризненно погружается в роль, что не отличается от одетой на себя маски, не позволяя видеть никакого различия даже тому, кто знает об этой игре, т.е. читателю и зрителю. Только в одном пункте его множественная личность переживает кризис: под влиянием чувства, что могло бы показаться в нем чрезмерным, если бы мы не знали о его внутренней метаморфической размытости, — он признается честолюбивой полячке Марине, в которую влюблен, в том, о чем она, мечтающая стать царицей, не хотела бы знать, то есть, что он не царевич Димитрий, а монах Григорий Отрепьев. Но в момент, когда он сбрасывает маску, за ней сияет пустота, а Марина, уже примерившая на себя маску царицы, вынуждает его вернуть-

ся к взятой на себя роли и продолжать игру, т.е. парадоксальным образом снова стать самим собой: лицедеем, авантюристом, обманщиком, самозванцем.

Почему театральная авантюра Отрепьева-Самозванца имеет успех, по крайней мере, в границах пушкинской драмы, в то время как в исторической реальности успех Лжедмитрия был кратковременным? По той же самой причине, по которой легенда о виновности Бориса Годунова была «подлинной», исторически подлинной, и, следовательно, действенной в истории. Радикальный кризис России, в котором кризис династический был только отягощающим эпифеноменом, развивался по двум загадочным законам, позволявшим первому русскому самозванцу одержать победу, пусть и временную. Законом загадочным, на которые Пушкин в своей драме проливает свет до того момента, до которого может доходить поэтический разум, и оставляет теньевую зону, высветлить которую претендует только догматическая рассудочность. В драме в игре света и тени просвечивается механизм власти и контрвласти, соотношение уровней осуществления власти и преодоления стоящих на ее пути преград, ее силовые моменты и провалы, и формирование новых центров власти. Для Пушкина власть есть не суть, а функция; не статичность, а становление; не обладание, а борьба. Все течет и струится вокруг одного центра, претендующего на верховное положение, но и сам он в вечном движении вещей, даже когда облачается в сакральные и ритуальные одежды, какова священная и иератическая власть православной России, традиционной и византийской. В этом универсуме, по видимости неподвижном и безличностном, но внутренне уже динамичном и индивидуализированном, «новый русский» Григорий Отрепьев, актер в душе, может блестяще и трагически осуществить свою авантюру, будучи антагонистом другой индивидуальности — законного царя и в то же время узурпатора — Бориса. Последний не обладает легкой и бесшабашной подвижностью своего соперника и как бы подавлен гнетом традиции, которую хотелось бы изменить, но она обволакивает его в его пышной тюрьме и приводит к гибели. Борис Годунов тоже обречен играть свою роль, неизменную, статическую, лишённую авантюриности: он может быть лишь тем, кем решил быть — государем, даже когда, как он сам говорит с мрачной байронической трезвостью,

эта роль ему надоедает, как бывает после обладания телом женщины, которую давно желаешь. В тяжелой и мрачной атмосфере московского двора, населенного призраками и полного козней, авантюра Отрепьева-Самозванца предстает как театр в театре, как спектакль внутри *Гамлета*. Только Самозванец — не Гамлет, а Годунов — не Клавдий, хотя его считают таковым, и этого достаточно, чтобы превратить его в Клавдия. У Самозванца и Гамлета есть, по крайней мере, одна общая характерная черта — коренное отличие от мира придворных. Отрепьев, если и не интеллектuala, как принц датский, то, по крайней мере, актер, динамичный и изобретательный. Но никому не найти средства, чтобы избавиться от гнили, которой в московском царстве куда больше, чем в датском королевстве. «Вина», тяготеющая в пушкинской драме, — не индивидуальная, а коллективная; она относится не к тому, кто воплощает власть, а ко всей нации, неспособной обрести саму себя и склонной направить на государя-«узурпатора» проклятие, от которого никак не может избавиться.

Если протагонист *Бориса Годунова* — Власть в определенных исторических формах, в которые она облеклась во времени и пространстве, как в России 16–17 веков, то есть нации, специфически пережившей признаки кризиса традиционности, власть не могла быть только государственной и светской, а должна была в равной мере быть и церковной, и религиозной. В этом случае, как и в случае первого типа власти, и первого из двух ликов власти, имеет место не концентрация, а диффузность: в драме Церковь присутствует в лице верховного иерарха, сотрудничающего с верховной государственной иерархией, от которой получает поддержку, но она присутствует и на более низком уровне, как в образе монаха-летописца Пимена, играющего важнейшую сюжетную роль в трагедии, и еще большую в общей атмосфере всего произведения. Но главным образом религиозная власть проявляется в ментальности, которую пронизывает сплошь, образуя систему ценностей и верований, на чем держится все общественное здание. Перед нами теократическая власть, не затронутая автономной силой политической игры, потому что ее участники, от бояр до самого Бориса, хотя и действуют безо всякого стеснения, строго придерживаются правил религиозной игры, которая для них абсолют, как и для народа, пассивного действующего лица.

В Борисе Годунове религиозность действует в двух противоположных и соперничающих друг с другом ипостасях, хотя они и являются формой одной и той же христианской веры: католической и православной. Это не чисто религиозное противопоставление, так как принимает оно формы национального и цивилизационного конфликта Востока и Запада: с одной стороны Польша, с другой — Россия, каждая со своим жизненным укладом, что прекрасно представлено контрастом между легковесным изяществом польских сцен и тяжеловесной и угрюмой серьезностью сцен московских. Со всей непринужденной актерской изобретательностью Отрепьев-Самозванец гибко приспосабливается к польской среде, проявляя себя русским, способным без всяких комплексов действовать в этой славяно-латинской части Европы, как, например, когда с легкостью гоголевского Хлестакова, другого отнюдь не царственного самозванца, обещает отцу-иезуиту скорое обращение России в католичество. Отрепьев ведет себя как русский в сцене с Мариной: она, как броней, ограждена своим честолюбием даже перед лицом саморазоблачения ее обрученного, в то время как Отрепьев, оказавшийся способным отступить от взятой на себя роли и уступить страсти, в порыве национальной гордости вновь надевает старую маску и окончательно срастается с ней.

Всю драму пронизывает православная религиозность, смешанная с остатками язычества, придающими народной вере особый характер. Польско-католическая религиозность в драме служит контрастом православной. Например, Пимен тоже видит доказательство убийства царевича Димитрия в «чуде»: в том, что тело убитого царевича при появлении его предполагаемых убийц судорожно дернулось, что по поверьям у разных «первобытных» народов является доказательством виновности. Пимен — центр этой религиозности, наиболее чистое, но и не простое ее выражение, как не проста и его функция в развитии драматического действия. Зачастую он является лишь объектом пафосного восхищения, но образ его требует внимательного рассмотрения. Эмблема внутренней удовлетворенности человека, сумевшего уединиться в высшую сферу, свободную от мутных и бурных превратностей истории, сферу, материальным символом которой является смиренная, заполненная усердным трудом монашеская келья, Пимен —

луч свет в мрачной и тревожной атмосфере драмы. Он созерцает человеческие деяния с отрешенностью летописателя, регистрирует происходящее не только с нравственной строгостью и религиозным рвением, но и со спокойным сознанием, что отмеренное ему время жизни на исходе, и он записывает последний эпизод своего повествования и должен передать свою высокую миссию более молодому монаху, которого он нашел в собрате Григории. В сцене Чудова монастыря Пимен размышляет об окончании труда своей жизни с душевной ясностью, которая тем непоколебимей, что далась ему с трудом в атмосфере царящего вне монастырских стен беспредельного насилия, и таит в себе противоречивые моменты. Первое противоречие внутри самого Пимена: из его слов о своем прошлом мы узнаем, что и он в молодости, прежде чем достиг умиротворения в трудолюбивом монашестве, познал страсти и был человеком действия, участвуя в кровавых событиях своего времени. Времени неистовства и жестокостей, каким была эпоха Ивана Грозного. Пимен помнит о ритуальном покаянии этого царя на смертном одре, покаянии, завершившем жизнь, значимую в государственном отношении, но густо усеянную грехами и преступлениями. Впрочем, Пимен и сейчас, в четырех стенах своей кельи, в старческой отрешенности не забыл о политических страстях, которые у него слиты с моралью. Предмет его гневных порицаний — Борис Годунов, о преступлении которого (совершенном по его приказу убийстве царевича Димитрия) он рассказывает своему собрату по келье, как в начале драмы боярин Шуйский рассказывал другому боярину, Воротынскому, с лисьей хитростью плетя козни против Годунова еще до избрания его царем. Эти две версии преступления, так сказать, заводят механизм вражды к новому государю, которая с верхов, где зародилась, неостановимо спустится в народные слои и определит судьбу Бориса и его рода.

Здесь предстает второе противоречие в светлой фигуре Пимена. Именно его пристрастный рассказ о смерти царевича в Угличе послужил для молодого послушника, которому Пимен должен вручить дело летописания, первоотлчком для авантюры. Поведанное Пименом оказалось для Григория случаем, благодаря которому в его душе бурно проявилось уже созревшее настроение: невыносимость монотонной монаше-

ской жизни, контрастирующей с тягой к жизненным переживаниям, движению, разнообразию, хотя все это омрачено предчувствием финальной катастрофы, предвещаемой сном молодого послушника. За спокойствием Пимена кроются бурный опыт и еще не угасшие страсти, а впереди, как неожиданное последствие, вырисовывается куда большая смута — смута самозванства. Иронический парадокс в том, что Пимен, будучи убежденным, что нашел в Григории достойного продолжателя своего дела, закончив свое «последнее сказанье», дает толчок историческому действию, поменяв местами *historia rerum gestarum* и *res gestae* (рассказ о событиях и события). И таким образом безоблачное пименовское видение разрушается. Впрочем, в пушкинской драме отсутствует любое другое успокоительное воззрение на историю, каким был бы светский взгляд просвещенческого прогрессизма и просвещенного абсолютизма, опровергаемый хаотическим ходом событий, неизбежно сметающих такого мудрого и способного государя, как Борис, роковым образом обвиняемого в преступлении в эпоху жесточайших политических преступлений, о чем свидетельствует недавнее время Ивана Грозного, о котором простоудушно вспоминает Пимен. Ирония в отношении провиденциальности религиозного и светского оптимистического взгляда на историю в том, что катастрофу порождает случай, нечаянное обстоятельство, что назначенный Пименом в наследники — не кроткий послушник, готовый смиренно возложить на себя благородное дело, а недовольный и обуреваемый страстями, жадный до жизни и авантюрист монах. В продуманный и размеренный план Пимена врывается разрушительная энергия, которая не пишет историю, а делает ее. Это не голая игра пушкинского воображения, готовая опрокинуть с вмешательством случайного и неожиданного слишком стройные планы любого, пусть и достойного почитателя авторитета, а самая душа драмы, главный протагонист которой — Власть, ее суть — Время: в нем Власть обнажает свои сокровенные тайны. *Борис Годунов* — историческая драма, в которой история играет двоякую роль: она объект представления и субъект взгляда на нее как на *res gestae* и *historia rerum gestarum*. Драматическая суть — историческое Время, рассказываемое Время, переживаемое Время, с его замедленностью и ускорением, прерывностью и однородностью,

уплотнениями и разрывами. В этом историческом Времени разворачивается трагедия Власти, вернее, ее трагикомедия, если вспомнить, что поначалу Пушкин назвал своего *Бориса Годунова* «комедией», по обычаю древнерусского театра. Трагикомедия — шекспировское сталкивание «низа» и «верха», плебейского и благородного, комического и драматического не только в «фальстафовской» сцене в корчме на литовской границе, колоритной по языку жизнелюбивых и разбитных монахов, или в начальных народных сценах, где черни отведены смешные роли, как в некоторых шекспировских пьесах, но и в «высокой» сцене Чудова монастыря, потому что именно здесь, в конце монолога Пимена, подобно ярмарочному Арлекину, со своим сальто-мортале, появляется самозванец, вернее, первая и главная метаморфоза Григория: из монаха он превратился в царевича.

Комическое, игровое, ироническое рассеяно почти по всей драме. С самого начала, уже в первой сцене разговора двух бояр: одного — хитрого и проницательного, другого — простоватого и неуклюжего, проскальзывает мотив обвинения будущего царя Бориса и типично комедийной интриги. Затем в последних явлениях, в которых чернь в ряде жанровых сценок живо выступает в роли симпатичного комического персонажа, при всей комичности ее ситуации и положения. Комедийными элементами насыщены все польские сцены, где претенциозная вельможная смесь магнатов, легкомысленная и ветреная, оттеняет роль Самозванца, который является сознательным обманщиком и актером, между тем, как поляки относятся к нему с ужасной серьезностью. Трагическое, без тени комического, сгущается только в двух частях драмы: прежде всего в самом Годунове и его детях, над которыми проклятием тяготеет обвинение, повторяемое всеми и распространяемое вслух и шепотом, не без элементов легенды, и оно действует в драме как реальное преступление, как общепризнанное «мнение», а для Годунова является определяющим в провале его попытки основать новую династию, несмотря на положительные стороны проводимой им политики. Еще одно место, где трагическое, уже не сосредоточенное на одном персонаже, присутствует незримо, но ощутимо: это безмолвие финала, когда народ в таком смятении и растерянности, что не отвечает на призыв приветствовать кликами ново-

го царя — Дмитрия. В завершающем драму молчании сценически мощно выражена трагичность русской истории, о чем ясно свидетельствует весь ход действия, выявляя механизмы власти, не находящей поддержки или ограничения в обществе и порождающей только надувательство и бунт, то есть пассивность, временами выходящую из себя и взрывающуюся своей противоположностью, но не активную диалектику конфликтов между частями национального организма. Народ, который советская критика неправоммерно объявляла героем пушкинской драмы — всего лишь орудие: он колеблется между равнодушным подчинением и разрушительным бунтом, всегда направляемым сверху — царем или его противниками. В таком видении проявляется не презрение, а трагедийность, которую комичность некоторых сторон поведения народа только подчеркивает. И даже окончательный финал драмы не лишает народа его глубокой пассивности, которая незадолго до этого проявила себя полной противоположностью — взрывам преступной активности с требованием — немедленно приведенным в действие — расправиться с «Борисовым щенком» — сыном Годунова. Не следует забывать, что *Борис Годунов* поначалу имел не знаменитый финал, а другой, в котором народ кричал здравницу новому царю — Дмитрию, т.е. самозванцу, подчиняясь приказанию представителя вечной власти. Независимо от истории этой поправки, внесенной в последний момент перед первой публикацией драмы (1831), шесть лет спустя после написания, не следовало бы забывать, что у *Бориса Годунова* фактически два финала, и оба принадлежат автору. Если, в отличие от финала печатного текста, в первоначальном другой финал сохранялся все время, пока драма не могла быть напечатана, это значит, что первый финал не противоречил ходу драматического действия. И в самом деле, противоречия между ролью народа в драме и здравницей новому царю в конце первой редакции нет. Но не было нелогичным и противоречивым и молчание народа, потому что в действительности народ в драме играет роль сфинкса, загадочной в свое пассивности силы, которая может ликовать или безмолвствовать, будучи всегда силой столь же бессознательной, сколь и первостепенной и решающей. «Мнение народное», от которого в драме зависит участь правителей и государств, — именно мнение, а не «истина», как полагает по-

пулистский или демагогический взгляд, абсолютно чуждый ясному и трезвому пушкинскому уму. Это мнение, питающееся поверьями и легендами и колеблющееся под давлением разных сил, но в его основе вся трагическая серьезность, которая позволяет Пушкину, свободному от всякого идеологизированного преклонения перед народом, взирать на толпу с участливой иронией, но никогда с отчужденным презрением. Таким образом, у *Бориса Годунова* два финала, и оба правомерны, хотя второй, с безмолвствующим народом, имеет два преимущества: во-первых, выражает последнюю волю автора, а во-вторых, неоспоримо его сценическое превосходство, в силу того, что это — «открытый» финал, бесконечно расширяющий смысл драмы в отношении дальнейшей судьбы русского народа, русской истории. *Борис Годунов* не кончается, но продолжается. И тем не менее, если это, как уже говорилось, драма размытой и находящейся под угрозой идентичности как России, так и героев драмы — Бориса Годунова и его антагониста — в конце «комедии» и «трагедии» эта идентичность налицо: не как тавтологическое и статическое тождество в смысле  $A=A$ , но как динамическое создающее тождество, в смысле  $A=A+a+a$  и т.д., как развитие, в котором Россия становится сама собой. Ее идентичность, в чем Пушкин отдавал себе отчет, окажется не раз под ударом, и еще сегодня, как мы знаем, Россия мучительно старается обрести ее. Поэтому Пушкин не мог написать традиционного театрального произведения, ни в духе традиции классицизма, ни в духе традиции романтизма. В общем, не мог он быть вполне «карамзинистом», и у автора *Истории государства Российского* почерпнул скорее свидетельства «последнего летописца», чем воспринял уроки «первого историка». Не мог он идти и путем шекспировской драмы. Пушкин был «шекспирианцем», как уже говорилось, на свой манер, не в драматургическом, а в «философском» смысле. Что касается собственно театра, опираясь на традиции народного зрелища, он создал сценическую структуру в соответствии со своей поэтикой: экспериментальную структуру фрагментарности, воплощенную, вопреки надежде положить начало новому театру, только в этой драме и, в иной форме, в «маленьких трагедиях». Тем самым воздействие Пушкина на историю русского театра и литературы касалось скорее сути, чем формы. «Поэтика мозаичности»

созвучна такому историческому воззрению, которое не усматривает в событиях провиденциальную прямолинейность, что в религиозной или секулярной форме было присуще историографии 18 века, но это не значит, что прямолинейность заменяется хаотичностью. В истории есть порядок, состоящий из намерений и вероятностей, порядок замысловатый, которому подчиняется самая беспорядочность будничной жизни. В произведениях на современные и исторические темы Пушкин демонстрирует ясность взгляда, сливающуюся с чувством тайны перед лицом зрелища человеческих судеб, коллективных и индивидуальных, общественных и личных, минувших и настоящих. В *Борисе Годунове* его аналитический взгляд деконструирует механизм политической власти и исследует игру социальных сил, не претендуя на последнее слово о человеческих деяниях. Высветленная зона рассказанных или представленных им событий окружена дымкой непознанного. В *Борисе Годунове* есть тайна без мистики: тайна России, представленная в смутном эпизоде ее истории, тайна, как бы символизирующая целый период ее судьбы — допетровский, который не смогла перечеркнуть даже совершенная этим царем революция. Дело в том, что идентичность той или иной нации складывается из усвоения собственного прошлого в постоянно обновляющемся опыте, в котором то, что бывает потом, не отменяет того, что было раньше. Такое видение истории и жизни не могло претвориться в четко определенных и жестких формах драматического воздействия, но должно было породить многогранную фрагментарность, совокупность сцен, единство которых дано последовательным разворачиванием исторического Времени и точками распада исторического Пространства. Калейдоскопическая фрагментарность — это множественность перспективы, благодаря которой открываются новые ракурсы и возникают новые перегруппировки, вплоть до «открытого финала», отсылающего в другое время и другое пространство. Текст, скорее предназначенный для театра воображения, чем для театра представления, текст, который до сих пор не обрел адекватного режиссера и который, возможно, никогда его не обретет; но текст этот не только для чтения, это что-то вроде персонального театра, в котором читатель призван быть и «режиссером», и зрителем. Народный масштаб, задуманный Пушкиным для своего театра, совер-

шенно далекого от вырожденных форм патриотической или националистической драмы, сохраняется в воображаемом мире, потому что заново переживается коллективная судьба и судьба отдельных личностей. Так пушкинский *Борис Годунов* достигает цели, о которой говорил его великий современник Алессандро Мандзони, тоже захваченный проблемой истории как проблемой моральной: «Именно из истории трагический поэт может без принуждения извлечь человеческие чувства; эти чувства всегда самые благородные, а мы так нуждаемся в них! Именно показывая страсти, раздиравшие людей, он может дать нам почувствовать общий элемент ничтожества и слабости, располагающий к снисхождению, основанному не на вялости или презрении, но на разуме и любви. Приобщая нас к событиям, в которых мы не участвуем, являясь лишь их свидетелями, он может приучить нас сосредоточивать нашу мысль на тех покойных, величественных идеях, которые рассыпаются и исчезают под ударами каждодневной реальности жизни, а бережно взращиваемые и хранимые, они, несомненно, — лучший залог нашей мудрости и достоинства»<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> А. Manzoni, *Tutte le opere*, vol.2, Firenze 1988, p. 1710.

Владимир Кантор

**«Подпольный человек»  
против «новых людей»,  
или О торжестве зла в мироустройстве**

**«Роман учит, как быть счастливым»**

В нашей гуманитарной науке, да и публицистике, стало банальным уже соотнесение заглавий двух романов — Герцена и Чернышевского. Повторю эту банальность: *кто виноват? и что делать?* — два основных вопроса русской культуры. Причем подтекст этого сопоставления очевиден — социально-гражданственный. На мой взгляд, проблема, поставленная двумя писателями-философами, много серьезнее и глубже. Герцен предложил *искать виноватого* в бедах человеческой жизни и предложил негативную теодицею. В России виноватой, на его взгляд, оказалась империя, на Западе — буржуа, а в судьбах человечества — Бог. Чернышевский, не просто сын протоиерея, но и человек глубоко верующий (об этом чуть позже), считал порочной саму идею искать виноватых вовне, *надо делать себя*, тогда и жизнь наладится<sup>1</sup>, не искать, кто виноват, а делать нечто, ибо план Бога по созданию мира был разумен. Как и Августин, он снимал с Бога вину за мировое зло. Поиск виноватых приводит к расправам, гибели невинных, особенно в случае народных мятежей. Это был явный конфликт двух самых влиятельных среди молодого поколения идеологов. Роман «Что делать?» вызвал раздражение и изумление у литераторов старшего поколения, самым главным упреком автору стал упрек в том, что Чернышевский изобразил

<sup>1</sup> Кстати, именно этот пафос преодоления себя, является основным в «пушкинской речи» Достоевского: «Не вне тебя правда, а в тебе самом; найди себя в себе, подчини себя себе, овладей собой — и узришь правду. Не в вещах эта правда, не вне тебя и не за морем где-нибудь, а прежде всего в твоём собственном труде над собою. Победишь себя, усмиришь себя — и станешь свободен как никогда не воображал себе, и начнешь великое дело, и других свободными сделаешь» (Достоевский Ф. М. Пушкин (Очерк) // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 26. Л.: Наука, 1984. С. 139). Разница только в том, что Достоевский видит это усилие в будущем, как задачу будущих русских людей, а Чернышевский увидел этих новых людей в сегодня.

людей, которые не сознают жизненных трагедий, с легкостью их преодолевая. К концу знаменитого романа Герцена «Кто виноват?» его герои оказываются в состоянии непоправимо разрушенных судеб. Герои романа Чернышевского, несмотря на то, что роман начинается с самоубийства, полон несчастий и бед, траура и печали, написан узником Петропавловской крепости, тем не менее «счастливые люди», как их назвал Николай Страхов: «Роман учит, как быть счастливым.

На нем надписано: *из рассказов о новых людях*. Можно было бы совершенно верно заменить: из рассказов о счастливых людях, которые до того умны, что умеют всегда счастливо устроить свою жизнь. И в самом деле, они удивительно счастливы. Известно, что жизнь человеческая подвержена многообразным бедствиям и страданиям, что жить на свете трудно. Новым людям жизнь легка; весь роман, в котором они изображены, состоит из рассказа о том, как искусно они умеют избегать всякого рода неудобств и несчастий. Например — неудобство, которое составляет канву всего романа, заключается в том, что жена одного из героев, Лопухова, влюбляется в его приятеля, Кирсанова. Случай весьма обыкновенный и обыкновенно приносящий с собою немало тревог и затруднений. Но у новых людей дело обходится благополучно в высочайшей степени. Лопухов совершает фальшивое самоубийство и тайком уезжает за границу. Таким образом, его жена получает возможность вступить в законный брак с Кирсановым. Сам же Лопухов богатеет в Америке, приезжает в Петербург под видом американца и находит себе здесь другую, новую подругу жизни<sup>2</sup>. Более того, герои романа становятся своего рода русскими американцами, умеющими сами строить свою жизнь (*the self-made men*). Этот пафос предвещал то несостоявшееся будущее России, которое перед Первой мировой войной померещилось русскому обществу и вызвало в 1914 г. стихотворение Блока «Русская Америка».

Для верующего человека мир устроен так, что внутри него можно правильно строить правильные отношения. На вопрос Герцена *кто виноват*, ответ один — виновато мировое устройство, или, если угодно, Бог. Значит, разумно-положительное

<sup>2</sup> Страхов Н. Н. Счастливые люди // Н. Г. Чернышевский: pro et contra. / Сост. вступ. статья, коммент. А. А. Демченко. СПб.: РХГА, 2008. С. 561.

действие здесь невозможно. Но на вопрос Чернышевского *что делать*, есть ответ: в Божьем мире можно строить правильные отношения. Страдания героев преодолеваются по евангельскому слову, которое и в страданиях находило счастье: «Блаженны изгнанные за правду, ибо их есть Царство Небесное. Блаженны вы, когда будут поносить вас и гнать и всячески неправедно злословить за Меня. Радуйтесь и веселитесь, ибо велика ваша награда на небесах, так гнали и пророков, бывших прежде вас» (Мф 5: 10–12).

Публика восприняла роман как полемику с Тургеневым: «Современная Чернышевскому критика сопоставляла „Что делать?“ с романом Тургенева „Отцы и дети“, указывая на полемическую направленность романа „Что делать?“ против „Отцов и детей“. Прямой отпор тургеневскому изображению „нигилизма“ не был главной целью романа Чернышевского, но многое в нем, несомненно, давало повод к противопоставлению этих произведений. Чернышевский хотел показать в своем романе настоящее лицо *новых людей*, с их особой моралью, с их стремлениями и надеждами, со всей сложностью их внутреннего мира; изобразить их схватку с „допотопными“ людьми, с отживающим крепостническим обществом не как борьбу отцов и детей, а как столкновение социальных сил»<sup>3</sup>. К пониманию «новых людей» я, разумеется, еще вернусь, к революционаризму они не имеют никакого отношения. Пока же отмечу, что Чернышевский творил в определенном контексте. Из его дневников известно, что он очень воспринял «Двойника» Достоевского, пересказывал его с таким восторгом, что слушатели решили, что он пересказывает свое сочинение. Из «Отцов и детей» тянутся две фамилии — Кирсанов и Лопухов, но очень переосмысленные. Кирсанов Чернышевского тоже европейски ориентированный герой, но не барин, а работник. А Лопухов вырастает из фразы Базарова, что, мол, умру, а на могиле лопух вырастет. Лопух вырос и стал одним из благороднейших героев русской литературы<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Богословский Н. В. Николай Гаврилович Чернышевский. 1828–1889. М.: Молодая гвардия, 1957. С. 305.

<sup>4</sup> «Сама фамилия Лопухова как бы вырастает из пренебрежительной фразы Базарова о мужике: „Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; — ну, а дальше?“» (Верховский Г. П. О романе Н. Г. Чернышевского „Что делать?“. Ярославль: Ярославское книжное издательство, 1959, С. 11–12). Кстати, мать Веры

Но гораздо интереснее не влияние на Чернышевского, а влияние его романа на всю последующую русскую литературу. Бахтин написал, что Чернышевский задал русской литературе проблему — создать идеологический роман. Роман Чернышевского вызвал не просто отклики, полемические и положительные, но создал некий уровень обсуждения мироздания и России. Те вопросы и ответы, которые в нем прозвучали, задали некую совершенно не существовавшую в такой степени и силе парадигму, в которой необходимо было отныне рассуждать. Если говорить без скидок, то этот уровень и эту проблематику из его современников одолел только Достоевский.

### Евангельская тема

Говоря о влиянии этого романа, не надо забывать, что это единственный завершённый, а главное, опубликованный при жизни автора художественный текст. Тем ошеломительнее его длившийся почти столетие читательский успех, а также влияние на специфику и уровень русской литературы, так сказать, «постчернышевской эпохи». Чтобы понять этот успех, зацепимся за сведения о том, как его воспринимала публика тех лет. Современник и противник Чернышевского, профессор Цион иронизировал: европеец «спросит вас: кто такой Чернышевский? Вы ему ответите и скажете, что Чернышевский написал плохой, по мнению самих же нигилистов... роман „Что делать?“, сделавшийся, однако, евангелием нигилистов»<sup>5</sup>. Вот это слово «евангелие» много объясняет. Но взятое всерьез, а не в трагедийном духе. Мыслитель своим романом актуализировал Новый Завет, ибо его «новые люди» должны были возвещать совершенную жизнь. Стоит отметить, что Святое писание он знал практически наизусть. Скажем, Чернышевский предлагал учить иностранные языки по проповеди Христа: «В качестве практического приема при изучении языка Николай Гаврилович рекомендовал считывание Павловны носит имя Марья Алексеевна, это тянется к Грибоедову. «Ах! Боже мой! что станет говорить / Княгиня Марья Алексевна!» — восклицает зависимый от общественного мнения Фамусов, отправляя дочь в родной город Чернышевского: «В деревню, к тетке, в глушь, в Саратов!».

<sup>5</sup> Цион И. Ф. Нигилисты и нигилизм // Русский вестник. 1886. № 6. С. 776–777.

книг с хорошо знакомым текстом, всего лучше Евангелия»<sup>6</sup> (курсив мой. — В.К.). А вот как он описывает изучение иностранных языков новыми людьми: «У Кирсанова было иначе: он немецкому языку учился по разным книгам с лексиконом, как Лопухов французскому, а по-французски выучился другим манером, по одной книге, без лексикона: *Евангелие — книга очень знакомая*; вот он достал Новый Завет в женевском переводе, да и прочел его восемь раз; на девятый уже все понимал, — значит, готово» (курсив мой. — В.К.). Роман Чернышевского буквально пронизан евангельскими реминисценциями. Услышав рассказ Катерины Полозовой о Чарльзе Бьюмонте и сообразив, что это Лопухов, вернувшийся с *того света*, Вера Павловна кричит Кирсанову: «Ныне Пасха, Саша; говори же Катеньке: воистину воскресе».

Входя в пространство этого романа, читатели поневоле входили в евангельское пространство. Но в Евангелии показано распятие и воскресение героя — Христа. А в романе? Почему это Евангелие? Но задумаемся: есть ведь общий текст судьбы. В этот текст входит и роман, и продолжение жизни автора. Текст романа — это проповедь, гражданская казнь и каторга — это распятие. Нельзя вообразить Благоую весть без распятия и воскресения. Так же трудно оторвать каторгу автора от его романа. Сюжет распятия и сюжет воскресения входят в текст Евангелия. Однако в романе Чернышевского звучит надежда, что чаша будет пронесена мимо. Об этом последняя глава «Перемена декорации», где показано, что автор романа выходит на волю. О скором выходе на волю он писал и жене. Но судьба оказалась жестче и мудрее. Если ты уж замахнулся быть учителем людей, то получи по полной программе. И казнь была. Герцен сравнил позорный столб Чернышевского с крестом, на котором распяли Сына Человеческого. А потом была каторга, или, говоря

<sup>6</sup> Обручев В. А. Из пережитого // Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1982. С. 256. Ср. письмо Чернышевского в Саратов в сентябре 1860 г. о своем приятеле: «Начал учиться по-французски и довольно успешно разбирает Евангелие во французском переводе — это самый скорый метод научиться читать книги на каком-нибудь языке, чтобы прямо приниматься на этом языке читать книгу, которую почти наизусть знаешь на своем» (Чернышевский Н. Г. Письмо родным // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 16 т. Т. XIV. М.: ГИХЛ, 1949. С. 407).

словами Достоевского, «мертвый дом», то есть тот свет. А уж потом — воскресение.

Но как же призыв к революции, который вычитали в романе и охранители, и молодые инакомыслы? Посмотрим, какое поведение пропагандировалось в романе. С французской песенкой вводится в роман Вера Павловна. Но как он переосмысливает эту очень жестокую песенку французского простонародья, санкюлотов, призывавших — «всех буржуа — на фонарь» (*tous les bourgeois à la lanterne*) и припевом — «дела пойдут» (*Ça ira!*). То есть повесим — и дела пойдут. Чернышевский революционность, тем более жестокость из этой песенки полностью элиминирует.

«В то же самое утро, часу в 12-м, молодая дама сидела в одной из трех комнат маленькой дачи на Каменном острове, шила и вполголоса напевала французскую песенку, бойкую, смелую. „Мы бедны, — говорила песенка, — но мы рабочие люди, у нас здоровые руки. Мы темны, но мы не глупы и хотим света. Будем учиться — знание освободит нас; будем трудиться — труд обогатит нас, — это дело пойдет, проживем, доживем:

Ça ira!

Qui vivra, verra (то есть «Дело пойдет / Кто будет жить — увидит»).

Мы грубы, но от нашей грубости терпим мы же сами. Мы исполнены предрассудков, но ведь мы же сами страдаем от них, это чувствуется нами. Будем искать счастья, и найдем гуманность, и станем добры, — это дело пойдет, — проживем, доживем.

Труд без знания бесплоден, наше счастье невозможно без счастья других. Просветимся — и обогатимся; будем счастливы — и будем братья и сестры, — это дело пойдет. <...> Смелая, бойкая была песенка, и ее мелодия была веселая».

То есть надо избавиться от грубости и невежества и трудиться, тогда дела пойдут. Вполне буржуазный пафос. И никакой революции!<sup>7</sup> Надо полагать, что его расчет был на зна-

<sup>7</sup> Надо сказать, что эта тема мирного преодоления человеческих бед была постоянной в его размышлениях. В полуавтобиографическом романе «Пролог» главный герой Алексей Иванович Волгин, избранный с потрясающей самоиронией, тем не менее весьма строг в своем понимании того, что и как делать. Вот пара его сентенций: 1. О человеческих отношениях: «нельзя приневоливать человека быть

ние реального текста этой песни, очень популярной среди радикалов, да и просто образованных людей. Этот контраст должен был подчеркнуть антиреволюционный пафос романа. Поразительно, но никто не увидел. Самостоятельность мысли радикалы приняли за революционаризм. Возможно, дело все-таки в мифологическом сознании россиян, о которых писал в свое время Хомяков, что мы еще не вышли из эпохи сказочности и саг. И на эту мифологическую основу легла позиция правительства. Судьба писателя дописала его роман.

Сошлюсь на аналитическую формулу А.А. Демченко: «Факт участия влиятельных чиновников в пропуске романа налицо. И не только напечатали его, но еще разрешили оставить под ним полную подпись автора, политического узника. Какими-то тактическими соображениями хозяева положения руководствовались определенно. Какими же? Вспомним, как Долгоруков и Потапов опасались изъятий общественного недовольства или даже протеста в первые дни после ареста Чернышевского и Серно-Соловьевича. Снять напряженность в обществе, продемонстрировать объективность и гуманность правительства в отношении к политическим заключенным (обоим предоставили право писать и печататься), закрепить в общественном мнении мысль об отсутствии предвзятости в разбирательстве их следственных дел — такова, думается, ближайшая тактика властей в данном конкретном случае. И в известной мере власти добились своего. После появления в печати романа за подписью Чернышевского слухи о скором

счастливым по-нашему, потому что у разных людей разные характеры». 2. О французских делах: «опять недостало рассудка и терпения; подняли восстание; — ну и заплатились так, что долго не могли оправиться. А чего было и соваться? — Если бы было довольно силы, чтобы выиграть, то и сражаться-то было бы нечего: преспокойно получали бы уступки одну за другою, дошли бы и до власти с согласия самих противников. Когда видят силу, то не будут вызывать на бой, — смиряются, самым любезным манером. Ох, нетерпение! — Ох, иллюзии! — Ох, экзальтация! — Волгин покачал головою». И в том же романе притча, почти евангельская, из дневника Левицкого, соумышленника Волгина: «Вечная история: выходит работник, набирает помощников. Зовут людей к дружной работе на их благо. Собралась масса, готова работать. Является плуг, начинает шарлатанить, интриговать. — разинули рты, слушают — и пошла толпа за ним. Он ведет их в болото — они тонут в грязи, восклицая: „Сердца наши чисты!“ — Сердца их чисты; жаль только, что они со своими чистыми сердцами потонут в болоте».

его освобождению явно усилились. <...> Несмотря на достигнутые некоторые результаты, власти в конечном счете прощались с опубликованием романа. И эта досада, возможно, отразилась на той торопливости, с какой следователи взялись за разработку обвинительных материалов»<sup>8</sup>. Если поначалу публика после выхода романа надеялась на выход из крепости автора, то она ошиблась<sup>9</sup>. А раз писателя казнили, то, конечно, он революционер. **Власти нарвались на мифологическое сознание общества, сами при этом создав миф о Чернышевском-революционере.** Никто не ожидал, что безвинный арест превратит мыслителя в революционера-страдальца, а каждое его слово будет читаться именно в этой программе, предложенной самим правительством. Так и было прочитано, испугались романа, который был антинигилистическим, но прочитан нигилистически по воле самих властей.

И теперь мы подходим к самой главной теме предлагаемого текста — теме, о которой я уже говорил, теме новых людей. Именно этот образ больше всего смутил российское общество. Именно «новым людям» романа противопоставил Достоевский своего подпольного героя.

<sup>8</sup> Демченко А.А. Н. Г. Чернышевский. Научная биография. Часть третья. 1859—1864. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1992. С. 214.

<sup>9</sup> Стоит сослаться на воспоминания одного юриста, в молодости общавшегося с Чернышевским: «Этот арест, в особенности Чернышевского, меня сильно поразил, и я ломал себе голову, в каком деле мог участвовать Чернышевский, относившийся весьма скептически ко всем революционным попыткам, осуждавший печатно в одном из номеров „Современника“ даже Герцена, к которому, как к мыслителю-философу, относился с большим уважением. Надо заметить, что дело Чернышевского было покрыто какой-то особой таинственностью; о всех других делах мы, молодежь, всегда были осведомлены, знали не только, в чем обвинялся каждый из арестованных, но и знали их показания, о Чернышевском же никто ничего не знал. Осенью 1862 года мне пришлось покинуть Петербург и поселиться в провинции, куда долетали известия о многих арестованных лицах, но о Чернышевском ничего не доходило. Признаком скорого его освобождения представлялся напечатанный им в первой книжке за 1863 год „Современника“ роман „Что делать?“» (Рейнгардт Н. В. Н. Г. Чернышевский (По воспоминаниям и рассказам разных лиц) // Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1982. С. 383: выделено мною.— В.К.).

### Подполье как месторазвитие

Что пишут исследователи? Вот Тмарченко: «В „Записках из подполья“, написанных уже после выхода романа „Что делать?“, Достоевский полемизирует с этической теорией Чернышевского во всей ее сложности и объеме. Поэтому полемика утрачивает свой чисто публицистический характер и ведется новыми художественными средствами и приемами. Такая художественная полемика с автором „Что делать?“ привела Достоевского к новому этапу его творческого развития как романиста. Для всех романов зрелого Достоевского „Записки из подполья“ послужили идеологическим этюдом. Разум отнюдь не всесилен в общественной истории, так же как в душе и в поведении современного „развитого“ человека»<sup>10</sup>. Еще раз подчеркнем, что роман Чернышевского положил начало философскому тренду в русской классической литературе. Достоевский, как ни странно покажется многим, даже достоеведам, ища «человека в человеке», видел реального человека как носителя зла. Владимир Соловьев писал, что Достоевский «слишком хорошо знал все глубины человеческого падения; он знал, что злоба и безумие составляют основу нашей извращенной природы и что если принимать это извращение за норму, то нельзя прийти ни к чему, кроме насилия и хаоса.

Пока темная основа нашей природы, злая в своем исключительном эгоизме и безумная в своем стремлении осуществить этот эгоизм, все отнести к себе и все определить собою, — пока эта темная основа у нас налицо — не обращена — и этот первоначальный грех не сокрушен, до тех пор невозможно для нас никакое настоящее *дело* и вопрос *что делать* не имеет разумного смысла. Представьте себе толпу людей, слепых, глухих, увечных, бесноватых, и вдруг из этой толпы раздастся вопрос: что делать? Единственный разумный здесь ответ: ищите исцеления; пока вы не исцелитесь, для вас нет дела, а пока вы выдаете себя за здоровых, для вас нет исцеления»<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Тмарченко Г.Е. «Что делать?» и русский роман 60-х годов // Чернышевский Н.Г. Что делать? Из рассказов о новых людях. Л.: Наука, 1975. С. 771.

<sup>11</sup> Соловьев В.С. Три речи в память Достоевского // Соловьев В.С. Полн. собр. соч. в 10 т. СПб.: Просвещение, [1911–1913]. Т. 3. С. 210.

В утверждении, что вопрос «что делать?» не имеет разумного смысла, пока нет *делателей*, очевиден намек на полемику Достоевского с Чернышевским. Сын саратовского протоиерея верил в возможность жизни по христианским заповедям. Но Достоевский сформулировал в «Записках из подполья», причем достаточно твердо, невозможность христианского подвижничества. Все дальнейшее творчество он посвятил поиску такого подвижника. Как писал Лев Шестов: «Ему самому страшно было думать, что „подполье“, которое он так ярко обрисовывал, было не нечто ему совсем чуждое, а свое собственное, родное. Он сам пугался открывшихся ему ужасов и напрягал все силы души своей, чтоб закрыться от них хоть чем-нибудь, хоть первыми попавшимися идеалами. Таким образом и создались фигуры князя Мышкина и Алеши Карамазова. Отсюда и неистовые проповеди, которыми переполнен его „Дневник писателя“. Все это лишь хочет напомнить нам, что Раскольниковы, Иваны Карамазовы, Кирилловы и другие действующие лица романов Достоевского говорят сами за себя и ничего общего с их автором не имеют. Все это лишь новая форма примечания к „Запискам из подполья“»<sup>12</sup>. В «Записках из подполья» герой грозит разрушить не только Добро фурьеристов и социалистов, но и вообще Добро как таковое. Безымянный герой Достоевского поворачивает проблему: он просто не находит Богу оправдания. И характерно, что герой — без имени: его устами словно говорит человек как таковой. Герой повести, бедный и униженный, не верит, что, узнав свои нормальные интересы, «человек тотчас же перестал бы делать пакости, тотчас же стал добрым и благородным». А потому восклицает, что из принципа противодействия Зло будет делать, и совершает его, поглумившись над человеческим достоинством проститутки Лизы. Его речи воспринимают обычно только как полемику с социалистами, но в письме к брату от 26 марта 1864 г. сам Достоевский называл их «богохульством»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Шестов Лев. Достоевский и Нитше (философия трагедии) // Шестов Лев. Сочинения. М.: Раритет, 1995. С. 27.

<sup>13</sup> Арзамасская исследовательница О.С. Кулибанова в кандидатской диссертации (2010) «„Записки из подполья“ Ф. М. Достоевского в контексте авторского мифа о богоборчестве» отметила, что богоборчество воспринимается писателем как явление опасное, нечто вроде «заразной болезни». Богоборец, по мнению Достоевского, — это, пре-

Злобно-иронический Набоков пишет об этом герое: «К концу 2-й главы мы узнаем, что человек из подполья начал писать мемуары, чтобы поведать миру о радостях падения. <...> Неудовлетворенные желания, страстная жажда отомстить, сомнения, полуотчаяние, полувера — все это сплетается в один клубок, порождая ощущение странного блаженства в униженном существе. Но бунт этого человека основан не на творческом порыве, он просто неудачник, моральный урод, в законах природы он видит каменную стену, которую не может пробить»<sup>14</sup>. Стоит добавить, что, создавая мир, Бог создал и законы природы. Так что перед нами явный богоборец. Невольный вопрос: как наши критики могли расценивать аргументы этого «неврастеника, отчаявшегося, озлобленного и до ужаса несчастного»<sup>15</sup>, как серьезное возражение идеям Чернышевского, основанным на разуме. Как говорил Томас Манн, эта патологическая ненависть к разуму есть реакция первобытных инстинктов толпы. И ведь самое поразительное, что Достоевский не берет этого героя в союзники себе. Все же, вопреки Шестову, положительные герои русского гения — это «книжные люди» (Т. Г. Масарик): князь Мышкин, старец Зосима, Алеша Карамазов...

Но стоит все же понять, откуда взялось словечко «подполье», которое далее стало символом укрытия для людей, ведущих противоправительственную деятельность. А. Л. Бем полагал, что это из пушкинского «Скупого рыцаря»: «Пускай отца заставят / Меня держать, как сына, не как мышь, / Рожденную в подполье». Это возможно, учитывая, насколько тексты Достоевского пропитаны реминисценциями из Пуш-

где всего, человек духовно больной и глубоко несчастный. Завладев внутренней сущностью человека, богоборчество незамедлительно начнет просачиваться во внешний мир с целью изменить его, разрушить, переделать. Вот откуда возникает это страстное желание всех богоборцев переустроить мир согласно своей воле, своему желанию или капризу. «Богоборец — это человек, в котором происходит не только внутренняя борьба между добром и злом, Богом и дьяволом, но и он сам противостоит всему миру, не принимая и не понимая его» (<http://www.dissercat.com/content/zapiski-iz-podpolya-fm-dostoevskogo-v-kontekste-avtorskogo-mifa-o-bogoborchestve>).

<sup>14</sup> Набоков В. В. Лекции по русской литературе. СПб.: Азбука, 2012. С. 190.

<sup>15</sup> Там же. С. 189.

кина. Но мог Достоевский это словечко взять и у поэтического учителя Пушкина, В. А. Жуковского, опубликовавшего в 1831 г. в журнале «Европеец» поэму «Война мышей и лягушек», где были строчки героя—мышы Петра Долгохвоста: «Был я воспитан / В нашем столичном **подполье** премудрым Онуфрием-крысой». Тексты Жуковского были, как известно, семейным чтением в детстве Достоевского. Взаимовлияние Пушкина и Жуковского тоже очевидно. Действительно, у обоих поэтов идет речь о «мышь», живущей в подполье. Но мышью называет себя и подпольный человек. И это важно подчеркнуть, что человеческое в высшем смысле не составляет его сути, в этом человеке невозможно найти человека, как о том мечтал Достоевский. Однако приверженность парадоксалиста к подполью имеет и мотив, важный для нашей темы. Напомню, что Верочка в романе Чернышевского чувствовала себя освобожденной из подвала, и мечтала и всех других освободить из подвала. «Снится ей, что она заперта в сыром, темном подвале. И вдруг дверь растворилась, и Верочка очутилась в поле, бегаёт, резвится и думает: „как же это я могла не умереть в подвале?“ — „это потому, что я не видала поля; если бы я видала его, я бы умерла в подвале“. <...> И Верочка идет по городу: вот подвал, — в подвале заперты девушки. Верочка притронулась к замку, — замок слетел: „идите“ — они выходят. Вот комната, — в комнате лежат девушки, разбиты параличом: „вставайте“ — они встают, идут, и все они опять на поле, бегают, резвятся, — ах, как весело! с ними вместе гораздо веселее, чем одной! Ах, как весело!».

Почти каждый эпизод из жизни подпольного «парадоксалиста» — это ответ на аналогичную жизненную ситуацию героев из «Что делать?». Вот эпизод с Лопуховым: «Какой человек был Лопухов? — Вот какой: шел он в оборванном мундире по Каменно-Островскому проспекту (с урока, по 50 коп. урок, верстах в трех за Лицеем). Идет ему навстречу некто осанистый, моцион делает, да как осанистый {80}, прямо на него, не сторонится; а у Лопухова было в то время правило: кроме женщин, ни перед кем первый не сторонюсь; задела друг друга плечами; некто, сделав полуоборот, сказал: „что ты за свинья, скотина“, готовясь продолжать назидание, а Лопухов сделал полный оборот к некоему, взял некоего в охапку и положил в канаву, очень осторожно, и стоит над

ним, и говорит: ты не шевелись, а то дальше протащу, где грязь глубже». Достоевский рисует зеркальный эпизод с героем из подполья.

Парадоксалист мечтает доказать свое социальное равенство, отстаивать свое человеческое достоинство и тоже переживает подобное же столкновение с существом выше его по социальному статусу, с офицером, который «ни в каком случае дороги не уступал». Подпольный человек мечтает доказать свое человеческое достоинство, но ... не может: «Я упивался моей злобой, на него глядя, и... озлобленно перед ним каждый раз сворачивал. Меня мучило, что я даже и на улице никак не могу быть с ним на равной ноге. “Отчего ты непременно первый сворачиваешь? — приставал я сам к себе, в бешеной истерике, проснувшись иногда часу в третьем ночи. — Отчего именно ты, а не он? Ведь для этого закона нет, ведь это нигде не написано? Ну пусть будет поровну, как обыкновенно бывает, когда деликатные люди встречаются: он уступит половину, и ты половину, вы и пройдете, взаимно уважая друг друга”. Но так не было, и все-таки сворачивал я, а он даже и не замечал, что я ему уступаю. И вот удивительнейшая мысль вдруг осенила меня. “А что, — вздумал я, — что, если встретиться с ним и... не посторониться? Нарочно не посторониться, хоть бы даже пришлось толкнуть его: а, каково это будет?” Дерзкая мысль эта мало-помалу до того овладела мною, что не давала мне покоя. Мечтал я об этом беспрерывно, ужасно и нарочно чаще ходил на Невский, чтоб еще яснее себе представить, как я это сделаю, когда буду делать. Я был в восторге. Всё более и более мне казалось это намерение и вероятным и возможным. <...> Уж я ль не приготавливался, я ль не намеревался, — кажется, вот-вот сейчас состукнемся, смотрю — и опять я уступил дорогу, а он и прошел, не заметив меня. Я даже молитвы читал, подходя к нему, чтоб бог вселил в меня решимость. Один раз я было и совсем уже решился, но кончилось тем, что только попал ему под ноги, потому что в самое последнее мгновение, на двухвершковом каком-нибудь расстоянии, не хватило духу. Он преспокойно прошел по мне, и я, как мячик, отлетел в сторону. В эту ночь я был опять болен в лихорадке и бредил. И вдруг всё закончилось как нельзя лучше. Накануне ночью я окончательно положил не исполнять моего пагубного намерения и всё оставить втуне

и с этою целью в последний раз вышел на Невский, чтобы только так посмотреть, — как это я оставлю всё это втуне? Вдруг, в трех шагах от врага моего, я неожиданно решился, зажмурил глаза и — мы плотно стукнулись плечо о плечо! Я не уступил ни вершка и прошёл мимо совершенно на равной ноге! Он даже и не оглянулся и сделал вид, что не заметил; но он только вид сделал, я уверен в этом. Я до сих пор в этом уверен! Разумеется, мне досталось больше; он был сильнее, но не в том было дело. Дело было в том, что я достиг цели, поддержал достоинство, не уступил ни на шаг и публично поставил себя с ним на равной социальной ноге».

Достоевский нарисовал совершенно другой тип человека, вероятно, более реальный, если вспомнить формулу Канта «об изначально злом в человеческой природе» (добавлявшего, что из такого кривого дерева, из которого сделан человек, нельзя выточить что-то абсолютно прямое), о злодействах, переполняющих человеческую историю, о чем говорится уже в книге Бытия, о распятии Христа... Его герой не просто антигерой, для Достоевского он выразитель подлинного смысла человеческого существа, которое и слабо, и чудовишно. Он не способен на смелость и на христианское сострадание, тем более на спасение другого. Герои Чернышевского только и делают, что спасают ближних (Лопухов Верочку, Кирсанов Настю Крюкову и т.д.). Парадоксалист не может и НЕ ХОЧЕТ спасти Лизу (ситуация — насмешливый парафраз отношений Кирсанова и Насти)<sup>16</sup>, которая при этом изображена как почти трагическая романтическая героиня, с возвышенной ду-

<sup>16</sup> Поразительно, что вариант «подпольного человека» показывает нам В. Розанов в толстовском Нехлюдове из «Воскресения», который, совратив и обратив невинную девушку в проститутку, потом, раскаявшись, так и не решает жениться на ней (чтобы реально спасти): «По рассуждениям и Толстого Катюша была невинна, и ее надо было спасти. Да ведь это и по мировому так? Но граф Толстой скис, Нехлюдов скис. <...> Нехлюдов и Толстой, дети Вронских и Тверских, дети Элен Безуховой и Пьера, люди породистые, с сильными и красивыми предками, органически не могли вынести брака с проституткой. Ведь это потруднее, чем написать книжку поучительной морали (Толстой) или пропутешествовать в Сибирь за ссыльною. Ведь она будет жена... Это слишком близко! Нужно с ней спать, нужно ее любить. Любить активно? Проститутку? Нехлюдов и Толстой зажмурились. Правды не выйдет, реального не выйдет» (Розанов В. В. Л. Толстой и интеллигенция. <http://bibliotekar.ru/rus-Rozanov/27.htm>).

шой, но попавшая в беду. «Глаза у ней были светло-карие, прекрасные глаза, живые, умевшие отразить в себе и любовь, и угрюмую ненависть». Характерная деталь: ее держит в высоком тоне письмо студента, всерьез влюбившегося в нее, не зная, что она проститутка. «Она как-то стыдливо опустила свои сверкавшие глаза, когда кончила рассказывать».

Бедненькая, она хранила письмо этого студента как драгоценность и сбегала за этой единственной своей драгоценностью, не желая, чтоб я ушел, не узнав о том, что и ее любят честно и искренно, что и с ней говорят почтительно».

Так что парадоксалисту не жуткую проститутку надо спасать, а женщину благородную. Но — НЕТ: «Спасать! — продолжал я, вскочив со стула и бегая перед ней взад и вперед по комнате, — от чего спасать! Да я, может, сам тебя хуже. Что ты мне тогда же не кинула в рожу, когда я тебе рацеи-то читал: „А ты, мол, сам зачем к нам зашел? Мораль, что ли, читать?“». Власти, власти мне надо было тогда, игры было надо, слез твоих надо было добиться, унижения, истерики твоей — вот чего надо мне было тогда! Я ведь и сам тогда не вынес, потому что я дрянь, перепугался и черт знает для чего дал тебе сдуру адрес. Так я потом, еще домой не дойдя, уж тебя ругал на чем свет стоит за этот адрес. Я уж ненавидел тебя, потому что я тебе тогда лгал. Потому что я только на словах поиграть, в голове помечтать, а на деле мне надо, знаешь чего: чтоб вы провалились, вот чего! Мне надо спокойствия. Да я за то, чтоб меня не беспокоили, весь свет сейчас же за копейку продам. Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить. Знала ль ты это, или нет? Ну, а я вот знаю, что я мерзавец, подлец, себялюбец, лентяй. Я вот дрожал эти три дня от страха, что ты придешь. А знаешь, что все эти три дня меня особенно беспокоило? А то, что вот я тогда героем таким перед тобой представился, а тут вот ты вдруг увидишь меня в этом рваном халатишке, нищего, гадкого». И мерзкая его истерика с диким восклицанием, что ему не дают быть добрым. Кто виноват? Бог? «Тогда она вдруг бросилась ко мне, обхватила мою шею руками и заплакала. Я тоже не выдержал и зарыдал так, как никогда еще со мной не бывало... — Мне не дают... Я не могу быть... добрым! — едва проговорил я, затем дошел до дивана, упал на него ничком и четверть часа

рыдал в настоящей истерике. Она припала ко мне, обняла меня и как бы замерла в этом объятии».

Повторю, что не очень понятно, почему его сентенции приводятся всеми исследователями как мудрые возражения идее разума, проповедуемой Чернышевским. Идея разума как основы христианского послания классическая, высказанная апостолом Иоанном: «Мы знаем, что мы от Бога и что весь мир лежит во зле. Знаем также, что Сын Божий пришел и дал нам свет и разум» (1 Ин 5: 19–20). Естественно, что богоборец парадоксалист выступает против разума. Подпольный человек по сути дела первый вариант Великого Инквизитора, который говорил. Христу: «Клянусь, человек слабее и ниже создан, чем Ты о нем думал! Может ли, может ли он исполнить то, что и Ты? Столь уважая его, Ты поступил, как бы перестав ему сострадать, потому что слишком много от него и потребовал, — и это кто же, тот, который возлюбил его более самого себя! Уважая его менее, менее бы от него и потребовал, а это было бы ближе к любви, ибо легче была бы ноша его. Он слаб и подл. Ты звал к совершенству. А кто может быть из людей совершенным? Одни из них, непокорные и свирепые, истребят себя самих, другие, непокорные, но малосильные, истребят друг друга, а третьи, оставшиеся, слабосильные и несчастные, приползут к ногам нашим и вопиют к нам». Вот антигерой начинает с себя, и показывает, что это невозможно. Он понимает, что он сам преступник, и приходит к выводу Великого инквизитора: «Ну, попробуйте, ну, дайте нам, например, побольше самостоятельности, развяжите любому из нас руки, расширьте круг деятельности, ослабьте опеку, и мы... да уверяю же вас: мы тотчас же попросимся опять обратно в опеку».

Мечта подпольного парадоксалиста в том, чтобы он мог (продолжу цитирование Набокова) «и после каждого отвратительного поступка уползти **обратно в свою нору** <...> предаваться ненавистной сладости порока»<sup>17</sup> (выделено мной. — В.К.). Но тут приходит на ум Кафка, которого тот же Набоков считал величайшим немецким писателем XX столетия, с его рассказом «Нора», где ухвачен смысл дostoевского подполья: «Я обзавелся норой, и, кажется, получилось удачно. Снаружи видно только большое отверстие, но оно в дей-

<sup>17</sup> Набоков В. В. Лекции по русской литературе. С. 189.

ствительности никуда не ведет: сделаешь несколько шагов — и перед тобой стена из песчаника. Не стану хвалиться, будто я сознательно пошел на эту хитрость; вернее, дыра осталась после многих тщетных попыток подземного строительства, но в конце концов я решил, что выгоднее сохранить одно отверстие незасыпанным. Правда, иная хитрость так тонка, что сама собой рвется, это мне известно лучше, чем кому-либо, а кроме того, разве не дерзость наводить таким способом на мысль, что здесь скрыто нечто, достойное исследования? Но ошибется тот, кто решит, будто я труслив и только из трусости обзавелся этим жильем. Примерно в тысяче шагов от этого отверстия лежит прикрытый слоем мха настоящий вход в подземелье, он защищен так, как только можно защитить что-либо на свете, хотя, конечно, кто-нибудь может случайно наступить на мох и на этом месте провалиться, тогда мое жилье будет обнаружено и тот, кто захочет — правда, тут нужны определенные, довольно редкие способности, — сможет в него проникнуть и навсегда все погубить. Это я знаю, и даже сейчас, когда моя жизнь достигла своего зенита, у меня не бывает ни одного вполне спокойного часа; там, в этой точке, среди темного мха, я смертен, и в моих снах я частенько вижу, как вокруг нее неустанно что-то вынюхивает чья-то похотливая морда». Но никто не охотится за существом из подполья. И это Достоевский понимал вполне отчетливо. Зло в самом герое, а не вокруг.

### Разумный эгоизм и золотое правило христианской этики

Западные слависты видят в идеях Чернышевского лишь эгоизм, который, конечно же, ужасен. «В вере Чернышевского и нигилистов в возможность построения будущей страны счастья на основах эгоизма и рационализма Достоевский не видел ничего, кроме демонизма. Позднее в „Записках из подполья“ Достоевский выразит мысли, наносящие основательный удар идеям Чернышевского»<sup>18</sup>. Наши исследователи вспоминают хотя бы благородных предшественников идеи разумного эгоизма. Исток ее ищут то у Гельвеция, то Милля, то у Фейербаха. И это справедливо. Но западные всю «вину»

<sup>18</sup> Воге П. Н. Достоевский: свержение идолов. СПб.: Всемирное слово, 2003. 111.

сваливают на Чернышевского, следуя худшим интерпретаторам мыслителя.

Но почему бы не обратиться к первоисточнику — к святой книге. Ведь идея эта родилась еще в Ветхом завет. «**Люби ближнего твоего, как самого себя**» (Лев 19:18). И уже стало обязательным принципом в Новом завете: «**Возлюби ближнего твоего, как самого себя**» (Мф 22:39). Иными словами, чтобы возлюбить ближнего как самого себя, нужно для начала любить самого себя. Если ненавидишь себя, то и ближнего будешь ненавидеть. Вот вам и объяснение разумного эгоизма. Это вроде бы просто, но понимается с трудом, отсюда все перверсии в трактовке отношений Достоевского и Чернышевского. Ведь и Чернышевский хотел «искать человека в человеке».

Разумеется, в основе их миропонимания и мироощущения, как людей, выраставших на христианских заветах, лежала основная проблема — проблема моральной заповеди христианства: «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: 38–40).

И вот ответ Достоевского, человека, уже пережившего приговор к расстрелу, четыре года каторги, потом солдатчину, трагический роман, брошенного возлюбленной и вернувшегося в Россию к телу умершей жены, которой он изменял.

«16 апреля. Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?

Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой, — невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует. Один Христос мог, но Христос был вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек»<sup>19</sup>. То есть для земного человека христианская норма выступает в принципе лишь как идеал.

На ту же тему размышления в дневнике юного и влюбленного в будущую жену Николая Чернышевского. Он тоже считает, что с такой силой эта заповедь могла быть выражена только Богочеловеком. Но при всех колебаниях и понимании сложности для человека исполнять то, что задал как задачу Сын Человеческий, он утверждал: «знаю, напр., господ-

<sup>19</sup> Достоевский Ф. М. Записная книжка 1863–1864 гг. // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 20. Л.: Наука, 1980. С. 172.

ство и достоинство и божественное назначение любви и цену ближнего наравне с собою»:

«Что касается до другого, по моему мнению, коренного догмата христианства — помощи Божьей, сверхъестественного освящения, что и составляет собственно то, что есть сверхъестественного в христианской религии (хотя, однако, и догмат любви, и «ты должен не делать другому того, чего не хочешь, чтобы он делал тебе», в котором я решительно убежден, также, по моему мнению, не мог быть провозглашен Иисусом Христом в такой ясности, в такой силе, не мог быть положен так ясно им в основание своего учения об обязанностях человека, если бы он был просто естественный человек, потому что и теперь еще, через 1850 лет, нам трудно еще понять его и особенно трудно убедиться в том, чтоб человечество могло быть устроено по этому закону, а не [по] закону хитрости и своекорыстия, и особенно трудно нам убедиться в том, что можно жить и действовать в своей частной, личной жизни по этому началу истины, правды, добра, любви, — все это показывает такую зрелость и величие и вместе такое отсутствие всякой мечтательности, от которой не может удержаться естественный человек, одаренный такими благородными убеждениями, что нельзя не видеть в человеке, который так говорит, человека неестественного); так, что касается до этого догмата благодати, освящающей человека, я решительно нисколько не отвергаю его и готов даже по теории защищать его, но сам по опыту я не убежден в этом так твердо, как в других вещах, т. — е. я говорю по внутреннему опыту, по которому знаю, напр., господство и достоинство и божественное назначение любви и цену ближнего наравне с собою»<sup>20</sup>.

Это то, что он реализовал в романе «Что делать?».

Интересно, что оба мыслителя внимательно и доброжелательно приглядывались друг к другу, даже в состоявшейся единственной встрече, несмотря на взаимное недопонимание, они расстались мирно, можно сказать, дружелюбно. Достоевский вынес из этой встречи важное убеждение, что к кровавым прокламациям «Молодой России» Чернышевский никакого отношения не имел. Неслучайно в черновиках к «Бе-

<sup>20</sup> Чернышевский Н. Г. Дневник второй половины 1848 г. и первой половины 1849 // Чернышевский Н. Г. Полн. собрание соч. в 16 т. Т. I. М.: ГИХЛ, 1949. С. 132–133.

сам» Петр Верховенский (Нечаев) называет Чернышевского «ретроградом», противопоставляя ему разрушение всеобщее: «В сущности мне наплевать; меня решительно не интересует: свободны или несвободны крестьяне, хорошо или испорчено дело. Пусть об этом Серно-Соловьевичи хлопочут да ретрограды Чернышевские! — у нас другое — вы знаете, что чем хуже, тем лучше (по-моему, все с корнем вон!)»<sup>21</sup>. Отношения их были непростыми. В начале 60-х Достоевский откровенно поддержал Чернышевского в его полемике с Катковым. Но после ареста и публикации романа Достоевский публикует начало романа «Крокодил», романа, который он не дописывает. В шаржированном изображенном герое читатели хотели угадать Чернышевского, пытавшегося из утробы крокодила (читай — из Петропавловской крепости) учить образованное общество, как надо жить. Впоследствии Достоевский яростно отрицал такое понимание «Крокодила», говоря, что никогда бы не посмел так изобразить человека, идущего путем Петропавловской крепости и каторги, как и сам он. Но был он писатель многосмысленный. Мог и изобразить так Чернышевского, но, будучи чрезвычайно автобиографическим (не по фактам, а по чувствам и идеям), мог и себя самого иметь в виду, себя, бывшего каторжника, обращающегося к публике со словом поучения. Думаю, что отчасти прав Туниманов, говоривший о жесте поддержки Чернышевского. «Какими бы мотивами ни руководствовался автор «Дневника писателя», принимаясь в 1873 г. за «литературные воспоминания», несомненным является факт, что не ради самооправдания потревожил он старую историю с «Крокодилом». Не отрицая «радикальных» расхождений с убеждениями Чернышевского, Достоевский осмелился заявить в прикровенной (вынужденно) форме свое личное несогласие с политическими обвинениями, выдвинутыми против автора «Что делать?», об уме, таланте, личности которого он вспомнил с уважением, симпатией и даже неожиданной теплотой. Слова Достоевского о Чернышевском — акт человеческой солидарности с литератором другого «лагеря». Большую силу мнению Достоевского придавала его собственная судьба — бывшего каторжанина и ссыльного. В истории литературных и личных отношений Достоевского и Черны-

<sup>21</sup> Достоевский Ф. М. Собр. Соч. в 30-ти т. Т. 11. Л.: Наука, 1974. С. 159.

шевского это, возможно, самая волнующая и значительная страница»<sup>22</sup>. Но к 1873 г. уже окончательно стало ясно, что к бесам Чернышевский отношения не имеет никакого. Если к этому добавить странное пророчество, сделанное еще до ареста Чернышевского в полемике с Катковым... Напомню, что в 1861 г. буквально взрыв вызвала статья Чернышевского «Полемиические красоты». В статье критик просто наотмашь бил по литературным противникам, с таким презрением, что раздражение вызвала даже не столько его позиция, сколько очевидно сквозившее в его словах чувство превосходства, в каком-то смысле чувство Учителя, попавшего в класс к детям, которые не хотят учиться элементарным вещам. Не было журнала, который не ударил в ответ заносчивого критика. За исключением Достоевского!

Вот что Достоевский выговорил: «А знаете ли, что мы вам скажем в заключение? Ведь это вас г-н Чернышевский разобидел недавно своими «полемиическими красотами», вот вы и испустили свой элегический плач. Мы, по крайней мере, уверены в этом. Он даже не удостоил заговорить с вами языком приличным. Такая обида! Нам можно говорить о г-не Чернышевском, не боясь, что нас примут за его сеидов и отъявленных партизанов. Мы так часто задевали уже нашего капризного публициста, так часто не соглашались с ним. И ведь престранная судьба г-на Чернышевского в русской литературе! Все из кожи лезут убедить всех и каждого, что он невежда, даже нахал; что в нем ничего, ровно ничего нет, пустозвон и пустоцвет, больше ничего. Вдруг г-н Чернышевский выходит, например, с чем-нибудь вроде «полемиических красот»... Господи! Подымается скрежет зубовой, раздаётся элегический вой... «Отечественные записки» после этих красот поместили в одной своей книжке чуть не шесть статей разом (да, кажется, именно шесть и было) единственно о г-не Чернышевском, и именно с тем, чтоб доказать всему свету его ничтожество. Один шутник даже сказал, что в той книжке «Отечественных записок» только в «Десяти итальянках» и не было упомянуто имя г-на Чернышевского. Но если он так ничтожен и смешон, для чего же шесть статей в таком

<sup>22</sup> Туниманов В. А. Чернышевский и Достоевский // Н. Г. Чернышевский. Эстетика. Литература. Критика. Л.: Наука, 1979. С. 207–208.

серьезном и ученом журнале, да еще разом, в одной книжке? То же и в Москве: там тоже было вроде маленького землетрясения. Писались даже отдельные брошюры о г-не Чернышевском. К чему бы, кажется, так беспокоиться? Угадать нельзя. Странная, действительно странная судьба этого странного писателя!..»<sup>23</sup>.

Поэтому его расхождение шло, очевидно, по другой линии.

Замечу, что Достоевский вошел в литературу романом «Бедные люди», где жалость к бедным людям требовалась как норма гуманного человека. Напомню известный анекдот советского времени. Это анекдот о революции 1905 или 1917 гг.: старая барыня, дочь декабриста, спрашивает служанку, чего хотят бунтари. «Чтобы не было в России богатых». Барыня отвечает: «А мой отец хотел, чтобы не было бедных». Не будем здесь говорить о декабристах, но вот кредо положительного героя романа «Что делать?» Лопухова: «Я совершенно разделяю желание бедных, чтоб их не было, и когда-нибудь это желание исполнится: ведь раньше или позже мы сумеем же устроить жизнь так, что не будет бедных» (глава 2, часть IV). И Верочка думает: «Да, вот хорошо будет, когда бедных не будет, никто никого принуждать не будет, все будут веселые, добрые, счастливые...». Умилительны обычные комментарии: «Эта и следующие строчки – описание революционного переустройства общества». Но это же против «Бедных людей». Достоевский их жалеет, хотя и там страсти, но бедность непреодолима. У него никто из героев не богатеет. У Чернышевского все герои способны преодолеть свою бедность. Они работники в той области, за которую нарождающееся буржуазное общество уже стало платить. В статье «Не начало ли перемены?», написанной накануне его ареста, Чернышевский очень жестко отнесся к подобному «розовому» (воспользуюсь словом Леонтьева) гуманизму: «Забудемте же, кто светский человек, кто купец или мещанин, кто мужик, будемте всех считать просто людьми, и судить о каждом по человеческой психологии, не позволяя себе утаивать перед самими собою истину ради мужицкого звания»<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Достоевский Ф. М. По поводу элегической заметки «Русского вестника» // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 19. Л.: Наука, 1979. С. 177.

<sup>24</sup> Чернышевский Н. Г. Не начало ли перемены? // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 16 т. Т. VII. М.: ГИХЛ, 1950. С. 862.

И далее он выдвигает совсем неожиданный тезис: «Дюжинные люди делают только то, что заведено, а масса людей во всяком звании — дюжинные люди»<sup>25</sup>. Что это значит? Строго говоря, возникает тема массового общества. Но, как мы понимаем, еще время восстания масс не пришло, буржуазию он к дюжинным людям не относил. Очевидно, это тема, которая для Чернышевского составляла проблему европейской истории, по крайней мере с распятия Христа, когда «дюжинные люди» распяли Спасителя. Этим дюжинным людям и противопоставлены новые люди.

### Новые люди как подвижники

И все же понятие «новые люди» требует серьезной реконструкции. В советской, да и не только советской, науке это символ русской радикальной молодежи, готовящей Россию к революционному перевороту. В очередной раз перечитывая «Что делать?» я чувствовал, что камертоном к этому чтению должно быть чтение Евангелия. Вслушаемся в слова Чернышевского в романе: «Мало их, но ими расцветает жизнь всех; без них она заглохла бы, прокисла бы; мало их, но они дают всем людям дышать, без них люди задохнулись бы. Велика масса честных и добрых людей, а таких людей мало; но они в ней — теин в чаю, букет в благородном вине; от них ее сила и аромат; это цвет лучших людей, это двигатели двигателей, это соль соли земли». Это конечно рассказ о христианском подвижнике, где слова Христа усилены: не просто «соль земли», но «соль соли земли». Вариант новой Нагорной проповеди. Прислушаемся и к этому тексту: «Блаженны изгнанные за правду, ибо их есть Царство Небесное. Блаженны вы, когда будут поносить вас и гнать и всячески неправедно злословить за Меня. Радуйтесь и веселитесь, ибо велика ваша награда на небесах: так гнали и пророков, бывших прежде вас. Вы — соль земли. Если же соль потеряет силу, то чем сделаешь ее соленою?» (Мф 5: 10–13). Подпольный человек, выступая против добра как основы жизни, отрицает возможность новых людей с их установкой на добро для других, как Великий инквизитор говорит о невозможности для всех следовать путем Христа. Слишком сильны гонения.

<sup>25</sup> Там же. С. 866.

Именно о гонениях на новых людей пишет Чернышевский, не за то, что они сделали нечто преступное, а за то, что они **другие**: «Недавно родился этот тип и быстро расплождается. Он рожден временем, он знамение времени, и, сказать ли? — он исчезнет вместе с своим временем, недолгим временем. Его недавняя жизнь обречена быть и недолгою жизнью. Шесть лет тому назад этих людей не видели; три года тому назад презирали; теперь... но все равно, что думать о них теперь; через несколько лет, очень немного лет, к ним будут взывать: „спасите нас!“, и что будут они говорить будет исполняться всеми; еще немного лет, быть может, и не лет, а месяцев, и станут их проклинать, и они будут согнаны со сцены, ошиканные, страшимые». Таков же и Рахметов, которого автор именуется «необыкновенный человек». Но он такой же. Просто градусом выше. Хотя в примечаниях советских специалистов все время говорится, что Рахметов готовит себя к русской революции, но он странник, пришелец, взывающий Града Небесного. Быть может, реформатор, как Сперанский<sup>26</sup>. Ему все любопытно, но интереснее прочего Североамериканские штаты: «Через год во всяком случае ему „нужно“ быть уже в Североамериканских штатах, изучить которые более „нужно“ ему, чем какую-нибудь другую землю, и там он останется долго, может быть, более года, а может быть, и навсегда, если он там найдет себе дело, но вероятнее, что года через три он возвратится в Россию, потому что, кажется, в России, не теперь, а тогда, года через три-четыре, „нужно“ будет ему быть». Это вариация судьбы Лопухова, который прошел школу США и вернулся в Россию. Он из тех, о ком сказано в Евангелии, которые «говорили о себе, что они странники и пришельцы на земле» (Евр 11: 13). Неслучайно архимандрит Феодор (Бухарев) считал Рахметова христианским подвижником. Он думает о ближних,

<sup>26</sup> Надо сказать, что у Чернышевского была статья о Михаиле Михайловиче Сперанском «Русский реформатор», написанная совсем незадолго до ареста (1861 год), авторе проекта конституции, отвергнутой Александром I. Более того, со Сперанским (кстати, тоже сыном священника и выпускником семинарии) его связывала семейная история. В 1817 году М. Сперанский, тогда бывший Пензенским губернатором, звал отца Чернышевского служить к себе в канцелярию. Гаврила Иванович отказался, рекомендовав на это место другого человека, который дослужился до тайного советника.

это его дело, никакой революции. Например, Рахметов упрекает Веру Павловну, что она решила оставить мастерские, и возводит ее дело по организации мастерских на уровень абсолютно богоугодного дела: «Это учреждение вы подвергали риску погибнуть, обратиться из доказательства практичности в свидетельство неприменимости, нелепости ваших убеждений, средством для опровержения идей, благотворных для человечества; вы подавали аргумент против святых ваших принципов защитникам мрака и зла. Теперь, я не говорю уже о том, что вы разрушали благосостояние 50 человек, что значит 50 человек! — вы вредили делу человечества, изменяли делу прогресса. *Это, Вера Павловна, то, что на церковном языке называется грехом против духа святого, — грехом, о котором говорится, что всякий другой грех может быть отпущен человеку, но этот — никак, никогда*» (курсив мой. — В.К.). То есть «особенный человек» Рахметов находится внутри христианской системы ценностей, о чем нам рассказывает язык, на котором он говорит. Стоит отметить, что он читает, попав в дом Веры Павловны: «Он преспокойно ушел в кабинет, вынул из кармана большой кусок ветчины, ломоть черного хлеба, — в сумме это составляло фунта четыре, уселся, съел все, стараясь хорошо пережевывать, выпил полграфина воды, потом подошел к полкам с книгами и начал пересматривать, что выбрать для чтения: „известно...“, „несамобытно...“, „несамобытно...“, „несамобытно...“ это „несамобытно“ относилось к таким книгам, как Маколей, Гизо, Тьер, Ранке, Гервинус. „А, вот это хорошо, что попало; — это сказал он, прочитав на корешке несколько дюжих томов „Полное собрание сочинений Ньютона“; — торопливо стал он перебирать темы, наконец, нашел и то, чего искал, и с любовною улыбкою произнес: — „вот оно, вот оно“, „Observations on the Prophecies of Daniel and the Apocalypse of St. John“, то есть „Замечания о пророчествах Даниила и Апокалипсиса св. Иоанна“. <...> Он с усердным наслаждением принялся читать книгу, которую в последние сто лет едва ли кто читал, кроме корректоров ее: читать ее для кого бы то ни было, кроме Рахметова, то же самое, что есть песок или опилки. Но ему было вкусно». Почему-то никто это не отмечал. Хотя для Чернышевского указание на ту или иную книгу чрезвычайно важно.

Напомню, что Чернышевский долго занимался русскими летописями. Вот строчки из его дневника: «21 год моей жизни. 12 июля 1848, 2 часа ночи. — Встал, стал до чая разрезать летопись Нестора (завещание Мономаха), дорезал». «13-го [августа], 3' часа. — Утром писал Нестора». «20-го [августа]. — Весь день как-то Нестор не писался, только докончил прежний полулист и начал и дописал до конца 78-ю стр.»<sup>27</sup>. Стоит высказать еще одно предположение, что Чернышевский, конечно, читал «Повесть временных лет» (также называемую «Первоначальная летопись» или «Несторова летопись»), ибо она входила в Ипатьевскую летопись. Студент Чернышевский долго занимался Ипатьевской летописью. Работа («Опыт словаря к Ипатьевской летописи») была начата Чернышевским под руководством профессора И. И. Срезневского; опубликована в 1853 г. в «Прибавлениях» ко 2-му тому «Известий Императорской Академии наук по отделению русского языка и словесности».

И вот строчки, где впервые в русской литературе появляется понятие «новые люди»: «На следующий же день вышел Владимир с попами царицыными и корсунскими на Днепр, и сошло там людей без числа. Вошли в воду и стояли там одни до шеи, другие по грудь, молодые же у берега по грудь, некоторые держали младенцев, а уже взрослые бродили, попы же, стоя, совершали молитвы. И была видна радость на небе и на земле по поводу стольких спасаемых душ; а дьявол говорил, стеная: „Увы мне! Прогнан я отсюда! Здесь думал я обрести себе жилище, ибо здесь не было учения апостольского, не знали здесь Бога, но радовался я служению тех, кто служил мне. И вот уже побежден я невеждой, а не апостолами и не мучениками; не буду уже царствовать более в этих странах“. Люди же, крестившись, разошлись по домам. Владимир же был рад, что познал Бога сам и люди его, посмотрел на небо и сказал: „Христос Бог, сотворивший небо и землю! Взгляни на новых людей этих и дай им, Господи, познать тебя, истинного Бога, как познали тебя христианские страны. Утверди в них правильную и неуклонную веру, и мне помоги, Господи, против дьявола, да одо-

<sup>27</sup> Чернышевский Н. Г. Дневник второй половины 1848 г. и первой половины 1849 // Чернышевский Н. Г. Полн. собрание соч. в 16 т. Т. I. М.: ГИХЛ, 1949. С. 90.

лею козни его, надеясь на тебя и на твою силу“. И сказав это, приказал рубить церкви и ставить их по тем местам, где прежде стояли кумиры»<sup>28</sup> (курсив мой.— В.К.). Вот эта правильная и неуклонная вера, о которой мечтал князь Владимир, не могла, разумеется, стать общим правилом жизни «дюжинных людей»<sup>29</sup>.

Но именно ее попытался оживить на новом историческом витке Чернышевский, знавший об удавшихся попытках подобного рода — лютеранстве, старообрядчестве и пр. Он понимал, разумеется, всю невероятную трудность этого преобразования, но хотел верить в ее возможность. Можно было, конечно, совершить некую подстановку, предложив новый вариант христианства — толстовство. Но для сына саратовского протоиерея, которого называли надеждой православной церкви, это было бы кощунством. Другой русский гений, тоже мечтавший о возрождении и укреплении христианства в России, однако, показал, что подобная победа в этом мире невозможна, ибо мир во зле лежит и князь мира сего дьявол. А царство Христа не от мира сего, и Христос вынужден уступить Великому инквизитору, который, как сказал Алеша Карамазов, «не верует в Бога, вот и весь его секрет!». А ве-

<sup>28</sup> Повесть временных лет // Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы. XI — начало XII века. М.: Художественная литература, 1978. С. 133.

<sup>29</sup> Здесь стоит сослаться на религиозного мыслителя XX столетия, чтобы стал более внятнм смысл понятия термина «новые люди», что это не натяжка автора, желающего прочесть Чернышевского как религиозного мыслителя: «Я назвал Христа „первым моментом“ нового человека. Он, конечно, гораздо больше, чем „первый момент“, не просто один из новых людей, но новый Человек. Он источник, центр и жизнь всех новых людей. <...> Новые люди появляются тут и там, во всех уголках Земли. Некоторых из них, как я уже отметил, трудно пока распознать. Но есть и такие, которых вы узнаете довольно легко. Кто-то из них иногда встречается нам. Даже голоса их и лица отличаются от наших: они сильнее, спокойнее, счастливее, светлее» (Льюис Клайв Стейнлз. Просто христианство. М.: „Гендальф“, 1994. <http://psylib.org.ua/books/lewis02/txt04.htm#11>).

рующему уготована тюрьма, позорный столб, каторга, одним словом, Голгофа<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> В заключение приведу поразительную запись генерала Н. Д. Новицкого, выпускника Академии Генерального Штаба, общавшегося с Чернышевским до его ареста и пораженного этим арестом: «Этот блестящий прозорливый публицист, популяризатор величайших открытий новейшей науки, этот критик и беллетрист — вносителем субверсивных идей, сеятелем смуты в умах! Этот, наконец, серьезный кабинетный работник, едва находивший время для отдыха от своих трудов, этот образцовый семьянин и добряк, в жизнь свою не посягавший на жизнь червяка, — союзником каких-то проходимцев-революционеров, подбивателем молодежи на политические преступления и пропаганду с девизом: „Ломай, режь и жги все!“... И это все Чернышевский-то, так любивший и науку, и искусство, и Россию, и человечество, и молодежь и так всегда готовый, несмотря на свою работу, которою единственно обеспечивалось существование его и его семьи, по целым часам толковать о ней, терпеливо объясняя: что читать? как читать? как надо работать и учиться?!»

„Знаете ли, — говорила мне одна высокопоставленная и почтенная личность, имевшая случай хорошо знать Николая Гавриловича и всю его историю, ныне уже давно покойная, — будь я великим драматургом, я непременно взял бы его сюжетом моей трагедии, но, по крайней мере, при своей жизни не дозволил бы ее играть на сцене из страха свести зрителей с ума от горя, от негодования и ужаса...“

Бог, в неизреченном милосердии всепрощающий, конечно, простит и инкриминаторов, погубивших Чернышевского. Вероятно, еще при жизни своей он простил их и сам, сказав, по своему обыкновению: „Ну, что же тут делать-с? все это в порядке вещей...“. Но потомство, но история, — хочется крепко верить, — не простит этим людям никогда!..» (Новицкий Н. Д. Из далекого минувшего // Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1982. С. 171–172).

О. В. Сливцкая

**„... продленный призрак бытия синее за чертой страницы...“<sup>1</sup>: роман Толстого как целостность и как фрагмент Всего**

*... последняя дописана страница  
и свет погас над письменным столом.  
Еще виденье, отблеском продлившись,  
дрожит, и вдруг — немислимый конец...<sup>2</sup>.*

*„Красота есть представление бесконечного в конечном“<sup>3</sup>.*

**В** повествовательном тексте пространственные и временные параметры неравноправны. “Когда речь идет о происходящем и преходящем, важна ось времени; когда речь идет о сущем и пребывающем, важна пространственная локализация”<sup>4</sup>. Поскольку событийный ряд находится на оси времени, то проблема его развязки сопряжена с проблемой бесконечности времени и, стало быть, с окончанием самого текста. Однако “сущее и пребывающее” за пределами повествования не уходит из сознания большого художника и воздействует на его чувство конца.

<sup>1</sup> В. Набоков. Дар.: Ардис, 1975. С. 411.

<sup>2</sup> В. Набоков. Толстой. В кн. «Стихотворения и поэмы». М.: Современник, 1991, с. 406.

<sup>3</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Юбил. изд. М.— Л., 1928–1964. Т. 30. С. 47. В дальнейшем ссылки на это издание даны в тексте с указанием номеров тома и страницы в скобках.

<sup>4</sup> Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М.: “Языки русской культуры”, 1999, с. 508.

Фабула<sup>5</sup> направляет интерес читателя к развязке. В массовой литературе часто в этом и заключается единственный интерес. “Чем дело кончится?” — ради этого листают страницы не только наивные читатели (а среди них и любимые Толстым читатели художественные), но и самые образованные. Развязка интриги и конец текста в этих случаях совпадают.

Но в высокой литературе часто этого совпадения нет: фабула исчерпана, а текст еще не завершен. У каждого писателя своя функция этого феномена, но есть общая, вытекающая из самой сущности искусства. Художественный текст — это конечная модель бесконечной жизни. Чем крупнее художник, тем болезненней неразрешимость этой проблемы, потому что созданное им — это эстетическая *реальность* („Так Господь/избраннику передает свое/ старинное и благостное право/ творить миры и в созданную плоть/ вдыхать мгновенно дух неповторимый“<sup>6</sup>). Но вот художник подошел к порогу, за которым начинается иная реальность — внеэстетическая. Граница текста — знак наступившей неизбежности перехода от одной реальности к другой. Эстетическая реальность выделяется при помощи „рамы“. „Рама“ представляет собой одну из функциональных форм изолирующей границы, она „от-решает“, то есть отграничивает фикциональную действительность от реальности”<sup>7</sup>. Рама необходима, потому что акт изоляции „есть акт сосредоточия внимания субъекта на отдельном явлении, входящем в общую связь и, таким образом, он придает явлению особую значимость и какой-то особенный смысл“<sup>8</sup>. Чтобы рама выполняла эту функцию, необходим взгляд на нее с позиции вневходимости, т.е. того, что уже за пределами текста. Поэтому большие писатели — каждый

<sup>5</sup> Для удобства дальнейших размышлений уточним терминологию, которой будем оперировать. В. Шкловский, опираясь на положения “Теории литературы” Б. Томашевского (навеванные, как он утверждает, им же самим, В. Шкловским), говорит, что фабула — “обычно, судьба героя, то, о чем написано в книге”. Сюжет — это “композиционное построение вещи” (Виктор Шкловский. Материал и стиль в романе Льва Толстого “Война и мир”. — «Федерация»: М., с. 220).

<sup>6</sup> Набоков В. Толстой. Указ. изд., с. 406.

<sup>7</sup> Рымарь Н. Г. О завершающей функции рамы в литературном произведении // Рама и граница. Ramenund Grenzen, Самара, 2006, С. 20.

<sup>8</sup> Там же. С. 21.

своим путем — стремятся избежать совпадения точки в фабуле и завершенности текста. Поэтому-то, как писал Набоков в „Даре“, „Продленный призрак бытия синее за чертой страницы...“.

\*\*\*

В „Евгении Онегине“ прощальные слова Татьяны — психологическая развязка и событийная кульминация. Кульминация требует незамедлительной событийной развязки, но на самом пике кульминации развязка отсекается. Вместо этого: „И здесь героя моего, / В минуту, злую для него, / Читатель, мы теперь оставим, / Надолго... навсегда“. „Блажен, кто праздник жизни рано / Оставил, не допив до дна / Бокала полного вина, / Кто не дочел ее романа / И вдруг умел расстаться с ним, / Как я с Онегиным моим“. По словам Набокова, „С колен поднимется Евгений, — но удаляется поэт“<sup>9</sup>. Обрыв текста сознателен: история Онегина и Татьяны закончена, а ее событийные последствия уже не представляют интереса. Но „праздник жизни“ будет длиться, он не исчерпан рассказанной историей. Убедительна идея Ю. Н. Чумакова о том, что роман „без начала и конца“ видится как некоторая „пространственная сфера“, а незавершенная перспектива во времени погружает роман и его смысл „в глубины метатекста, соединяя с безвременностью и невысказываемостью универсума“<sup>10</sup>.

В „Герое нашего времени“ именно само время деформировано: оно лишено такого своего фундаментального свойства как однонаправленность. Композиция такова, что естественная фабульная развязка, а именно смерть сюжетообразующего героя, упомянута вскользь где-то в середине текста. Естественная ось времени разрушена с самого начала, а конец обрывается на эпизоде, само место которого в цепи событий определяется не бесспорно (какие события эпохи службы Печорина в горской крепости происходили раньше, а какие позже — те, что в „Бэле“, или те, что в „Фаталисте“?). Име-

<sup>9</sup> Набоков В. Дар.: Ардис, 1975. С. 411.

<sup>10</sup> Чумаков Ю. Н. Поэтическое и универсальное в „Евгении Онегине“ // Чумаков Ю. Н. Пушкин. Тютчев. Опыт имманентных рассматриваний. М.: Языки славянской культуры, 2008, с. 135–136.

ется множество разноаспектных толкований столь дерзкого расхождения диспозиции и композиции, бесспорным остается одно: Лермонтов разрушает сопряжение развязки и конца текста радикально.

Классически строг Тургенев, стремящийся следовать естественному порядку вещей: закончилась история, заканчивается и текст. Тургенев маркирует наличие конца таким непременно элементом композиции как эпилог. В этих построениях, по мысли исследователя структуры литературного текста, возникают отношения завершенности-незавершенности между основным текстом и эпилогом<sup>11</sup>. Содержанием эпилогов, как, правило, является смерть героя и краткое сообщение о том, что за ней последовало. Иногда бегло говорится о том, как сложилась жизнь остальных героев, вовлеченных в его судьбу.

Смерть героя или его женитьба: над банальностью такой развязки иронизировали и Пушкин, и Толстой, и Чехов. Но на самом деле, такая развязка органична, потому что в каждом индивидуальном существовании любовь и смерть — это важнейшие экзистенциалы: либо это переход в иную фазу личного существования, либо его конец. Художественная антропология не может не сосредоточиться на этих экзистенциалах.

Поскольку осью романов Тургенева является общественный тип героя, то его историческая исчерпанность (Рудин) или возможные пределы осознания смысла его исторической новизны и значимости (Инсаров, Базаров) — вынуждали окончить повествование смертью героя. С Рудиним автор прощается медленно. После того, как поставлена точка в его любовной истории, следует несколько фрагментов, в которых прослеживается его дальнейший путь, ретроспективно исследуются его истоки, дается оценка этого уходящего типа русской жизни, и, наконец, уже в издании 1860 г., ставится последняя точка: смерть на баррикадах восставшего Парижа. Такая смерть исключает однозначность итога: с одной

<sup>11</sup> „В эпилоге картина мира и образ героя даны в совершенно новом масштабе, в новом ценностном плане, что позволяет создать позицию вневидимости, внешней точки зрения на него, завершая таким образом изображенное событие в ценностном плане, но одновременно основной текст, поскольку он противостоит эпилогу и существует отдельно от него, будучи отделен от него почти непроходимой границей, взятый сам по себе, оказывается благодаря этому незавершенным“ (Рымарь Н. Т. Указ. соч. С. 28).

стороны — это осуществление идеалов молодости, но с другой, — она не лишена и некоторой театральности: каков контраст с поражением перед жизнью и любовью у скромного Авдюхина пруда! С Рудиным завершается эпоха господства типа лишнего человека, потому ретроспективная оценка его должна быть всесторонней и объективной.

Инсаров — это рождение нового типа. Это „новый человек“, но изначально обреченный. Мотив его болезни зазвучал с самого начала. Хотя все кончается именно женитьбой и смертью, будущего нет не только у него, но и его жены, Елены, следы которой затерялись...

В Базарове такой обреченности нет. Его смерть неожиданна и не вытекает ни из сути характера, ни из самой атмосферы романа. Возможно, как это неоднократно высказывалось, автор не уяснил себе его будущее, но возможно и другое: такая смерть — это элемент полемики с Базаровым: его наивный нигилизм бессилен перед высшими силами бытия — и неожиданной любовью, и неожиданной смертью. Эпилог — это не точка в сюжете (она уже поставлена смертью Базарова), а высокая инстанция в споре с нигилизмом: есть поэзия в тишине кладбища и безмолвном горе двух трогательных стариков и их бессмертной любви. Завершив сюжет, Тургенев ставит точку и устремляется не в даль будущего, а в высь вечного.

Близок по тональности эпилог „Дворянского гнезда“. Лаврецкий, как тип героя, больше воплощает „свое“, чем „наложенное историей“, поэтому эпилог проникнут философскими раздумьями о времени, о молодости и старости, о невозможности счастья. Это уже за пределами фабулы, это полный конец.

\*\*\*

Особенно остро проблема границы между миром, сотворенным художником, и тем миром, что „синее за строкой страницы“, стояла перед Львом Толстым. Эпическое искусство Толстого изоморфно его мироощущению. В его основе лежало — *Всё*. А *Всё* не имеет конца. Поэтому, как утверждал Толстой, „главный характер произведения искусства есть бессознательная бесконечность“ (30, 47) (курсив наш. — О.С.).

Точно так же и «Сознание есть не что иное, как чувствование себя в одно и то же время и всем, и отдельной частью *Всего*. Не чувствуй себя человек *всем*, он не мог бы понимать, что такое отдельная часть *всего*, то самое, чем он себя чувствует. Не чувствуй же он себя отдельной частью, он не мог бы понимать, что есть *Все*. Двойное чувствование это дает человеку знание о существовании *Всего* и о существовании своего отдельного существа, и проявляется в жизни любовью, т.е. желанием блага тому, чем человек себя чувствует: желанием благ *Всему* и желанием блага своему отдельному существу» (89, 157). Из Дневника: „Жить значит чувствовать, сознавать себя центром вселенной, *Всего*“ (57, 22).

Во второй части Эпилога „Войны и мира“ Толстой писал: „1) Как бы ни увеличивалось наше знание тех пространственных условий, в которых находится человек, знание это никогда не может быть полное, так как число этих условий бесконечно велико, так же как бесконечно пространство...

2) Как бы мы ни удлиняли период времени, <...> период этот будет конечен, а время бесконечно...“ (12, 334–335).

Вот это безмерное и бесконечное бытие Толстой называл *Всё*.

„Сознание в нас — не сознание, а то *безвременное внепространственное начало жизни*, которое мы сознаем, — неподвижно, не телесно, *внеременно, внепространственно*. Оно одно неизменно есть, и жизнь состоит в том, что мы все яснее и яснее, полнее и полнее сознаем его. Сознаем же его яснее и полнее потому, что не сознание растет, — оно неизменно, — а скрывающие его пределы утончаются“ (55, 48).

Созданная силой гения Толстого эстетическая реальность — такая же *реальность*, как и та, что лежит за ее пределами. Поэтому — она тоже *Всё*. Повествование у Толстого движется широким фронтом. Хотя в нем проложены четкие сюжетные русла, оно не централизовано. Слишком всего много. „Много“ — это категория не количественная, а качественная. Бесчисленные, неисчерпаемые подробности, которые самоценны сами по себе, накапливаются, просачиваются, наполняя собой весь ход жизни. Они заполняют все внутри текста и рвутся за его рамку. Пределы неизбежны, но они размываются, растушевываются. Это не текст, замкнутый на себе, а фрагмент вечности, фрагмент *Всего*. Поэтому текст Толстого про-

низан тем, что он называл “отверстиями в высшее”: “Были в этой обычной жизни как будто отверстия, сквозь которые показывалось что-то высшее” (19, 291). Отверстия во что-то высшее — это мгновенные соприкосновения с “вневременной, внепространственной” реальностью. Сквозь них видны и небо, и дуб, и туман, и звезды, и комета, и “светлая, колеблющаяся, зовущая к себе даль” (12, 106). Сквозь них звучит пение Наташи, безмолвная музыка Пети и та истина, что озарила Пьера: “И всё это моё, и всё это во мне, и все это я!” (12, 106)<sup>12</sup>.

Эти „отверстия“ — признаки того, что текст погружен в беспредельное *Всё* и является лишь его фрагментом. Бунин, чувствующий беспредельность мира не менее остро, чем Толстой, называл это „за“<sup>13</sup>. Перед этим „за“ необходимо остановиться, но так, чтобы чувство „за“ оставалось.

Остановка происходит на оси времени, где находится фабула, требующая развязки, то есть конца. Поскольку Толстой создавал свой, совсем особый жанр, перед ним эта проблема стояла особенно остро. Известно, как сложно было самому писателю определить жанр „Войны и мира“. Это не роман, это не повесть... Необходимость в развязке — решающая причина, почему оно „не может быть названо романом, с завязкой, с постоянно усложняющимся интересом и счастливой или несчастливой развязкой, с которой уничтожается интерес повествования“ (13, 53). „...я не обещаю ни продолжения, ни окончания его“ (13, 53). „Развязки отношений этих лиц я не предвижу ни в одной из этих эпох“ (13, 55).

А вместе с тем развязка „Войны и мира“ была задана изначально. Известно, что в основе замысла лежал роман „Декабрист“. Стало быть, вектор развития событий был определен сразу же. Как бы ни отодвигалось в прошлое начало повествования, война завершилась победой. Мир — браком графа Николая Ростова и княжны Марии Болконской, потому что в основе лежала семейная хроника Льва Толстого, и, стало быть,

<sup>12</sup> См. подробней: Сливцкая О. В. В “сопряжении” с Толстым. Гл. “Отверстия во что-то высшее”: “Война и мир”. Музей-усадьба Л. Н. Толстого, “Ясная Поляна”, 2013, с. 127–145.

<sup>13</sup> “...такое мучительное стремление туда, где мне что-нибудь представилось, то есть к чему-то тому, что за этим представлением, — понимаешь: за! — что не могу тебе это выразить!” (Бунин И. А. Собр. соч. В 9 тт., 1967, Т. 6, с. 270).

брак графа Николая Толстого и княжны Марии Волконской был предопределен<sup>14</sup>. Все другие развязки (в частности, брак князя Андрея и Наташи Ростовой, к которому, казалось, вела вся рассказанная история), как и любые другие, были невозможны: неотменяемым оставался брак родителей Толстого (Николая Ростова и княжны Марьи — в романе). И все-таки Толстой никак не мог найти должное завершение.

В процессе работы главное место, наряду с Пьером, занял князь Андрей. Автору хотелось и его оставить в живых<sup>15</sup>. Один из вариантов так и назывался „Все хорошо, что хорошо кончается“. Толстой не мог, однако, не почувствовать фальши этой сентенции, тем более, в романе о войне, где всегда гибнут лучшие. Смерть любимого героя — это больше, чем сюжетный момент, это событие, определяющее мифологический аспект произведения: картина мира предстает перед читателем мрачной и несправедливой. Если смертью любимого героя автор завершает произведение, то — это полный конец, конец без надежды...

У Толстого смерть кн. Андрея отодвинута от конца текста. Она не была внезапным ударом: мотив умирания Болконского — это длящийся мотив, который проходит через весь роман. Сначала ранение под Аустерлицем и посетившие его предсмертные мысли. Небо как беспредельность, с которым в роман входит фундаментальное и универсальное *Всё*. В дальнейшем постоянная память о небе и о посетившем его откровении. Затем ранение под Бородиным и долгое, долгое умирание. И — после смерти князя Андрея повествование все еще длится. Еще до эпилога происходят важные события в жизни всех героев. А после развязки — не один, а два эпилога — конец оттягивается и оттягивается. В первом эпилоге автор еще погружен в эстетическую реальность и рассказывает о счастливой жизни двух семей. Все это ослабляет силу

<sup>14</sup> См.: Brett Cooke Tolstoy's Biography and Autogenealogy. // Critical insights/War and Peace/Grey House Publishing/2014.

<sup>15</sup> Кн. Андрей вновь встречается с Наташей, прощает ее, но убеждается, что любит ее иной, христианской любовью: „Я люблю тебя, больше, лучше, чем прежде“ (11, 388). Это открыло в ранних редакциях возможность ее брака с Пьером, а кн. Марьи — с Николаем. (См. Зайденшнур Э. Е. Как создавалась первая редакция романа „Война и мир“ // Первая завершенная редакция романа „Война и мир“. Л. Н. Т. 94. М.: Наука, 1983).

удара, которую могла бы иметь смерть князя Андрея, заверши Толстой ею роман.

Решающую роль играет и то, что в романе не один герой, ведущий сюжет, а два: князь Андрей и Пьер. Повествовательное русло раздвигается. Погиб кн. Андрей, но в живых остается равный ему, но совсем другой — Пьер. Проявленная Пьером способность к движению („движущийся тип“) — залог его активной жизни за пределами текста. Его дети, его политическая деятельность, его спор с Николаем — все это не концы, а начала. Погиб кн. Андрей, но его сын — маленький кн. Николай Болконский — вступает на тот же духовный путь: грезит во сне о славе и думает об отце — это тоже начала. Мыслями сына об отце и завершается художественный эпилог.

Война — это тоже не только концы, но и начала. Спор Пьера с Николаем — предвестие декабризма, а дальше (согласно замыслу) — возвращение Пьера-декабриста. Все продолжается.

Второй эпилог — уже не эстетический, а дискурсивный. Толстой настаивал на его вынужденной необходимости, потому что он адресован нехудожественному читателю. Можно соглашаться с автором или нет, но очевидно, что в этом есть что-то промежуточное: это переход из мира художественного вымысла к прозаичному стилю внеэстетической реальности. Как показал К. Г. Исупов, Толстой включается в зарождающуюся тенденцию европейского романа к авторскому голосу, оформленному в приемах философско-риторической поэтики суждения, решая тем самым проблему „бесконечного текста“<sup>16</sup>. Говоря словами Томаса Манна, „Книга <...> как бы обретает самосознание“<sup>17</sup>. Роман не обрывается, а затухает... Поэтому и писал В. Шкловский, что концы у Толстого „как бы размыты“ и „поизносились“<sup>18</sup>...

То, что открывается за пределами повествования, — это и послесловие, и предисловие. То есть концы — и начала. То есть распахнутость в бесконечное *Всё*.

<sup>16</sup> Исупов К. Г. Чары троянского наследия: Лев Толстой в пространствах приязни неприятия. // Лев Николаевич Толстой. М.: РОСПЭН, 2014, с. 23–24.

<sup>17</sup> Манн Т. Собр. соч. В 10 тт. М., 1960. Т. 9, с. 174.

<sup>18</sup> Шкловский В. Б. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М.: Сов. пис., 1981, с. 107.

\*\*\*

Романы Толстого — в отличие от Тургенева и Достоевского — разножанровы. Первый — эпопея, второй — трагедия. Но оба погружены в эпическую ауру, то есть во *Всё*. (Третий — „Воскресенье“ — с настолько иной акцентуацией, что его „концы“ — иной природы...)

„Анна Каренина“ — роман-трагедия, но — в отличие от трагедии в ее жанровой чистоте — в ней сильны центробежные силы. Слишком многое устремлено „за“, за пределы любовного сюжета.

Конфликт с М. Катковым симптоматичен. Катков видел в романе мелодраму, развязка которой так эффектна, что продолжения не должно быть. Отказавшись печатать 8-ю часть, он в статье „Что случилось по смерти Анны Карениной“ („Русский вестник“ 1877, июль) писал: „Текла плавно широкая река, но в море не впала, а потерялась в песках. Лучше было бы заранее сойти на берег, чем выплыть на отмель“ (20, 638). Катков игнорирует вторую сюжетную линию — линию Левина: она для него — всего лишь отмель. А ее функция в том, чтобы расширить пространство. „Лишняя“ восьмая часть, продолжающая линию Левина, отодвигает конец. В ранних вариантах она почти сплошь была посвящена славянскому вопросу. Сюжет замер. Роль Левина выглядела служебной — в связи с его размышлениями о славянском вопросе.

В окончательном варианте время длится и, как всегда у Толстого, волнообразно. Волны набегают: то затухая, то набирая новую силу. Сразу после гибели Анны резкий перепад — скучный рассказ о скучном Кознышеве и его, по-видимому, столь же скучной книге. Славянский вопрос, но в значительно более скромном объеме и сюжетно мотивированный: так отъездом на войну завершается история Вронского. (В одном из вариантов описание мертвого тела Анны дано глазами не Вронского, а Левина, который, заходя в казарму, где лежала Анна, встретил выходящего Вронского (см. 20, 562). Так произошла вторая встреча двух центральных героев романа.) Картина семейной идиллии Левина. Но уже зреет новая трагедия, трагедия мировоззренческая — предвещающая трагедию самого Толстого. Из кризиса Левина первоначально выводит сцена грозы, показавшая, как хрупко земное счастье.

Пережитый страх развеял всякие сомнения в существовании Бога: „Только с помощью Бога, которого я начинаю знать. Конец“ (20, 572).

Но это был не конец. Левину было дано пережить мысли о самоубийстве (вновь приближающие его к Анне). Из нового кризиса выводят случайно услышанные слова о Фоканьче: „Он для души живет. Бога помнит“. Однако и это не точка. Как в кризисную минуту накануне Войны Пьер увидел комету, так и Левин в начале чего-то нового увидел Млечный Путь. Космос вводит новый масштаб. Последняя мысль романа — не о конце, а о продолжающейся жизни с ее бедами, ссорами, непреодолимыми стенами между душами самих близких людей, и о том, что жизнь имеет „несомненный смысл добра“ (19, 399).

Роман кончается не судьбой Анны, а судьбой Левина, потому что Левин — автопсихологический герой (Левин-Лев). Его духовный кризис — это назревающий кризис самого Толстого. Поэтому конец романа как будто и не конец вовсе. Это не разрешение кризиса, а его назревание. Путем духовных исканий Левина-Льва кризис из эстетической реальности перетекает в мучительную реальность духовной жизни самого автора и длится, не разрешаясь, „за чертой страницы“.

И. И. Евлампиев

## Мистический пантеизм Ф. Достоевского

Понимание сущности христианства и религиозной веры — это важнейшая проблема, которую пытался решить в своем творчестве Ф. Достоевский. К сожалению, в литературе о Достоевском до сих пор наиболее распространены две полярные точки зрения. Согласно одной из них (особенно популярной в России), Достоевский был приверженцем традиционного, догматически строгого православия<sup>1</sup>; согласно другой (наиболее ясно выраженной Альбером Камю и популярной на Западе), он, как и Ницше, является скрытым атеистом, описывающим кризис христианского мировоззрения в современную эпоху<sup>2</sup>.

На мой взгляд, обе точки зрения неверны. Для того чтобы правильно понять Достоевского, нужно учесть, что в истории существовали две существенно различные версии христианства: историческое, традиционное христианство, носителем которого была христианская церковь (во всех ее конфессиях) и *духовное, мистическое* христианство, которое находило себе выражение в различных гностических ересьях (например, в движениях богомилов, катаров, амальрикан и др.) и в философских учениях еретического типа, обозначаемых термином *мистический пантеизм* (Эриугена, Иоахим Флорский, Мейстер Экхарт, Николай Кузанский, Фихте и др.). Суть различия между этими версиями христианства связана с различным пониманием отношения человека и Бога. Историческое, церковное христианство признает человека греховным, радикально несовершенным существом и отрицает возможность непосредственного соединения человека с Богом в земной жизни. В мистическом христианстве идея греха фактически нивелируется, человек понимается как потенциально абсолютное, совершенное существо, находящееся в неразрывном единстве с Богом, цель земной жизни человека в этом случае понимается как раскрытие божественного содержания

<sup>1</sup> Наиболее детальное обоснование этой точки зрения дано в книге Н. О. Лосского «Достоевский и его христианское миропонимание» (1946; первое издание было на чешском языке).

<sup>2</sup> См.: Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Камю А. Бунтующий человек. М., 1990. С. 81–86.

личности, т.е. как достижение «обожения» (теозиса), становления человека совершенным существом, «Богом на земле».

Смысл различия двух версий христианства очень ясно описал в одной из своих работ Василий Розанов, причем именно в связи с анализом творчества Достоевского. Называя эти версии соответственно «темным» и «светлым» христианством, он полагал, что Достоевский четко обозначил их противостояние в образах монаха Феропонта и старца Зосимы — обитателей монастыря, изображенных в романе «Братья Карамазовы»<sup>3</sup>. Значение Достоевского Розанов видел именно в том, что он критически относился к традиционному («темному») христианству и доказывал, что подлинная суть христианства выражена именно в его мистической версии. За приверженность Достоевского «светлomu» («розовому») христианству, не соответствующему догматическому учению церкви, резко критиковал писателя, еще при его жизни, Константин Леонтьев.

Наиболее явно мистическое понимание христианства в творчестве Достоевского выражают два персонажа: Кириллов из романа «Бесы» и старец Зосима из романа «Братья Карамазовы».

Кириллов высказывает парадоксальное суждение: «Бога нет, но Бог должен быть.— Значит я — Бог». Хотя часто его называют атеистом, на деле суть его высказывания в том, что он отрицает традиционное понимание Бога как внешнего, обособленного от человека существа, но признает Бога, который тождественен его личности. Этот тезис не является таким уж новым, он не раз высказывался до Достоевского в европейской религиозной и философской традиции. Например, утверждение «Я — Бог» составляло основу учения Амори Бенского, основателя движения амальрикан (XII—XIII века); И. Г. Фихте в поздней работе «Наставление к блаженной жизни» (1806) утверждал, что его философия призвана доказать сущностное тождество Бога и человека.

Достоевский понимает утверждение «Я — Бог» как описание идеальной цели устремлений личности, его нельзя интерпретировать как констатацию реального состояния человека. Поэтому главным в образе Кириллова оказывается не само это утверждение, а наличие в его жизни особых мистических

состояний, в которых он ощущает преображение своего земного бытия. Вот как герой описывает эти состояния: «Есть секунды, их всего зараз приходит пять или шесть, и вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно достигнутой. Это не земное; я не про то, что оно небесное, а про то, что человек в земном виде не может перенести. Надо переменить физически или умереть. Это чувство ясное и неоспоримое. Как будто вдруг ощущаете всю природу и вдруг говорите: да, это правда. Бог когда мир создавал, то в конце каждого дня создания говорил: “Да, это правда, это хорошо”. Это... это не умиление, а только так, *радость*» (10, 450; курсив мой.— И. Е.)<sup>4</sup>. Здесь появляется очень важное понятие *радости*, которое обозначает (в данном контексте) предельное приближение человека к совершенству, предельное слияние с Богом (обратим внимание на то, что в высказывании Кириллова радость является важнейшим определением Бога)<sup>5</sup>. Описанные «пять секунд» наиболее явно демонстрируют приближение Кириллова к божественному, абсолютному состоянию, однако они настолько глубоко преображают его личность, что он, в отличие от обычных людей, *постоянно* ощущает свою неразрывную связь с миром и потенциальную гармонию мира, поэтому он утверждает, что «все хороши» и «молится» (т.е. переживает подлинно религиозное чувство), глядя на самые элементарные явления — на ползущего паука и падающий с дерева лист.

<sup>4</sup> Все ссылки на произведения Достоевского даются прямо в тексте по Полному собранию сочинений в 30 томах (Л., 1971—1989) с указанием тома и страниц.

<sup>5</sup> Во время разработки замысла своего трактата «Антихрист» Фридрих Ницше читал роман «Бесы», и именно процитированные слова Кириллова он перенес в свою записную книжку (см.: Ницше Ф. Полн. собр. соч. в 13 т. М., 2005—2015. Т. 13. С. 137). Нетрудно понять, что интерпретация учения Иисуса Христа в «Антихристе» точно соответствует этому высказыванию Кириллова. Вот как Ницше определяет суть этого учения: «“Грех” и любая дистанция между богом и человеком упразднены, в том-то и заключается “радостная весть”. Блаженство не обещают и не связывают с выполнением условий: блаженство — единственная реальность, а остальное — знаки, чтобы говорить о ней...» (Ницше Ф. Антихрист // Ницше Ф. Полн. собр. соч. в 13 т. Т. 6. С. 141). «Блаженство», о котором пишет Ницше, точно соответствует «радости» Достоевского.

<sup>3</sup> См.: Розанов В. В. Религия как свет и радость // Розанов В. В. Около церковных стен. М., 1995. С. 10—14.

Важно констатировать, что *точно такое же* религиозное восприятие мира характерно для старца Зосимы (при том, что Кириллова и Зосиму в исследовательской литературе обычно оценивают как абсолютно противоположные типы – первого как «атеиста» и «сумасшедшего», а второго как глубоко религиозного человека). Зосима, рассказывая о своей юности, говорит о том, что на него сильно повлиял его рано умерший брат, от которого он принял необычное религиозное понимание мира и людей. Он так передает суть мировоззрения своего брата: «... жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же и стал бы на всем свете рай» (14, 262). Зосима полностью разделяет это мироощущение и почти буквально повторяет тот же тезис сразу после своего обращения и начала новой, святой жизни: «... посмотрите кругом на дары божии: небо ясное, воздух чистый, травка нежная, птички, природа прекрасная и безгрешная, а мы, только мы одни безбожные и глупые не понимаем, что жизнь есть рай, ибо стоит только нам захотеть понять, и тотчас же он настанет во всей красоте своей, обнимем мы и заплачем...» (14, 336). Стоит отметить чрезвычайно важную деталь: в этой фразе *безбожие* человека отождествляется с неспособностью «захотеть понять», что жизнь есть рай, т.е. вера в Бога в своей сущности сводится к тому, что демонстрирует Кириллов – к внутреннему преобразению человека, открывающему его неразрывное единство с миром и с другими людьми и выявляющему божественное основание бытия человека и мира. В этом смысле «захотеть понять» – это, конечно же, не обычное интеллектуальное понимание, а мистическое усилие, раскрывающее неведомые глубины личности; его в нашем мире могут осуществлять лишь единицы, призванные быть пророками и святыми, но потенциально этой способностью обладают все.

Но все-таки самыми важными героями-идеологами Достоевского являются главные герои его последнего романа – братья Алеша, Иван и Дмитрий Карамазовы. В их образах рассматриваемая здесь тема получает наиболее полное и глубокое воплощение. Начать следует с Ивана, поскольку именно его мировоззрение наиболее полно и явно представлено в романе, в то время как Алеша показан как человек, который только *ищет* своей веры; его желание стать православным монахом

является только первой «пробой», от которой он, в конце концов, отказывается, уходя из монастыря.

По моему глубокому убеждению, Иван Карамазов является наиболее важным персонажем не только романа, но и всего творчества Достоевского, поскольку в нем писатель точно выразил свое собственное мировоззрение и свою собственную религиозную веру. Именно поэтому очень важно правильно понять позицию Ивана. В романе Ивана часто называют атеистом, однако это не соответствует действительности. Он высказывает прямо противоположные суждения о Боге и бессмертии, но если внимательно вчитаться в них, все-таки можно прийти к выводу, что он верит в Бога. Наиболее выразительные слова «против» звучат в одной из бесед Ивана, Алеши и их отца Федора Павловича; здесь Иван в ответ на вопросы Федора Павловича трижды решительно говорит, что Бога и бессмертия нет. Однако затем, во время встречи с Алешей, Иван решительно отказывается от этих слов, признаваясь, что хотел ими подразнить Алешу: «Я вчера за обедом у старика тебя этим нарочно дразнил и видел, как у тебя разгорелись глазки. Но теперь я вовсе не прочь с тобой переговорить и говорю это очень серьезно. <...> Ну, представь же себе, может быть, и я принимаю Бога <...>» (14, 213). И далее уже совершенно определенно: «... принимаю Бога прямо и просто. <...> Итак, принимаю Бога, и не только с охотой, но мало того, принимаю и премудрость его, и цель его, нам совершенно уже неизвестные, верую в порядок, в смысл жизни, верую в вечную гармонию, в которой мы будто бы все сольемся <...>» (14, 214).

Однако главным элементом необычной веры Ивана оказывается его *бунт* против Бога, нежелание принять мир, созданный Богом, поскольку в этом мире слишком много человеческих страданий, которые возмущают Ивана.

Очень важно понять глубокий смысл «бунта» Ивана. С одной стороны, в своем «бунте» Иван признает Бога, его необходимость для обоснования, придания смысла всему бытию и жизни человека. Но, с другой стороны, он не принимает традиционной веры, которая убеждает нас в том, что Бог всемогущ и абсолютно превосходит нас, поскольку это убеждение несовместимо с радикальным несовершенством земной реальности и с нашей способностью понять и осудить

это несовершенство. Самое главное в «бунте» Ивана — это отрицание несовершенного мира, т.е. отрицание *реального* несовершенства в свете *идеального* совершенства. Но сама возможность такого акта делает совершенство в каком-то смысле реальным. Точнее говоря, этот акт отрицания и выступает как реальность абсолютного, совершенного измерения действительности, т.е. как *реальность Бога*. Такой Бог оказывается неразрывно связанным с человеком, оказывается его внутренним «измерением», которое и выявляется в акте отрицания мира, «бунта». Если бы Бог был некоей внешней и высшей реальностью по отношению к человеку, у человека не было бы сил и возможности для столь радикального вызова, для такого «бунта».

Для уяснения философских взглядов Достоевского и характера его религиозности нужно различить две принципиально разнородные формы веры: веру в существование Бога-творца, который «управляет» миром и человеком, находясь «вне» их (это является ядром традиционного, церковного христианства), и веру в Иисуса Христа и бессмертие человека<sup>6</sup>. Первая форма веры практически не упоминается Достоевским и его главными героями (очень характерно, что Достоевский с парадоксальной легкостью приписывает такую веру своим отрицательным персонажам: Федьке-каторжнику в «Бесах» и Смердякову в «Братьях Карамазовых»). Напротив, во второй форме веры, по Достоевскому, заключена сама суть религии, религиозного освящения жизни; ее обретение является важнейшим условием нормального существования каждого человека. Утрата этой веры, или даже только сомнение в ней, неизбежно ведет к гибели. Вера в бессмертие означает интуитивное убеждение каждого из нас в собственной абсолютности, признание божественного «измерения» в своей личности. Поэтому и вера в Иисуса Христа, практически тождественная вере в бессмертие, оказывается верой в возможность *для человека стать Богом*; и это ее содержание вытесняет более привычное, догматическое ее содержание — представление о Боге, ставшем человеком.

<sup>6</sup> Тема бессмертия является одной из наиболее принципиальных и загадочных в творчестве Достоевского, однако в настоящей работе я не имею возможности рассматривать ее во всех деталях; подробнее см.: Евлампиев И. И. Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних произведений к «Братьям Карамазовым»). СПб., 2012. С. 435–490.

В романе очень часто повторяются слова Ивана «если Бога нет, то все позволено» (14, 65), причем воспроизводящие эту фразу персонажи (например, Смердяков) будут предполагать, что Иван *положительно разделяет* мысль о том, что *Бога нет*. Однако если мы внимательно вчитаемся в пересказ соответствующих слов Ивана, который делает в романе Миусов, то не найдем там такого положительного утверждения. Скорее наоборот, здесь есть положительное утверждение о том, что «если есть и была до сих пор любовь на земле, то не от закона естественного, а единственно потому, что люди верили в свое бессмертие» (14, 64). И только в качестве гипотезы утверждается: «уничтожьте в человечестве веру в свое бессмертие, в нем тотчас же иссякнет не только любовь, но и всякая живая сила, чтобы продолжать мировую жизнь» (14, 64–65). Иван вовсе не передает свои собственные убеждения, а лишь пронизательно констатирует опасность, которая поджидает современного человека в силу утраты им прежней наивной, догматической веры. Можно констатировать, что и этот известный аргумент против Ивана является мнимым.

Таким образом, Иван является носителем той веры, которую Достоевский считает единственной правильной формой веры, отвечающей великому предназначению христианства — веры в единство Бога и человека, или, можно сказать более резко, веры в наличие божественного «измерения» в самом человеке. Почему же тогда Достоевский делает Ивана трагическим персонажем, переживающим в романе кризис или даже, как уверены многие, духовную гибель? Для того чтобы понять главное противоречие и главную проблему Ивана, нужно обратить внимание на то, какую идею несет в романе образ его брата Дмитрия: это та же самая *идея радости как абсолютной полноты бытия, полноты жизни* — в духе философской традиции мистического пантеизма, о которой уже говорилось выше. Причем теперь в понимании радости появляется новый нюанс: она является не столько качеством Бога, сколько качеством человека, характеризующим полноту проявления его жизненной энергии.

Дмитрий выражает эту идею в своей «исповеди», которую он произносит перед Алешей. Суть его мистического пантеизма выражена уже в двух стихотворных строках, которыми его «исповедь» начинается: «Слава Высшему на свете, / Слава

Высшему во мне!..» (14, 96). Затем он читает гимн «К радости» Шиллера, где речь идет о том, что «Душу божьего творенья / Радость вечная поит <...>» (14, 99). И при этом произносит самые важные слова: «Пусть я проклят, пусть я низок и подл, но пусть и я целую край той ризы, в которую облакается Бог мой; пусть я иду в то же самое время вслед за чертом, но я все-таки и твой сын, Господи, и люблю тебя, и ощущаю радость, без которой нельзя миру стоять и быть» (14, 99). *Радость* оказывается высшей религиозной категорией в этой системе идей, даже *выше* Бога и дьявола (черта), которые можно понять как *полярные определения человеческой души*. Позже, уже после суда и перед отправкой на каторгу, Дмитрий выскажет мысль, о том, что радость «выше» Бога, в еще более резкой форме: «... мы вновь воскреснем в радость, без которой человеку жить невозможно, а Богу быть, ибо Бог дает радость, это его *привилегия*, великая...» (15, 31; курсив мой.— И. Е.).

Радость находится «по ту сторону добра и зла», она составляет самое главное основание человеческого существования, без нее все более конкретные и очевидные его проявления теряют смысл. Этим качеством в полной мере обладает Дмитрий Карамазов. Способность глубоко чувствовать эту радость, постоянно пребывать в ее свете *оправдывает* все его низости и его разврат, потому что и в них Дмитрий пребывает с той же радостью — пребывает в такой *полноте* жизни, которая делает неважными, вторичными этические оценки.

Тем не менее, Дмитрий выражает радость в ее «низшей», иррациональной, жизненной форме. По контрасту с образом Дмитрия, Иван (вместе с Зосимой) выражает идею *высшей* радости, идею подлинной религиозной веры, смысл которой в понимании того, что каждая человеческая личность бессмертна и несет в себе божественное начало. Почему же, обладая глубокой и искренней верой, в центре которой находится представление о божественном совершенстве человека, Иван на деле находится вне радости, связанной с этой верой, почему испытывает только неисчислимые страдания и даже неприязнь к людям, о чем он повествует Алеше в главе «Бунт»? Но в том-то и дело, что «высшая» радость (искренняя и страстная вера и стремление к совершенству) в отрыве от «низшей» (полноты непосредственной жизни) — неполно-

ценна, перестает отвечать своей сущности, подобно тому как «низшая», в отрыве от «высшей», становится проклятием низменных страстей. Проблема Ивана повторяет проблему Дмитрия: как Дмитрию не хватает подлинности и глубины веры, чтобы осветить и *освятить* его «сладострастие», его жизненную энергию, так Ивану не хватает непосредственной жизненной силы, чтобы сделать свою веру, свое стремление к совершенству действительными и по-настоящему *живыми*. При этом та «низшая» радость, о которой говорит Дмитрий, в Иване все-таки есть, хотя бы в силу его карамазовской природы, — он только оказывается не в состоянии *соединить* свою веру с присущей ему жаждой жизни. Эта тема звучит в известном разговоре Ивана с Алешей. Констатируя, что Иван для него загадка, Алеша одновременно сообщает, что он «нечто уже осмыслил» в нем, а именно, что Иван «такой же точно молодой человек, как и все остальные двадцатитрехлетние молодые люди, такой же молодой, молоденький, свежий и славный мальчик, ну желторотый, наконец, мальчик!» (14, 209). Алеша признает в Иване первоизданную силу жизни, которая составляет основу всего в человеке и без которой теряет смысл любая вера, и он не сомневается, что Иван в будущем сумеет соединить веру и жизненную силу своей личности и тем самым стать *высшим человеком* (т.е. стать подобным Иисусу Христу).

Нужно категорически отвергнуть распространенное мнение о том, что катастрофа, произошедшая с Иваном в финале романа, является окончательной и демонстрирует гибельность его мировоззрения. Хотя произошедший во время суда срыв приводит к тяжелой болезни, во время которой Иван оказывается на грани смерти, близкие ему люди в основном не сомневаются, что он выздоровеет. Особенно выразительно суждение Дмитрия; во время одной из встреч с Алешей в тюрьме он внезапно говорит: «Слушай, брат Иван всех превзойдет. Ему жить, а не нам. Он выздоровеет» (15, 184). Алеша соглашается с ним: «Брат сложения сильного. И я тоже очень надеюсь, что он выздоровеет» (15, 185).

Самое веское свидетельство благоприятного будущего Ивана дает сам повествователь; хотя он и не совпадает с автором романа, в данном случае в его суждении вполне уверенно звучит голос Достоевского. Первый раз упоминая о любви Ивана

к Катерине Ивановне, повествователь вскользь сообщает нам и о его будущем: «Здесь не место начинать об этой новой страсти Ивана Федоровича, отразившейся потом на всей его жизни: это всё могло бы послужить канвой уже иного рассказа, другого романа, который и не знаю, предприму ли еще когда-нибудь» (15, 48). В этой фразе важно не только замечание о «всей жизни Ивана», но и намек на то, что эта жизнь достойна «другого романа», т.е. по своему содержанию не менее богата событиями и идеями, чем та часть жизни Ивана, которая составила содержание всего написанного романа.

Смысл того кризиса, который переживает Иван, также достаточно понятен, если учесть всё сказанное ранее. Все герои романа несут в своих душах Бога и дьявола, позитивное и негативное начало (Бытие и Ничто, в терминологии философии XX века), и в жизни каждого наступает момент, когда происходит решающее столкновение этих начал человеческой души. В изображении Ивана Достоевский наиболее остро передает диалектику человеческой души, поэтому в истории Ивана борьба Бога и дьявола особенно выразительна и напряжена: она отражается и в его отношениях со Смердяковым, и в его любви-ненависти к брату Дмитрию, и даже в прямо противоположном смысле его «литературных» произведений — «Геологического переворота» и «Великого инквизитора». Но и в истории Ивана есть кульминация, окончательное столкновение противоположно направленных начал — это суд и самопожертвование, совершенное ради спасения брата Дмитрия. Приступ безумия оказывается для Ивана формой «очищения», он до конца осознает сущность своего дьявола, объективирует его, и всё это помогает ему окончательно победить это темное начало его личности.

В новой жизни, которая наступит после его выздоровления, он соединит, наконец, свой отточенный разум со своим страстным сердцем, соединит карамазовскую жажду жизни с глубокой и подлинной верой, твердо овладевшей его душой. Отрицание мира, которое раньше господствовало в его вере, останется в качестве преодоленного момента в ней, а ее высшим моментом станет то радостное приятие мира в его высшем совершенстве, которое демонстрирует Кириллов в своих «пяти секундах» (и к которому приближается в своей жизни Зосима). Точно так же и неприязнь к ближним, которую де-

монстрирует в начале своей истории Иван, должна смениться подлинной любовью к ним. Намек на это содержится в эпизоде перед его кошмаром (в котором ему является черт), когда, возвращаясь домой от Смердякова, после твердого решения выступить на суде с признанием, он спасает от верной гибели пьяного мужичонка, лежащего без чувств в снегу.

Окончательная кульминация романа и окончательный итог размышлений Достоевского о сущности подлинной веры выражены все-таки не в истории Ивана, а в истории Алеши Карамазова. Это сон Алеши, посетивший его во время молитвы над телом умершего Зосимы (глава «Кана Галилейская»). Придя в келью, где отец Паисий читал над покойником Евангелие, Алеша начинает размышлять о том, почему первым чудом, совершенным Христом, было превращение воды в вино на свадьбе простых людей.

Здесь получает развитие идея Дмитрия Карамазова о радости, без которой ничего не может свершиться и стать значимым в жизни людей. «Не горе, а радость людскую посетил Христос, в первый раз сотворяя чудо, — думает Алеша, — радости людской помог... «Кто любит людей, тот и радость их любит»... Это повторял покойник <Зосима.— И.Е.> поминутно, это одна из главнейших мыслей его была... Без радости жить нельзя, говорит Митя...» (14, 326).

Христос — это символ всего самого главного в человеческой жизни; и если радость составляет основу человеческого существования, в образе Христа она также должна стать *главной*. Но можно ли совместить это качество с тем, что полагает главным в образе Христа историческая церковь — с идеей голгофской жертвы и искупления человеческих грехов? Думается, что сделать это очень трудно, даже невозможно, если учесть, что здесь имеется в виду *земная* радость, более того, радость вина и брачного пира, т.е. радость того же типа, что и *сладострастие* Дмитрия. И, тем не менее, дальше мысли Алеши двигаются именно в этом направлении: «И знало же другое великое сердце другого великого существа, бывшего тут же, матери его, *что не для одного лишь великого страшного подвига своего сошел он тогда*, а что доступно сердцу его и простодушное немудрое веселие каких-нибудь темных, темных и нехитрых существ, ласково позвавших его на убогий брак их. “Не пришел еще час мой”, — он говорит с тихой

улыбкой (непрерывно улыбнулся ей кротко) ...В самом деле, неужто для того, чтоб умножать вино на бедных свадьбах, сошел он на землю? А вот пошел же и сделал же по ее просьбе...» (14, 326; курсив мой.— И. Е.).

Дальше происходит самое главное. В своем сне Алеша видит, как раздвигается комната, становится огромной, и из-за большого пиршественного стола к нему встает живой старец Зосима и предлагает посмотреть на того, кто сидит во главе стола — на Христа. «Не бойся его — говорит Зосима.— Страшен величием перед нами, ужасен высотой своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресеклась радость гостей, новых гостей ждет, новых непрерывно зовет и уже *на веки веков*» (14, 327; курсив мой.— И. Е.). Здесь идея радости, которую несет Христос, уже не дополняет (как в предыдущем высказывании) идею его жертвы, а выходит на первый план, *делая жертву ненужной*. Христос превращается в образ *абсолютной радости*, в свете которой исчезает призрак греховности человека и теряет свою силу главный враг человеческой радости, смерть; все люди *на веки веков* становятся совершенными, входя в круг Его «гостей», становясь равными Ему.

После своего сна-видения Алеша выходит из кельи и падает на землю, обливая ее слезами. «Он не знал, для чего обнимал ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее, целовать ее всю, но он целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами, и испуленно клялся любить ее, любить *во веки веков*» (14, 328; курсив мой.— И. Е.). Христос зовет гостей *на веки веков*, и Алеша клянется любить землю *во веки веков*. Эти две мысли явно рифмуются друг с другом и делают образ Христа еще ближе той земной радости, о которой Дмитрий рассказывал Алеше стихами Шиллера. Еще раз вспомним эти стихи: «У груди благой природы // Всё, что дышит, радость пьет...». Радость здесь связана с природой, с землей; она питает именно земные создания. В видении Алеши Христос оказывается воплощением *той же самой* радости, единственное, в чем можно видеть отличие — это в том, что Христос делает земную радость *вечной и совершенной*. Или, может быть, лучше сказать, что *в нем* эта радость становится вечной и совершенной, а через него и благодаря ему — такой же в каждом человеке.

Очень выразительно описание того состояния, к которому пришел Алеша после своего видения и произошедшего с ним обращения: «...что-то твердое и незыблемое, как этот свод небесный, сходило в душу его. 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 и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга» (14, 328; курсив мой.— И. Е.). В третий раз повторенное словосочетание «на веки веков» как бы соединяет в себе первые два и подсказывает, что идея, которая воцарилась в уме Алеши, нерасторжимо соединяет Христа и земную радость. Выражение «на веки веков» мы очень часто используем как метафору, как замену выражения «на всю жизнь»; но в данном случае Достоевский употребляет оба эти выражения вместе и тем самым заставляет нас понимать «на веки веков» в *буквальном* смысле, в том смысле, как оно использовано в самом первом случае, для обозначения бессмертной перспективы личности — бытия «в гостях» у Христа.

Алеша в его состоянии до обращения назван здесь «слабым юношей», и это подтверждает высказанную выше мысль о том, что православная вера и путь монаха — это только первая проба еще неопытной, не нашедшей себя души. Алеша преодолевает эту *несовершенную* веру, не случайно через несколько строк автор сообщает, что «через три дня он вышел из монастыря». Наконец, обратим внимание на то, что встал он *твердым бойцом*; это понятие явно не из лексикона церковного христианства. Вообще выстроенное здесь противопоставление «слабый юноша» — «твердый боец», на наш взгляд, выразительно обозначает противоположность исторического христианства и «еретической» религиозности Достоевского. Традиционное христианство как «религия слабых» противопоставлена религиозному мировоззрению, в центре которого находится идея «самоспасения» — сам человек, равняясь на Христа как на образец, призван бороться за свое совершенство, за реализацию своей божественной сущности, а также помогать другим людям в этом. Значение Христа (не как Спасителя, а как Учителя) заключается в том, что он, посещая человека, помогает ему раскрыть *его собственную силу*, и после этого уже сам человек вместе с Богом, *живущим в нем самом*, оказывается способным победить дьявола в глубинах своей души.

Делир Лахути

**Вышивала ли Пенелопа?**

*Новолуние!  
С той поры я ждал — и вот,  
В нынешнюю ночь...*

**Басё**

В своей статье о Басё [1] Н. И. Фельдман приводит вошедший в историю японской литературы рассказ о том, как этот бедно одетый странник поразил случайных попутчиков своим хокку о полной луне (поставленным выше в качестве эпиграфа), которое сразу раскрыло в нем великого поэта. Она отмечает, что основным достоинством его стихотворения в глазах слушателей было то, что «образ «полной луны» (который должен был служить темой — *Д.Л.*) вовсе не входит в него, а только всплывает в воображении читателя» как «послечувствование» [1, 306–307].

Можно обратиться и к опыту поэта, более близкого нам по времени и по культуре: «Бродский <...> охотно прибегает к камуфляжу совершенно иного рода. Почти как в известном древнем рассказе о том, как великий живописец сумел дать представление о Елене Прекрасной, изобразив на картине не ее, а только тех, кто на нее смотрит. Прием умолчания состоит в том, что сокрытое представляется на волю вашего воображения» [1а, 214].

Эти наблюдения пригодятся нам, если мы попробуем ответить на поставленный в заглавии вопрос: вышивала ли Пенелопа в стихотворении Манделъштама «Золотистого меда струя из бутылки текла...»?

В своих воспоминаниях о Манделъштаме С. И. Липкин пишет, между прочим: «Как-то я ему сказал, что в прославленном среди его поклонников стихотворении «Золотистого меда струя...» есть неточность: Пенелопа не вышивала, как у него написано, а ткала (именно в этом суть известного эпизода. К ней, в отсутствие Одиссея, приставали женихи, она, чтобы они отвязались, обещала, что выберет одного из них, когда кончит ткать, а сама ночью распутывала пряжу. С вышивкой так не поступишь).

Манделъштам рассердился, губы у него затряслись. — Он не только глух, он глуп, — крикнул он Надежде Яковлевне.

Я эту историю рассказал через много лет Ахматовой, и она стала на мою сторону: «В ваших словах был резон. Он не хотел исправить из упрямства».

Но так ли это, думаю я теперь? Поэтика Манделъштама зиждилась на тогда мне неизвестных, да и сейчас не всегда мне ясных основаниях. Прежде всего, как и в давнишнем случае с Диккенсом<sup>1</sup>, Манделъштам излагал не эпизод гомеровского эпоса, а свое, которое должно было стать нашим, ощущение эпоса, мифа, эллинистической культуры, достигшей Таврии, дикой и печальной, где всюду «Бахуса службы» [2, 19–20].

Л. Я. Гинзбург упоминает это же стихотворение Манделъштама в связи «со склонностью Манделъштама к *сдвигам* в прообразах своих стихов. Так, Пенелопа у него вышивает, вместо того, чтобы ткать («Золотистого меда струя...»)» [3, 281].

О том же и в связи с тем же стихотворением (и даже с той же строфой) говорит Ю. И. Левин: «Сдвиги, пространственные и временные смещения и объединения вообще очень естественны и непринужденны у Манделъштама» [4, 82].

Мне кажется, что дело тут, конечно, не в неточности и не только в сдвигах и объединениях (которые, безусловно, имеют здесь место). Вот некоторые соображения по этому поводу.

(1) Да, Манделъштам любил синтез («совмещение» [3, 280], «объединение» [4, 82], «компрессию» [5, 216], «спрессовывание» [6, 496–497]). Интересно, что Липкин припомнил таки «Домби и сына», но не сделал из этого напрашивающихся выводов. Дело не в том, что в этом стихотворении Манделъштам «рисует наше восприятие диккенсовской Англии», а в том, **как** он это делает. Он, конечно, не «пересказывает

<sup>1</sup> Чуть раньше Липкин пишет: «У Чарльза Диккенса спросите, / Что было в Лондоне тогда», — советовал Манделъштам читателям, и дальнейшие строки этого раннего стихотворения вовсе не пересказывают какой-то определенный роман Диккенса, мы не припоминаем именно те страницы, где веселых клерков каламбуры не понимает Домби-сын или где клетчатые панталоны, рыдая, обнимает дочь, но все стихотворение в целом рисует скорее наше восприятие диккенсовской Англии, нежели саму диккенсовскую Англию...» [2, 16].

какой-то определенный роман Диккенса»: он точно выбранными («ключевыми») фразами вызывает в памяти (у тех, кто их читал) по крайней мере десятков диккенсовских романов.

В трех с половиной строчках третьей строфы

*... белокурый  
И нежный мальчик Домби-сын:  
Веселых клерков каламбуры  
Не понимает он один —*

этих романов три: «белокурый и нежный мальчик» — это, конечно (как прямо и сказано!), Поль Домби из «Домби и сына», но **он же** и маленький Дэви Копперфильд из «Дэвида Копперфильда», тоже «белокурый и нежный», который «один не понимает» шуточек ухажера его матери м-ра Мэрдстона и его знакомых **веселых** джентльменов (не клерков!), которые в присутствии Дэви над ним же потешаются, иносказательно именуя его «Бруксом из Шеффилда»<sup>2</sup>; а „веселые **клерки**“ — это Дик Свивеллер и м-р Чакстер из „Лавки древностей“, члены «вакхического общества Блистательных Аполлонов Вельведерских» с их пристрастием к высокопарным выражениям и исковерканным стихотворным цитатам.

Несколько раньше, в первой строфе, «Оливер Твист / над кипами конторских книг» — это и **Оливер Твист** над кипами **учебных** книг (над конторскими он никогда не сидел), и **Николас Никльби** над кипами **конторских** книг фирмы «Чирибл, братья», и Пип из «Больших надежд» над кипами **конторских** книг фирмы «Кларрикер и К°».

И так далее, вплоть до последней строфы, где «болтается в петле» Ральф Никльби из «Николаса Никльби» («банкрот» и в финансовом, и в нравственном смысле), а *клетчатые панталоны* [не Ральфа Никльби, конечно, а другого банкрота], *рыдая, обнимает дочь* — это и крошка Доррит из одноименного романа, и — одновременно — Мэделайн Брэй из „Николаса Никльби“, и Флоренс Домби; а называется все это — «Домби и сын»! Согласимся, что считать это «неточностью» было бы довольно странно. Просто Мандельштам использует

<sup>2</sup> Естественно поэтому, что, говоря словами С. И. Липкина, «мы не припоминаем именно те страницы, где веселых клерков каламбуры не понимает Домби-сын»; но вот соответствующие страницы из «Дэвида Копперфильда» припомнить «можно и должно», как говорит Лебедев у Достоевского.

здесь достаточно известный механизм «конденсации», используемый — по Фрейду — сновидениями, когда один и тот же элемент явного содержания сна может представлять разные элементы его латентного содержания. Для Мандельштама обычно, что одно и то же **означающее** может одновременно представлять разные **означаемые**<sup>3</sup>.

(2) Теперь, ознакомившись с методом Мандельштама (или освежив его в памяти) на модельном<sup>4</sup> примере, которым можно считать стихотворение «Домби и сын», посмотрим на ту строфу, к которой, собственно, и придрался Липкин:

*Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина,  
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.  
Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, —  
Не Елена — другая, — как долго она вышивала?*

Не один из пишущих о Мандельштаме пробовал определить роль прялки в этой строфе. Для Ю. И. Левина [4, 82–83] она готовит переход от крымского дома к греческому:

«Этот переход подготовлен всеми предшествующими “крымско-греческими” реалиями и предшествующим сдвигом к “курчавым всадникам” с античных ваз, и вводится непринужденно разговорным “помнишь...”; особенно хорошо готовит этот переход «*прялка*» из крымского дома. Стоит обратить внимание и на ту атмосферу некоторой приближенности, которая при этом создается: на самом деле Пенелопа не вышивала, а ткала; с другой стороны, непосредственно на воспоминание о Пенелопе наталкивает «*прялка*»; но она вводится лишь в сравнении, — а на деле не стоит в крымском доме — стоит там тишина; далее, прялка не соотносится прямо с названным в тексте вышиванием, она гораздо ближе (но тоже не точно) соответствует истинному занятию Пенелопы — тканью. Эта приближенность, неточность налегания одного на другое (как внутри текста, так и между текстом и «подтекстом» — Одиссеей), расшатывая семантическую структуру целого, облегчает описанные выше сдвиги и смещения».

Для Е. Невзглядовой прялка связана с “эстетически ценным приемом разорванного повествования”, который, по ее мнению, “у зрелого Мандельштама становится преобладающим”:

<sup>3</sup> Подробнее об этом см. [7].

<sup>4</sup> Или «учебном», по выражению Ю. Л. Фрейдина.

«Возьмем стих:

*Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина...*

(«Золотистого меда струя...»)

Рискну утверждать, что прялка присутствует в этом художественном пространстве, и может быть, даже в большей степени, чем тишина, в силу некоторой экзотичности имени предмета по сравнению с тишиной — понятием привычно-употребительным. Неважно, что прялка здесь привлечена лишь для сравнения; ее присутствие обусловлено тем, что зрительные и слуховые представления, будучи названы, возникают в воображении, игнорируя грамматическую иерархию» [8, 209].

Я не буду пытаться здесь определять степень убедительности этих соображений. Я только хочу отметить, что в них не учитывается то, что Мандельштам называл «глазомером простого столяра» — технологическая, ремесленная точка зрения. В самом деле: существует естественная технологическая цепочка: сначала **прядут** нити, потом из нитей **ткут** ткань, потом из этой ткани **шьют** или по ней **вышивают**. В этой цепочке ткань занимает центральное место<sup>5</sup>, после пряденья и перед вышиванием; значит, если у нас в первой строке четверостишия — «прялка», а в последней — «вышивала», то ткань не может не присутствовать (хоть и не названное вслух) где-то между первой и четвертой строкой (как полная луна у Басё; ср. то, что говорил Пушкин о рифмах: «Две придут сами, третью приведут» — прялка и вышивка здесь две (смысловые) рифмы, за ручки ведущие между собой третью — ткань).

Поэтому, когда в свое время Георгий Иванов в своей пародии на это стихотворение Мандельштама сказал «Ну, а в комнате белой, как палка, стоит тишина», он продемонстрировал всего лишь свою неспособность (во всяком случае, в то время) отличить смысловую рифму от звуковой<sup>6</sup>. Поскольку во вто-

<sup>5</sup> Только в сказке Андерсена портным достаточно было водить иголкой по воздуху, чтобы сшить королю новое платье. Чем это кончилось для короля, известно всем.

<sup>6</sup> А. Кушнер в «Московских новостях» (29 мая 2001 г.) писал, опираясь на мемуары Одоевцевой: «А Мандельштам смешлив. Стоит Г. Иванову заменить в мандельштамовском стихе одно слово («Ну а в комнате белой, как палка, стоит тишина» или «Милицейской жизни, мрачной и бесплодной») — и Мандельштам смеется так, что его не остановить». Было над чем и посмеяться.

рой строке тканью места явно нет, остается третья строка — «любимая всеми жена в греческом доме»; она-то и ткала.

(3) Главная речь в этом стихотворении все-таки не об архаической Греции, а о современной автору Тавриде<sup>7</sup>. Во времена Пенелопы царевны стирали белье, а царицы пряли и ткали. Уже к средним векам это кончилось: ср. французскую (кажется) сказку о короле, который требовал от своей невесты прясть; ее выручили две старухи — одна с отвисшей нижней губой, другая с широким большим пальцем; она пригласила их на бал во дворец, где они объяснили королю, что губа отвисла от смачивания нити, а большой палец раздался от ее скручивания, после чего король запретил невесте прикасаться к прялке<sup>8</sup>. Да и в сказке о спящей красавице можно усмотреть то же новое табу — принцесам от веретена добра не ждать. Gentlewomen, женщины из общества, уже не пряли и не ткали, и даже не *шили*: это теперь удел наемных работниц — у Пушкина в «Царе Салтане» ткачиха еще сестра царицы, но уже не царица; у Диккенса для «дочери джентльмена» Кэт Никльби работа белошвейки — социальное падение, ткачиха в эпоху Мандельштама — это фабрики в Иваново-Вознесенске. Женщины из общества *вышивали* (как, по преданию, королева Ан-

<sup>7</sup> Бродский считал героиней этого стихотворения хозяйку дома, в котором гостил в августе 1917 года Мандельштам — Веру Судейкину: «... я думаю, что “курчавые всадники”, бьющиеся в “кудрявом порядке”, — это замечательное описание виноградной лозы, вызывающее в сознании итальянскую живопись раннего Ренессанса, равно как и самая первая строка о золотистом меде, в подсознательном своем варианте, были бронзовыми прядями Веры Судейкиной. То же самое можно сказать о пряже, которую тклет тишина в белом доме, то же самое можно добавить о Пенелопе, распускающей на ночь то, что ей удалось соткать днем. В конечном счете, все стихотворение превращается в портрет “любимой всеми жены”, поджидающей мужа в доме с опущенными, как ресницы, тяжелыми шторами» [9, 16].

<sup>8</sup> В ирландском варианте этой сказки (см. напр. [10]) невесту принца выручают три старушки — одна стала большеногой, оттого что всю жизнь простояла за прялкой, вторая — квадратной, оттого что всю жизнь просидела у ткацкого станка, третья — красноносой, оттого что всю жизнь склоняла голову над шитьем рубах (заметим — не над вышиванием!). Конец тот же — принц запрещает своей невесте прясть, ткать и шить. В «Указателе фольклорных мотивов» С. Томпсона [11] соответствующий мотив идет под индексами G 201.1, J 51, M 233.

глийская, она же герцогиня Нормандская, и ее дамы вышивали на «гобеленах из Байё» сцены битвы при Гастингсе). В 1917 году Пенелопе в ожидании Одиссея пришлось бы не ткать, а вышивать, как Роксане в роستانовском «Сирано» в ожидании встречи с погибшим мужем на том свете: «Увы, о вышивка! Велением творца / Не суждено узреть мне твоего конца».

Итак, главная героиня стихотворения — «хозяйка»<sup>9</sup>, которая, как и автор, «от рева событий мятежных» «убежала к nereидам на Черное море». Правда, она пока еще не разлучена со своим Одиссеем («мы совсем не скучаем»), но уже три года идет мировая война, и столько женщин разлучены с мужьями (чтобы далеко не ходить, вспомним хотя бы Ахматову); и до эпохи больших расставаний гражданской войны («дан приказ — ему на запад, ей в другую сторону») рукой подать. Как хорошо ложится последняя строфа стихотворения на одиссею самого Мандельштама 1918–1920 годов, когда его носило по карантинам и тюрьмам, а молодая жена ждала его в Киеве! О предвидениях в стихах Мандельштама говорилось неоднократно<sup>10</sup>. Впрочем, он и сам потом вспоминал, что на Черное море убежал, «чуя грядущие казни». Так что «в греческом доме — любимая всеми жена — не Елена» — это, конечно, Пенелопа, а «не Елена — другая» — это и «не Елена» (т.е. Пенелопа), и «не Пенелопа»<sup>11</sup>, т.е. «хозяйка» — или какая-то из ее современниц (как «белокурый и нежный мальчик Домби-сын» —

<sup>9</sup> В [9, 17] Бродский говорит о Мандельштаме и «хозяйке»: «... для поэта и его героини...».

<sup>10</sup> См., напр., вступительную статью С. С. Аверинцева к двухтомнику [12] (в частности, с. 39 и 41–42) или статью С. И. Богатыревой [13] (особ. с. 133, 137).

<sup>11</sup> «Например, Пенелопа — в том же стихотворении. Она не названа, а указана: «Не Елена — другая». Елене таким образом тоже предоставлено место. Кроме того, и это главное, — Мандельштам всякий раз пользуется именем как деиктическим словом (указательным местоимением) для изображения стоящего за текстом неименованного предмета, ситуации, явления, состояния. В этом смысле о каждом мандельштамовском слове можно сказать: «не Елена — другая». Другая. Другой. Другое. (Важно избежать называния. Назвать — значит сообщить. Указанное можно вообразить и почувствовать.)» [8, 209].

и Домби-сын, и не Домби-сын, а Оливер Твист — и Оливер Твист, и не Оливер Твист<sup>12</sup>).

Так что все на своих местах: Пенелопа (не названная, но подразумеваемая) в третьей строке (неназванно, но подразумеваемо) ткёт, а хозяйка (в этой строфе тоже не названная, но подразумеваемая) в четвертой строке вышивает.

А Ахматовой, по-моему, просто не захотелось огорчать своего «великого визиря»<sup>13</sup>.

Стоит сказать еще и о второй строке:

*Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.*

Она тоже активно работает на основную конструкцию строфы — «отождествление» ситуаций «любимая всеми жена в (древне-) греческом доме, которая долго ткала» и «любимая всеми жена в крымском доме, которая долго вышивает». Чтобы уяснить ее роль, надо вернуться немного назад — в конец предыдущей строфы:

*В каменистой Тавриде наука Эллады — и вот  
Золотых десятин благородные, ржавые грядки.*

Наука Эллады, нашедшая себе место в современной Тавриде и тем самым «отождествляющая в отдельном» Крым с древней Грецией — *виноградарство*, столь же неразрывно ассоциирующееся с *виноделием* и его продуктом — *вином*, как

<sup>12</sup> Сравним две параллельные конструкции: в третьей строфе «Домби и сына» «он» синтаксически относится к «Домби-сын», но семантически это невозможно, поскольку Поль Домби никогда не был в ситуации, описываемой в этой строфе, поэтому «он» относится к другому «белокуруму и нежному мальчику» — Дэви Копперфильду, — который был в этой характеристической ситуации; точно так же в разбираемом сейчас четверостишии «она» синтаксически относится к «любимой всеми жене в греческом доме — не Елене», т.е. к Пенелопе, но семантически это невозможно, поскольку Пенелопа ткала (о чем, полагаю, Мандельштаму было известно не хуже, чем Липкину), а не вышивала, как «она» в четвертой строке, поэтому «она» — это другая «любимая всеми жена», которая вышивает в таврическом доме. От своего предполагаемого читателя Мандельштам ожидал не только знания греческих мифов, но и минимального доверия к автору.

«Хозяйка» в «печальной Тавриде» «не скучает», развлекаясь, в частности, вышивкой; но Таврида все-таки печальная, и потому вышивание кажется таким долгим.

<sup>13</sup> «Она [Н. Я. Мандельштам] напомнила мне, что Анна Андреевна называла меня своим великим визирем: я занимался некоторыми ее переводческими делами» [2, 27].

пряденье с тканьем и его продуктом — тканью. Поэтому «запах свежего вина в подвале» — еще одна скрепа, еще одно звено в цепи, соединяющей крымский дом с греческим. Заметим, что запах, как известно психологам, активно стимулирует память<sup>14</sup>. Можно вспомнить, как в романе Агаты Кристи «Убийство в ретроспективе» (другое название — «Пять поросят») знаменитый сыщик-психолог Эркюль Пуаро использует запах жасминовых духов, чтобы помочь свидетелю вспомнить сцену, имевшую место шестнадцать лет назад. Запах свежего вина позволяет лирическому герою Мандельштама, существующему в двух мирах одновременно, «вспомнить» («Помнишь, в греческом доме...») дом Одиссея на Итаке, в подвалах которого так же пахло свежим вином из вкопанных в землю пифосов.

Свою роль играет и подвал. Остатки Эллады в Тавриде ходят под землей, их приходится раскапывать. Спускаясь по строчке в подвал, под землю, мы оказываемся в древней Элладе, где стоит «греческий дом». Слово «вышивала» возвращает нас на поверхность, в современный (Мандельштаму) Крым, а Одиссей с Золотым руном находятся и там, и там («Одиссей возвратился» *сейчас*, в мандельштамовском времени), соединяя древность с современностью, «Делос с Лимериком», как в «Песне банджо» Киплинга<sup>15</sup>.

Теперь еще бы понять, какую роль играют *уксус* и *краска*, чтобы убедиться в том, что у Мандельштама ни одно слово не случайно.

В 2001 г. по радио «Свобода» в передаче «Памяти Николая Моршена», русского поэта-эмигранта, умершего 31 июля этого года, прозвучало интервью с ним Ивана Толстого (текст его есть в Интернете<sup>16</sup>), в котором, в частности, говорится:

“Николай Моршен: Я читал на днях антологию, которую составил Владимир Марков. В трех известнейших стихотворениях трех известнейших поэтов — грубейшие ошибки.

<sup>14</sup> «Известно, что лучше всего воскрешает прошлое запах — он мгновенно возвращает к жизни целый мир воспоминаний» (Валерий Кичин «Трудно быть Германом». «Российская газета», 22.02.2013, с. 9).

<sup>15</sup> И как еще никто не собрался попрекнуть Мандельштама в том, что Одиссей у него якобы плывал за золотым руном?

<sup>16</sup> <http://www.svoboda.org/programs/OTB/2001/OBT.102001.asp>

Пастернак, Георгий Иванов, Мандельштам. Ошибки поэтов, не составителя. Кого хотите?

Иван Толстой: <...> Мандельштама?

Николай Моршен: Мандельштам — еще хуже.

Помнишь, в греческом доме любимая всеми жена,

Не Елена, другая, как долго она вышивала?

О ком речь? Какая другая жена? Пенелопа. А что она делала? Ткала, ткала покрывало! Мандельштам, который Грецию якобы... Вот так. <...>

Иван Толстой: Вы написали Маркову?

Николай Моршен: Сказал по телефону. Но кто не ошибался, мы все ошибаемся. Но удивительно не то, что это ошибка, а что никто не видит”.

Как видим, Николай Моршен (и, похоже, Иван Толстой) ошиблись дважды: во-первых, кое-кто «видел»; кроме Липкина еще и Кларенс Браун: «разве Пенелопа (чье имя, как кажется, ускользает от говорящего) “пряла” или “вышивала”? Как все греческие женщины, она владела этими искусствами, но идентифицирующая ее деятельность состояла в том, что она ткала на ткацком станке погребальное покрывало для Лаэрта» [5, 265]; во-вторых — см. выше по тексту.

В газете «Культура» от 25–31 янв. 2007 г., на с. 5, Илья Фаликов в статье “Запах моря, запах мира. Шум времени Осипа Мандельштама” мимоходом, как о чем-то не подлежащем сомнению, заметил: «Мандельштамовские aberrации известны. Вроде того, что Пенелопа у него “вышивала” (она ткала), когда ему сказали об этом, он разгневался и отмахнулся».

Как мы, надеюсь, видели, разгневался не без оснований. Но, как мы опять-таки видели, комментирование мандельштамовской «ошибки» все еще никак не может закончиться.

Поправлять Мандельштама — дело вообще ненадежное. На что Цветаева — великий поэт, а и то захотела поправить слово в мандельштамовском «Зверинце» («Пока ягнята и волы / На тучных пастбищах *плодились*...») [14, т. 1, 474]: ягнята и волы-де не *плодятся*. Не *плодятся* в смысле не *плодят себе подобных*, но *плодятся* в смысле *быть плодовитыми* они могут? Плодитесь — размножайтесь — множьтесь... Словарь Ушакова фиксирует второе — переносное значение слова

«плодиться»: «Появляться в большом количестве». Если, читая эту статью, кто-нибудь думает: «Эка нынче литературоведы расплодились!», он же не имеет в виду, что у нынешних литературоведов много детишек — он имеет в виду, что самих литературоведов *стало много* (вот уже  $n + 1$ ). А это с ягнятами и волами вполне может быть<sup>17</sup>. Мандельштам послушался Цветаеву и заменил (сам или она присоветовала?) *плодились* на *водились*. А ведь домашний скот не *водится*, его *разводят*. Волки в лесу водятся, а коровы на лугу — нет... Ох, не стоило менять.

К слову вспомнить здесь и о других так называемых «мандельштамовских неточностях». Не помню, кто упрекал в неточности «самое первое» его стихотворение (которым начинается «Камень»): «Звук осторожный и глухой / Плода, сорвавшегося с древа / Среди немолчного напева / Глубокой тишины лесной»: плоды-де растут в садах, а не в лесах. Как объяснила мне моя внучка-третьеклассница, пользуясь свежеприобретенными знаниями по природоведению, сосновые и еловые шишки — тоже плоды; а кто не слышал «осторожного и глухого» звука падающих шишек в еловом бору? Кстати, по ботанике у Мандельштама в Тенишевском была пятерка [14, т. 2, 393].

«Отравительницу»-Федру в первом варианте стихотворения «Вполоборота, о печаль...» Мандельштам заменил на «негодующую» Федру, кажется, тоже потому, что кто-то обратил его внимание на эту «неточность»<sup>18</sup>. Положим, эта замена стихотворению не повредила; но что касается точности, то, во-первых, как отметил Кларенс Браун [4, 213], у Расина — с которым Мандельштам в первую очередь связывал образ Федры — она кончает с собой, приняв яд, а во-вторых, она

<sup>17</sup> Как и с невестами. Ср. у Грибоедова: «В Москве ведь нет невестам перевода; Чего? плодятся год от года». Вряд ли Грибоедов имел в виду, что московские невесты, оставаясь в статусе невест, уже давали приплод. Хотя, как ни странно, Ушаков этот пример приводит как раз в связи не со вторым — переносным — значением «плодиться», а с первым («1. Размножаться, разводиться, обзаводиться многочисленным потомством.»).

<sup>18</sup> По воспоминаниям Г. Адамовича, это был Валериан Чудовский [15, 185]; по воспоминаниям Ахматовой — Михаил Лозинский [16, 702].

оклеветала Ипполита, а клевету традиционно принято уподоблять «отраве для слуха (или духа)»<sup>19</sup>.

«Уличил» Мандельштама в неточности (в стихотворении «Когда Психея-жизнь спускается к теням...») и Брюсов в рецензии на его «Вторую книгу» (она же “*Tristia*”) [17, 63–66]. Но здесь я не могу лишить читателей удовольствия познакомиться с главным упреком, который Валерий Яковлевич предъявил этому стихотворению<sup>20</sup>:

«Что изображено в этих стихах? — Ощущения души тотчас после смерти. Но если современный читатель и заинтересуется туманным вопросом, сохраняется ли после смерти сознание и личность и в какой форме, — он захочет, конечно, гораздо более научного, более глубокого подхода к теме. Чтобы принять за основание такую нелепость, что после смерти «душа» куда-то летит и там встречается с «товарками», т.е. душами других умерших людей, — надо отрешиться от всего современного миропонимания, перестроить свое сознание на примитивно-метафизический лад. Неужели поэзия и читатели стихов обязаны отставать от научных данных на две тысячи (а то и более) лет?» [там же, 65–66].

Оставив без ответа и без комментариев трогательный вопрос вождя символистов, прокомментируем его упрек Мандельштаму в неточности: «А если бы стихотворение было переведено на древнегреческий язык и прочитано древним эллинам, они отметили бы в нем ряд иных нелепостей, напр., что Персефона, если и «срезала локон» на голове умирающего, никогда сама не водила душ в царство теней и тому под.» [там же, с. 66].

Почему Брюсов решил, что у Мандельштама Персефона «сама ведет души в царство теней»? Из-за того, что душа

<sup>19</sup> «Он в мрачном раздраженье заперся  
В своем жилище, отравляя слух свой  
Наветами наушников презренных.  
(Шекспир, «Гамлет»). Или: «Выяснилась и причина: оказывается, ее неудачливый поклонник пытался отравить ее слух клеветой на меня» (Майн Рид «Оцеола»). Или: «Чтобы пожаловаться на вас, — ответил брат Чарльз, — отравить наш слух клеветой и ложью» (Диккенс, «Николаас Никльби»).

<sup>20</sup> Которое он цитирует не вполне точно: «Стигийской нежностью» вместо «С стигийской нежностью» и «под дождик мелкий» вместо «как дождик мелкий».

у него «спускается к теням <...> *вослед* за Персефоной»? Но разве по-русски «вослед» (или «вслед») всегда означает «непосредственно вслед»? Это может означать и «по следам», «по проложенному пути». Когда Пушкин в черновике «Памятника» писал: «Что *вслед* Радищеву восславил я свободу», разве он имел в виду, что они делали это за одним письменным столом? От радищевской «Вольности» до пушкинской прошло 34 года; Радищев умер, когда Пушкину было два года с небольшим; тем не менее, Пушкин шел за ним *вслед*. Похищенной Аидом Персефоне, которой по праву рождения положено было бессмертие, пришлось сойти в царство теней, причем предположительно навсегда. Только катастрофические последствия, для людей и богов, горя ее матери вернули ей право на две трети года возвращаться в мир живых. Можно считать, что с тех пор каждая душа, похищенная смертью, повторяет путь Персефоны (ср. у Тарановского: «“Психея-жизнь”, спускающаяся к теням, вослед за Персефоной» [18, 114]), в последующей судьбе которой и для душ смертных таится некая надежда.

Наконец, совсем в заключение, следует упомянуть и о том случае, когда Максимилиан Волошин [19] вроде бы действительно уличил Мандельштама в неточности, когда тот в статье «VULGATA» написал: «Довольно нам Библии на латинском языке, дайте нам, наконец, вульгату», хотя «Вульгатой» («общедоступной») называется как раз латинский перевод Библии, принятый в католической церкви. Сам Волошин объяснил эту неточность так: «Он как филолог просто перевел заглавие, а как историк никогда не встречался с этим термином и не подозревал о том легком “искривлении” смысла, которое лежит в этом имени» [19, 116]. Тем не менее, как рассказывает Волошин, он написал об этом редактору журнала, где была помещена статья (насколько можно судить по его «Воспоминаниям», не дав об этом знать Мандельштаму, которым незадолго до того был обижен): «Нельзя Вам как редактору допускать такие вопиющие ошибки: нельзя, чтобы наши невежественные поэты помещали у Вас заглавием статьи такие имена, смысл которых им самим неясен. За это ответственны Вы как редактор». Итак, незнание «легкого “искривления” смысла» стало «вопиющей ошибкой», Мандельштам из знающего филолога (никогда не бывшего историком) — одним

из многих «наших невежественных поэтов», а Волошин и редактор — эрудитами, которые неспособны (как Волошин) или не должны (как редактор) столь вопиющие ошибки совершать. Хорошо уметь писать письма!

Однако дело в том, что сам Волошин допустил здесь достаточно существенное “искривление смысла” (на него обратила мое внимание моя дочь Майя): как он правильно отметил, *Vulgata* по-латински означает «общедоступная», и названа так латинская Библия была потому, что латынь в то время была общим языком грамотных людей; ко времени Лютера она потеряла эту свою роль, «Вульгата» перестала быть общедоступной, превратилась, так сказать, в собственную противоположность, потеряла право на свое имя (“lost the name of” *Vulgata*, как мог бы сказать принц Гамлет), перестала быть Вульгатой, а новыми Вульгатами XVI–XVII веков стали немецкая Библия Лютера, английская “короля Иакова” и т.п. — библии на родных языках грамотных людей, что и имел в виду Мандельштам. Это подтверждается тем, что в исходной журнальной публикации статьи Мандельштама слово «вульгата» («Дайте нам, наконец, вульгату») набрано не с заглавной буквы, а со строчной, т.е. не как имя собственное, а как нарицательное. А в заглавии статьи «VULGATA» все буквы заглавные, как и положено в заглавии. Я не знаком с рукописью волошинских воспоминаний, но в [19, 116] и название мандельштамовской статьи «Вульгата», и его слова «дайте нам, наконец, Вульгату» приведены с выделением заглавной буквы, т.е. как имена собственные, что не соответствует оригинальному тексту (и, как мне представляется очевидным, мысли) Мандельштама. Его слова, собственно, следовало бы читать так: «Довольно нам Библии на латинском языке, дайте нам, наконец, общедоступную (общепонятную)». Так что О.М. употребил слова «*vulgata*» и «вульгата» совершенно правильно, как нарицательные со значением «общедоступная», а ошибку (если не подтасовку текста О.М.) допустил сам Волошин.

В сборнике материалов к Мандельштамовской энциклопедии «О.Э. Мандельштам, его предшественники и современники» (М.: РГГУ, 20\_\_ ) С. Ф. Данилова в статье «Волошин», рассказывая в ней об эпизоде с «Вульгатой» (с. 59), не сомневается, что О.М. действительно допустил ошибку в употре-

блении этого слова. Хотелось бы, чтобы высказанные выше соображения были учтены в будущей «Мандельштамовской энциклопедии» при описании данного эпизода.

Что же касается позднейшей беседы О.М. с Волошиным, в которой он якобы признал свою ошибку, то мы знаем ее содержание в пересказе одного Волошина, а известно, какие штуки может выкидывать с людьми память... Даже Николай I для привлечения подозреваемых к следствию по делу декабристов требовал минимум двух уличающих показаний.

1. Фельдман Н.И. Вступительная статья к *Басё «По тропинкам севера — лирический дневник XVII века»*. Перевод с японского, вступительная статья и примечания Н.И. Фельдман] / Восток. Сб. I. Литература Китая и Японии. М., 1935, с. 301–350.
- 1а. Баткин Л. Тридцать третья буква. Заметки на полях стихов Иосифа Бродского. М., РГГУ, 1997.
2. Липкин С. Угль, пылающий огнем / Мандельштам О. Собрание сочинений в 4-х тт. Т. 3. М., 1994, с. 7–32).
3. Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Л-д, 1982.
4. Левин Ю.И. Заметки о «крымско-эллинических» стихах О. Мандельштама // Мандельштам и античность. М., 1995, с. 77–103.
5. Brown C. Mandelstam. Cambridge, 1973.
6. Лекманов О.А. «Соединивший прошлое с будущим». О стихотворении Мандельштама «Заснула чернь. Зияет площадь аркой...» // Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы, Томск, 2000, с. 496–504.
7. Лахути Д.Г. "Домби и сын" Мандельштама — «перевод» или метасюжет? // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной научной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28–29 декабря 1998 г.). М.: РГГУ, 2001, с. 110–130.
8. Невзглядова Е. Некоторые соображения о природе поэзии в связи с особенностью сюжетостроения у Мандельштама // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. Tenaflu, N.J., 1991, с. 205–215.
9. Бродский И. «С миром державным я был лишь ребячески связан» // Там же, с. 4–17.

10. Сказки ирландские и валлийские, М., 1993, с. 231–238.
11. Thompson S. Motif-index of folk-literature. In 6 vols. Copenhagen, 1956–1957.
12. Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Сочинения в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 5–64.
13. Богатырева С.И. Путешествие в стихах на фоне путешествия в действительности // Сохрани мою речь. 3/1. М., 2000, с. 119–137.
14. Мандельштам О. Сочинения в 2 т. М., 1990.
15. Адамович Г. Мои встречи... // Осип Мандельштам и его время. М.: 1995, с. 184–186.
16. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.: Torino, 1996 (цит. по Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы, Томск, 2000, с. 151).
17. Брюсов В. Среди стихов // Печать и революция. 1922. Книга 6 (октябрь-ноябрь). С. 63–70.
18. Тарановский К.Ф. Часы-кузнечик. Разбор одного 'замного' стихотворения [Мандельштама] / Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000.
19. Волошин М. Воспоминания // Осип Мандельштам и его время. М., 1995, с. 113–117.

(В более кратком виде опубликовано в «Московском лингвистическом журнале», 2002, т. 6, № 1, с. 157–169, с другим оформлением ссылок на литературу).

#### «И тянется глухой недоразвиток...»

(некоторые соображения о стихотворении Мандельштама «Преодолев затверженность природы»)

Преодолев затверженность природы,  
Голуботвердый глаз проник в ее закон,  
В земной коре юродствуют породы,  
И как руда из груди рвется стон.  
И тянется глухой недоразвиток,  
Как бы дорогой, согнутою в рог, —

*Понять пространства внутренний избыток  
И лепестка и купола залог<sup>21</sup>.  
(Январь 1934, Москва)*

Это восьмистишие Мандельштама не привлекло особого внимания интерпретаторов. Наталья Мазур (в устном общении, отраженном в книге О.А. Лекманова [1] и обзоре 1-х Гаспаровских чтений 2007 г. в НЛО<sup>22</sup>) предложила, так сказать, «акушерско-гинекологическое» толкование этого стихотворения, исходя из того, что в словах «природы» и «породы» скрывается слово «роды», из слов «из груди рвется стон» и из того, что «дорога, согнутая в рог» — это родовые пути женщины.

Эта гипотеза не лишена правдоподобия, и я не собираюсь ее отвергать, но мне не кажется, что она исчерпывает *всю* образность этого стихотворения. Ведь если бы это было так, то «глухим недоразвитком» был бы назван рождающийся ребенок. Представляется, что для этого нет никаких оснований. Во-первых, уже на достаточно ранней стадии эмбрионального развития ребенок вовсе не *глухой* — слуховой аппарат у него сформирован, он слышит (недаром будущим матерям рекомендуют слушать хорошую музыку!<sup>23</sup>). Во-вторых, в нормальном

<sup>21</sup> Курсивом выделены места, релевантные предлагаемому рассмотрению.

<sup>22</sup> На Гаспаровских чтениях 2007 г., см. НЛО, 2007, № 86 (Т.Ф. Теперик, Д.В. Сичинава, В.А. Мильчина. Гаспаровские чтения — 2007 (Москва, РГГУ, 12–14 апреля 2007 г.)): «Н.Н. Мазур <...> высказала свою гипотезу относительно смысла восьмистишия “Преодолев затверженность природы...”. Текст этот Мазур назвала “стихами про это”, а точнее, “про нас, разрезанных”, причем под “нами” имелись в виду только женщины; по мнению Мазур, рудная тематика составляет лишь верхний пласт аллегории, нижний же ее смысловой пласт зашифрован в рифме “природы/породы”, и, следовательно, изображаются в стихотворении — роды, в “голуботвердом” же глазе можно разглядеть рентгеновский аппарат». Выказанную на тех же чтениях геолого-геоморфологическую гипотезу Н.И. Смоляровой я здесь не затрагиваю, поскольку она во всяком случае не исключает предлагаемого мною ниже толкования, а то и дополняет его.

<sup>23</sup> Ср. напр. «Многочисленные исследования врачей подтверждают предположение о том, что плод способен не только слышать, но и запоминать различные звуки. Так, с пятого месяца беременности

случае ребенок рождается как раз тогда, когда он до этого *доразовьется*<sup>24</sup>. Единственным исключением является случай преждевременных родов, в каком-то случае ребенок обычно именуется *недоноском*. Вряд ли стихотворение Мандельштама посвящено именно этой нежелательной аномалии. И в-третьих, я склонен думать, что ребенок в процессе рождения тянется жить, тянется дышать, может быть уже тянется сосать материнское молоко, но уж никак не тянется что-либо *понять*.

Не отвергая полностью гипотезу Н. Мазур, я хочу *дополнить* ее другой, согласно которой данное стихотворение является (по крайней мере в какой-то его части) продолжением и в некотором смысле зеркальным отражением другого мандельштамовского стихотворения —

### Ламарк

Был старик, застенчивый, как мальчик,  
Неуклюжий, робкий патриарх.  
Кто за честь природы фехтовальщик?  
Ну конечно, пламенный Ламарк.  
Если все живое лишь помарка  
За короткий выморочный день,  
*На подвижной лестнице Ламарка*  
Я займу *последнюю ступень*.  
К кольцецам *спущусь* и к усоногим,  
Прошуршав средь ящериц и змей,  
По упругим сходням, по излогам  
Сокращусь, исчезну, как протей.  
Роговую мантию надену,  
От горячей крови откажусь,  
Обрасту присосками и в пену  
Океана *завитком* вопьюсь.  
Мы прошли разряды насекомых  
С наливными рюмочками глаз

ребенок способен различать голоса, он уже узнает и реагирует на голос матери» (<http://www.happymama.ru/articles/music.shtml>). Полагаю, что в 1930-е годы это уже было известно.

<sup>24</sup> «Внутренние органы формируют путь, предназначенный для деторождения <...>, через который полностью развитый младенец появляется на свет» (Севостьянова Оксана Сергеевна «Репродуктивная система женщины», <http://www.likar.info/health/articles/1136.html>). Не думаю, чтобы в 1934 г. на это смотрели иначе.

Он сказал: «природа вся в разломах,  
Зренья нет, — ты зришь в последний раз».  
Он сказал: «довольно полнозвучья,  
Ты напрасно Моцарта любил,  
Наступает глухота паучья,  
Здесь провал сильнее наших сил».  
И от нас природа отступила  
Так, как будто мы ей не нужны,  
И продольный мозг она вложила,  
Словно шпагу, в темные ножны.  
И подъемный мост она забыла,  
Опоздала опустить для тех,  
У кого зеленая могила,  
Красное дыханье, гибкий смех.  
7—9 мая 1932

Слова «глухой недоразвиток» и «глухота паучья» сцепляют оба стихотворения, составляя их общее звено.

В «Ламарке» герой спускается *вниз* по лестнице развития: об этом говорят слова «спущусь» и «*последнюю* ступень» — в данном случае это, очевидно, нижняя ступень. Иначе говоря, он спускается от самой развитой, верхней ступени к самой неразвитой — нижней; от развития к недоразвитию. Последняя из упомянутых в этом стихотворении, самая недоразвитая ступень этого нисхождения (после которой «от нас природа отступила») — стадия «паучьей глухоты». Когда герой оказывается на этой ступени, есть все основания назвать его «глухим недоразвитком». В этой стадии мы и встречаем его снова в стихотворении «Преодолев затверженность природы...». Но только здесь он от этой стадии стремится не дальше вниз, а в обратную сторону — вверх: он «тянется ... понять», а уровень понимания — это высший, человеческий уровень развития<sup>25</sup>. На этом пути вверх от «глухого недоразвитка»

<sup>25</sup> «Если определить контекст как группу текстов, содержащих один и тот же или похожий образ, подтекст можно формулировать как уже существующий текст, отраженный в последующем, новом тексте» (Тарановский К. Ф. Концерт на вокзале. К вопросу о контексте и подтексте // Очерки о поэзии О. Мандельштама). Тогда «надтекст» естественно определить, как последующий текст, отражающий в себе (или поясняющий) предшествующий (ср. [2]). Таким надтекстом для «тянется понять» оказываются строки из «Стихов о неизвестном солдате», где «понимающим куполом» назван человеческий череп.

до способности понимания герой является представителем всей человеческой *породы*<sup>26</sup>, всего человеческого *рода*, со всей его предысторией (филогенезом) от *глухого недоразвитка* до понимающего человека.

Что же именно он тянется понять? «Пространства внутренний избыток». А что это такое? Что означает «внутренний избыток пространства»? Это, очевидно, означает ситуацию, когда пространства внутри самого себя становится слишком много (внутри самого себя, так как пространство не может быть внутри ничего другого — напротив, всё на свете находится внутри пространства).

А что бывает, когда чего-то одного внутри чего-то другого становится слишком много? Возьмем известный пример: вода в бутылке, выставленной на мороз, охлаждается, превращается в лед, расширяется, *внутри* бутылки возникает ее *избыток* и бутылка лопается — потому что она не упругая, а твердая (*затверженная*) и не может растянуться. А если вода не в стеклянной бутылке, а, скажем, в резиновой грелке? Тогда *избыток* воды *внутри* грелки заставит грелку растянуться, *искривиться*. А если *внутри пространства* возникает *избыток* пространства же? Так как лопаться пространству некуда, этот *внутренний избыток*, соответственно, должен заставить *пространство искривиться внутри себя (преодолев тем самым затверженность природы)*. И мы, хочешь не хочешь, приходим к понятию *внутренней кривизны пространства*, предложенному Эйнштейном в 1915 г. в его общей теории относительности для объяснения гравитации — *закона* всемирного тяготения, которому подчиняется весь материальный мир, вся физическая *природа*<sup>27</sup>. И тут можно

<sup>26</sup> В Национальном корпусе русского языка (НКРЯ), <http://www.ruscorpora.ru/>, словосочетание «человеческая порода» встречается всего 30 раз в 26 текстах, причем 25 раз как синоним «человеческого рода» и только 5 раз как «некоторая разновидность человеческого рода».

<sup>27</sup> Упоминания этого понятия и комментарии к нему в русской печати к тому времени были. Ср., напр., поэму Волошина «Путями Каина» («тяготенье тел / Есть внутренняя кривизна пространства»: из XII главы поэмы, написанной в 1926 г.) или Флоренский П. Физическое значение кривизны пространства. Из лекций 1923—1924 гг. во ВХУТЕМАСе по анализу пространственности в изобразительно-художественных произведениях // Математическое образование. 1928.

вспомнить про «голуботвердый глаз» (Ньютона? Здесь возможны также ассоциации с Андреем Белым — «голубые глаза и горячая лобная кость» написано в том же январе 1934), который «проник в ее [природы] закон» (заметим: не в «законы», а в «закон», в единственном числе, т.е. в главный закон природы, в то, что по-английски звучало бы как *the law of nature*; а на этот статус может претендовать только закон всемирного тяготения, из которого Кант и Лаплас выводили все происходящее в мире).

То есть «глухому недоразвитку» в его стремлении вверх по лестнице Ламарка «хочется дойти до самой сути» (до «причины космоса», как назвал свою работу 1931 г. Циолковский).

И этот *внутренний избыток пространства*, понятый как источник основного закона природы, является залогом и лепестка, и купола — и живой природы, и человека (ср. выше о «понимающем куполе»), и человеческого творчества, и космоса в целом. И лепесток растения, и купол храма устремлены вверх — опираясь на закон всемирного тяготения и «преодолевая» его («Ведь купол твой, по слову очевидца, / Как на цепи, подвешен к небесам»). Лепестки цветка образуют его чашечку — перевернутый купол, в котором отражен купол неба («To see ... heaven in a wild flower» — «видеть... небо в чашечке цветка» — Блейк в переводе Маршака). Вспомним также Тютчева: «Небесный свод, горящий славой звездной, / Таинственно глядит из глубины...». Почему из глубины, хотя мы обычно видим звезды сверху (Кант: «Звездное небо над нами...»)? Потому что «звездный свод» Тютчева — космос, а он окружает нас отовсюду — и сверху, и снизу, ср. стандартный оборот «глубины космоса»<sup>28</sup>.

№ 8. С. 333–336 (цит. по Иванов В. В. Тема хронотопа в культуре новейшего времени // *Arbor Mundi*. Вып. 15. 2009. С. 141–163, см. прим. 4 на с. 160).

<sup>28</sup> Другое толкование — отражения звезд в воде. Но посмотрим на стихотворение Тютчева:

Как океан объемлет шар земной,  
Земная жизнь кругом объята снами;  
Настанет ночь — и звучными волнами  
Стихия бьет о берег свой.  
То глас ее; он нудит нас и просит...  
Уж в пристани волшебный ожил челн;  
Прилив растет и быстро нас уносит

Но почему же *глухой недоразвиток тянется* вверх «как бы дорогой, согнутой в рог»? Ответ на этот вопрос зависит от того, как мы представляем себе «лестницу развития» Ламарка — как прямую (например, приставную) или как «согнутую в рог». У животных есть два основных типа согнутых рогов, которые можно условно назвать *козьими* и *бараньими*. Рог козьего типа, из которого можно, например, пить вино, имеет форму дуги окружности (и может действительно напоминать о родовых путях); рог бараньего типа имеет форму винта, наиболее яркий пример его — рог винторогой антилопы, рисунок которой можно видеть, например, в «Жизни животных» Брема, многократно издававшейся в России по крайней мере с 1876 г.<sup>29</sup> (ср. с. 226 ниже). Лестница также может быть винтовой.

В последнем случае она напоминает, с одной стороны, о «завитке» из «Ламарка», а с другой стороны — о гегелевском «развитии по спирали»<sup>30</sup>. В четырехтомнике Мандель-

---

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

В нем дважды упоминаются волны, а видеть отражения звезд в воде можно только при полном штиле; притом во второй раз волны названы «темными», так что вряд ли могут произвести впечатление «пылающей бездны». Кроме того, исходная мысль стихотворения — о том, что «земная жизнь кругом объята снами» (прямая цитата из шекспировской «Бури»: «И эту нашу маленькую жизнь / Сон окружает», пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник), а океан, объемлющий шар земной — только «термин сравнения». Плыть можно не только по воде, ср. у Лермонтова: «Тихо плавают в тумане / Хоры стройные светил», т.е. звезд. Так что образ небольшой группы людей («нас») на челне, плывущем по волнам океана, естественным образом переходит в образ человечества, «плывущего» на своей родной планете сквозь «пылающую бездну» космоса.

<sup>29</sup> [www.antiquebooks.ru/book.php?book=597](http://www.antiquebooks.ru/book.php?book=597). Фото см. И тянется (куду-1).doc. Ср. «надтекст» из Ефремов И. «На краю Ойкумены» (1949): «Я завью тебя винтом, как рог белой антилопы!».

<sup>30</sup> У самого Гегеля выражения «развитие по спирали» я не нашел; Ленин в «Философских тетрадах» в этой связи ссылается на «Лекции по истории философии» Гегеля, Коллингвуд в «Идее истории» (М.: Наука, 1980. С. 110–111) — на его «Философию истории».

штама есть одно упоминание о Гегеле — в письме к Мариэтте Шагинян от 5 апр. 1933 г. (т. 4, с. 150), где Гегель упоминается рядом с Ламарком: «для того, чтобы действовать, нужно бытие густое и тяжелое, как хорошие сливки, — бытие Аристотеля и Ламарка, бытие Гегеля, бытие Ленина».

Чем объяснить такой нестандартный набор имен?<sup>31</sup> Аристотеля с Гегелем и Лениным объединяет слово «диалектика» — *слово*, потому что смысл его от Аристотеля к Гегелю изменился — для Аристотеля это было искусство диалога, в частности спора, когда реплика одного участника вызывает ответную (отрицающую) реплику другого, та в свою очередь возражение (отрицающую реплику) первого и т.д. Для Гегеля диалектика стала как бы спором абсолютного духа — развитие которого определяет развитие мира — с самим собой: исходный тезис — его отрицание антитезисом — отрицание, синтезирующее тезис с антитезисом, т.е. как бы возвращающееся к тезису, но на более высоком уровне, и т.д., образуя развитие по спирали. У Ленина (вслед за Марксом и Энгельсом) оно становится развитием по спирали материального мира и его отражения в мире духовном. Ламарк находит свое место между Аристотелем и Гегелем, поскольку он первым применил понятие развития — хотя и не в диалектической форме — к органическому миру<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Система Яндекс обнаружила во всем Интернете только один текст, в котором эти имена входят в одно предложение — именно это письмо Мандельштама.

<sup>32</sup> У Кювье было не развитие, а смена генетически не связанных между собой, разделенных катастрофами состояний живой материи; он «полностью отвергал учение Ламарка об изменчивости живой природы».

«Аристотелевский принцип последовательного расположения организмов по сложности их строения использовал для построения свой системы швейцарский натуралист Ш. Боннэ (1730–1793). Боннэ дополнил выделенные Аристотелем ступени лестницы существ снизу „тонкими материями“ (огонь, воздух, вода, земля), а выше человека поставил ангелов и Бога. В системе Боннэ лестница была неподвижной: каждый вид существовал на своей ступени, отведенной ему Богом, а читался ряд сверху вниз, т.е. от человека к животным (А.С. Северцов, 1987).

Ж.Б. Ламарк (1744–1829), основатель одной из первых эволюционных теорий, усмотрел в нарастающей сложности организмов явление прогрессивной эволюции. Он первым понял, что ряд этот не нисхо-

Так что в рамках рассматриваемой гипотезы находят свое место если и не все понятия, вошедшие в данное стихотворение, то во всяком случае и «природа», и «преодоление» ее «затверженности», и «проникновение в ее закон», и «порода», и «глухой недоразвиток», и «дорога, согнутая в рог», и «тянется понять», и «внутренний избыток пространства», и «лепесток», и «купол».

дущий, а восходящий, читаемый от низших форм жизни к высшим, и что лестница существ отражает эволюцию, т.е. процесс развития по пути усложнения организации. По уровню морфофизиологической сложности весь животный мир Ламарк разделил на 6 ступеней, включающих 14 классов, от одноклеточных организмов до человека. Расположив организмы по степени сложности, он попытался объяснить их прогрессивное изменение своим законом градации.

Построенная Ламарком система животных явилась принципиально новым шагом по сравнению с лестницей существ Боннэ. В ее основу он положил принцип исторического развития организмов. Иерархическая лестница Боннэ, каждая ступень которой отделена от соседней, превратилась у Ламарка в историческую лестницу, ступени которой связаны тесным родством, или генеалогической преемственностью» (Рязанский гос. ун-т им. С.А. Есенина, кафедра зоологии и методики обучения биологии, Хлебосолов Е.И. Лекции по теории эволюции. Разд. I. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЭВОЛЮЦИОННОЙ ТЕОРИИ. Глава 1. Понятие биологической эволюции. <http://www.rsu.edu.ru/~zoo/r1g1.html>).

См. также Черашняя Д.И. Этюды о Мандельштаме. Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1992. «Два нисхождения по лестнице Ламарка», с. 87–93; Ламарк «Философия зоологии». М.: Наука, 1911, гл. 6: <http://www.evolbiol.ru/lamarck.htm>.

Эмилия Обухова

## **Двадцать лет спустя**

*Памяти Иосифа Бродского*

*Несчастлив тот, кого, как тень его,  
Пугает лай и ветер косит,  
И беден тот, кто, сам полуживой,  
У тени милостью просит.*

**Осип Манделштам**

Стихотворение Рильке «Орфей. Эвридика. Гермес» было создано в 1904 году.

К девяностолетию создания этого стихотворения Иосиф Бродский написал большое эссе, которое он так и назвал — «Девяносто лет спустя». Заявив таким образом о юбилее стихотворения, почти не известного русской публике, Бродский сразу привлек к нему внимание, представил его как значительное произведение. Что Иосиф Бродский имел в виду, выбирая такое название для своего эссе? Только ли хотел сообщить о 90-летию произведения? Но ведь это же не «Памятник» Пушкина и не «Парус» Лермонтова. Да и такой традиции, пожалуй, не было в нашем литературоведении, и у самого Бродского статей к юбилею какого-либо произведения, кажется, больше нет. Может быть, возведя стихотворение на столь высокий уровень, поэт предлагал внимательней всмотреться в него, или думал о том, как могут быть восприняты сейчас эти стихи Рильке? И он предложил современнику и стихи (два перевода в его статье), и свое эссе о них.

По свидетельству Б. Янгфельдта, Иосиф Бродский дописывал свое исследование в Швеции. «Я знал, что Рильке писал или закончил стихотворение «Орфей. Эвридика. Гермес» в Швеции, и, если память мне не изменяет, в 1904 году. Дома я проверил свою память, и оказалось, что я был прав. Я сразу позвонил Иосифу и сказал, что если он поставит точку 8 сентября, это случится ровно девяносто лет спустя после того, как Рильке закончил стихотворение, которому посвящено эссе. Он слушал внимательно и воскликнул в восторге от параллели: «Так и назову: „Девяносто лет спустя“». Такие

совпадения имели для Иосифа большое значение, и он стремился закончить работу именно 8 сентября».

Это было двадцать лет назад, когда Иосиф Бродский первым описал и глубоко осмыслил стихотворение Рильке «Орфей. Эвридика. Гермес» (далее сокращенно — О.Э.Г.). Бродский эту тему открыл, но, создав столь фундаментальное исследование, он, возможно, таким образом и частично блокировал другие пути для дальнейшего анализа этого стихотворения. Может быть поэтому долгое время больше не появлялось серьезных статей об О.Э.Г, кроме отдельных упоминаний.

***Райнер Мария Рильке***

**Орфей. Эвридика. Гермес**  
*(пер. Владимира Микушевича)*

В тех странных копиях обитали души,  
прожилками серебряной руды  
Пронизывая тьму. Среди корней  
Кровь проступала, устремляясь к людям.  
Тяжелой, как порфир, казалась кровь.  
Она одна была красна.  
Там были  
Никем не населенные леса,  
Утесы и мосты над пустотою.  
И был там пруд, огромный, тусклый, серый.  
Навис он над своим далеким дном,  
Как над землею — пасмурное небо.  
Среди лугов тянулась терпеливо  
Извилистая длинная дорога  
Единственной бледною полоской.

И эту дорожкой шли они.

И стройный человек в одежде синей  
Шел молча первым и смотрел вперед.  
Ел, не жуя, дорогу шаг его.  
Тяжелой ношей из каскада складок  
Свисали крепко стиснутые руки,  
Почти совсем забыв о легкой лире,

Которая вращалась в левый локоть,  
Как роза в сук оливковый вращается.  
Раздваивались чувства на ходу:  
Взор, словно пес, бежал вперед стремглав,  
Бежал и возвращался, чтобы снова  
Бежать и ждать на ближнем повороте, —  
А слух, как запах, мешкал позади.

Порой, казалось, достигает слух  
Тех двух других, которые, должно быть,  
Не отстают при этом восхождении.  
И снова только звук его шагов,  
И снова только ветер за спиной.  
Они идут — он громко говорил,  
Чтобы услышать вновь, как стихнет голос.  
И все-таки идут они, те двое,  
Хотя и медленно. Когда бы мог  
Он обернуться (если б обернувшись,  
Он своего деянья не разрушил,  
Едва-едва свершенного) — увидеть  
Он мог бы их, идущих тихо следом.

Вот он идет, бог странствий и вестей,  
Торчит колпак над светлыми глазами,  
Мелькает посох тонкий перед ним,  
Бьют крылья по суставам быстрых ног,  
Ее ведет он левою рукою.

Ее, ту, так любимую, что лира  
Всех плакальщиц на свете превзошла,  
Вселенную создав над нею плачем —  
Вселенную с полями и ручьями,  
С дорогами, с лесами, со зверьем;  
Всходило солнце в жалобной вселенной,  
Такое же, как наше, но в слезах,  
Светилось там и жалобное небо,  
Немое небо в звездах искаженных...  
Ее, ту, так любимую...

Шла рядом с богом между тем она,  
Хоть и мешал ей слишком длинный саван,  
Шла неуверенно, неторопливо.  
Она в себе замкнулась, как на сносях,  
Не думая о том, кто впереди,  
И о своем пути, который в жизнь ведет.  
Своею переполнена кончиной,  
Она в себе замкнулась.  
Как плод созревший — сладостью и мраком,  
Она была полна своею смертью,  
Своею непонятной новой смертью.

Вторичным девством запечатлена,  
Она прикосновений избегала.  
Закрылся пол ее. Так на закате  
Дневные закрываются цветы.  
От близости чужой отвыкли руки  
Настолько, что прикосновенье бога  
В неуловимой легкости своей  
Болезненным казалось ей и дерзким.  
Навеки перестала быть она  
Красавицею белокурой песен,  
Благоуханным островом в постели.  
Тот человек ей больше не владел.

Она была распущенной косою,  
Дождем, который выпила земля,  
Она была растраченным запасом.

Успела стать она подземным корнем.

И потому, когда внезапно бог  
Остановил ее движеньем резким  
И горько произнес: «Он обернулся», —  
Она спросила удивленно: «Кто?»

Там, где во тьме маячил светлый выход,  
Стоял недвижно кто-то, чье лицо  
Нельзя узнать. Стоял он и смотрел,  
Как на полоску бледную дороги

Вступил с печальным взглядом бог-посланец,  
 Чтобы в молчанье тень сопровождать,  
 Которая лугами шла обратно,  
 Хоть и мешал ей слишком длинный саван,—  
 Шла неуверенно, неторопливо.

Первая фраза, которой Иосиф Бродский начинает свою работу об этих стихах, выглядит довольно странно: «Написанное в 1904 году стихотворение Райнера Мария Рильке “Орфей. Эвридика. Гермес” наводит на мысль: а не было ли крупнейшее произведение века создано девяносто лет назад?»

Фраза эта кажется понятной, но как-то необычно построена. Она оставляет такое впечатление, будто автор не уверен в дате создания Рильке своего произведения: девяносто или не девяносто. Допустим, Бродский по инерции поставил в предложении подлежащее и сказуемое так, как это делают в английском языке. И потому предложение может быть звучит немного не по-русски. Ведь проще было бы построить вторую часть предложения традиционно, оставив в ней те же слова, хотя бы так: А не было ли создано девяносто лет назад крупнейшее произведение века? Вряд ли Бродский, тончайший стилист, не заметил этой странности своей конструкции. Обычно в русском предложении самое важное акцентируют переносом на финальную позицию. Вероятно, и Бродский сознательно сделал ударение на последних словах: девяносто лет назад, в самом начале 20-го столетия, было написано крупнейшее произведение всего начинающегося века. Иначе говоря, стихотворение Р. М. Рильке О. Э. Г. появившееся в самом начале века, по мнению Бродского, в конце этого века осознается как крупнейшее, как стихи несравненной мощи. И это несмотря на то, что именно двадцатое столетие, как никакое другое, оказалось так богато поэтами, гениями, талантами, такой был разлив поэзии, что само столетие можно было бы буквально определить как столетие поэтическое. Бродский, возможно, и имел в виду всю мировую поэзию 20-го века как фон, как контекст для О. Э. Г.

Эти стихи долго оставались почти незамеченными русской критикой. Даже Марина Цветаева в известной переписке с Рильке и Пастернаком ни разу прямо не вспоминает о них, хотя о других стихах Рильке, «Сонетах к Орфею», пишет

много. Она легко читала по-немецки, книга Рильке «Новые стихотворения» (1907) у нее, конечно, была.

На русский язык О. Э. Г. перевели спустя лет семьдесят, то есть русский читатель в действительности смог получить книгу переведенных стихотворений Рильке только в 1976-м, и, кажется, в начале 90-х были сняты уже все запреты на издания Рильке. В 2005-м в “Неве” Иосиф Филиппов опубликовал статью «Пять переводов одного стихотворения». Это и об истории появления О. Э. Г. в России.

Стихотворение О. Э. Г. очевидно было очень близко Бродскому и, судя по всему, у поэта к этому стихотворению было какое-то личное отношение. Серьезный детальный его анализ был почему-то нужен Бродскому так, как ученому-исследователю необходимо провести эксперимент, чтобы понять суть явления.

Так Бродский написал об О. Э. Г., что оно «в своей совокупности не равнозначно никакому человеческому опыту». Никакому человеческому опыту не равнозначны и стихи Марины Цветаевой «Новогоднее», о которых Бродский тоже написал большое эссе «Об одном стихотворении» в 1981 году. Этот опыт, нечеловеческий, возможно и привлекал Бродского в обоих произведениях. И Рильке присутствовал в обоих — как автор О. Э. Г. и адресат «Новогоднего». Надо сказать, что «Новогоднее» Цветаевой на самом деле написано о том же, что и О. Э. Г. — о двух любящих, разлученных смертью. Умер поэт Райнер Мария Рильке, и Марина Цветаева пишет вслед ему стихи, именно вслед — она буквально идет за ним, словно Орфей, который спускается в преисподнюю. И она приближается к умершему поэту максимально близко, так, как только это было возможно, словно изо всех сил стараясь удержать его своими долгими стихами здесь и не отдавать смерти. «Главное же в ней, писал Бродский,— как и во всем стихотворении — стремление удержать — хотя бы одним только голосом, выкликающим имя человека — от небытия; настоять, вопреки очевидности, на его полном имени, сиречь присутствии». Задолго до «Новогоднего» Цветаева написала:

... Если б Орфей не сошел в Аид  
 Сам, а послал бы голос  
 Свой, только голос послал во тьму,  
 Сам у порога лишним

Встав, — Эвридика бы по нему  
 Как по канату вышла...  
 Как по канату и как на свет,  
 Слепо и без возврата.  
 Ибо раз голос тебе, поэт,  
 Дан, остальное — взято.

«Новогоднее» — это голос, посланный в загробье. Безнадежно. «Ибо раз голос тебе, поэт, / Дан, остальное — взято».

Возможность — невозможность преодоления черты между Здесь и Там — вот, может быть, то главное, что видел Бродский в стихах Рильке и Цветаевой.

Есть еще одно наблюдение Бродского, которое, как представляется, имеет отношение к причине, по которой он взялся за свое исследование. Он писал: «*Орфей. Эвридика. Гермес* — ... это автопортрет поэта с увеличительным стеклом в руке, и из этого стихотворения мы об авторе узнаем много больше, чем из любого его жизнеописания». Думаю, что это замечание дает информацию и об авторе эссе. Все, что привлекло внимание Бродского в стихотворении Рильке, несомненно, было важно для него самого.

Размышляя над смыслом названия стихотворения, Бродский приходит к выводу, что точки после слов Орфей и Эвридика и отсутствие знака после имени Гермес объясняется различием между смертными и богом, для которого нет знаков — нет пределов. Но можно было бы продолжить мысль Бродского, поставив вопрос: а почему точки, а не запятые? Точка — непреодолимая преграда — поставлена между Орфеем и Эвридикой, живым и мертвой, и точка между Эвридикой и Гермесом, человеком и богом. И еще, в продолжение другой мысли Бродского в статье о «Новогоднем» Цветаевой: «Вполне возможно, что не последнюю роль в ... восприятии Цветаевой этого поэта в целом — играло его полное имя — Райнер Мария Рильке, в котором помимо четырех «р» русское ухо различает все три существующих в нашем языке рода: мужской, женский и средний. Иными словами, уже в самом имени содержится определенный метафизический элемент». Если воспользоваться этим наблюдением Бродского, то можно отметить и в названии О.Э.Г те же «р» в каждом имени и три рода (Гермес ведь бог), то есть в названии О.Э.Г также

скрыто указание на метафизический элемент, даже не элемент, а метафизическое, как единственно возможное здесь, сосуществование всех трех героев.

Интересно, что Рильке не назвал в тексте стихотворения ни одного из героев по имени, имена остались только в названии. Возможно, это в какой-то мере намек на нарицательность событий, на их всеобщность. Неужели молодой Рильке уже тогда понимал, что значит трагедия в судьбе Поэта? Он будто предвидел будущие трагические судьбы многих поэтов начинающегося века.

Название стихотворения отражает геометрическое расположение героев: впереди Орфей, а Эвридика и Гермес идут за ним. Возможно, что расположение имен в названии также указывает и на то, кто главный герой стихотворения, хотя об Эвридике здесь написано не меньше и с той же силой — это феноменальный опыт глубочайшего погружения поэта в симптомы происходящей с ней метаморфозы.

У Рильке так впечатляюще и так тонко описано подземное царство Аида, что это скорее похоже на виденную им картину, — поэт называет все краски и формы на месте действия (нечеловеческий опыт): мы ясно представляем место, где было все, кроме жизни — мертвый лес, пруд, дорога, но ни рыб, ни зверей. То было пространство, разделявшее живых и мертвых, пространство, которое еще не совсем принадлежало смерти, но жизнь уже исключавшее — среднее. Надо заметить, что у Рильке в его стихотворении представлены не один, а два загадочных мира: другой мир — это вселенная, созданная Орфеем после смерти Эвридики в его песнях-плачах. Рильке и эту «жалобную вселенную» тоже подробно описал:

Вселенную с полями и ручьями,  
 С дорогами, с лесами, со зверьем;  
 Всходило солнце в жалобной вселенной...

Только однажды Бродский в своей статье подчеркнул девяностолетнее расстояние во времени как-то иначе. И это касалось потустороннего пейзажа. Он, вдруг отстранившись, взглянул на живопись Рильке с позиции постороннего, читателя-современника: «Дочитав до этого места, мы, по крайней мере,

узнаем, какого рода искусство служило ему вдохновением, и, учуяв этот устаревший эстетический дух, мы, возможно, сморщим свой современный нос: в лучшем случае, это где-то между Одилоном Редоном и Эдвардом Мунком».

Картину загорьбы Рильке завершает описанием дороги — линии, подводящей черту первой части стихотворения. Дорога, «извилистая, длинная», она была «единственной бледною полоской». После неподвижного царства Аида поэт осторожно вводит в текст глагол: дорога, описание которой почти сплошь состоит из прилагательных, единственным своим глаголом — «тянулась» — осуществляет переход к дальнейшему движению. Последняя фраза: «И этою дорогой шли они» — служит мостом, переходом к описанию идущих героев.

В дальнейшем глагольная скорость будет расти, а само стихотворение превратится в воплощенное движение. Это произведение имеет редкую поэтическую форму — форму шествия. Примерами произведений-шествий могут быть «Крысолов» М. Цветаевой, «Двенадцать» А. Блока, «Шествие» есть у Бродского, его поэма так и называется.

В О.Э.Г. впереди шествия идет Орфей. Но даже без тех, кто следует за ним, он и сам, один, представляет как бы отдельное шествие, состоящее не из фигур, а из различных чувств и образов:

Раздваивались чувства на ходу:  
Взор, словно пес, бежал вперед стремглав,  
Бежал и возвращался, чтобы снова  
Бежать и ждать на ближнем повороте, —  
А слух, как запах, мешкал позади.

«Раздваивались чувства» — Орфей, идя, превратился во множество, в нем не осталось прежней целостности. И этот пес, в котором Бродский, возможно напрасно, предполагает аллегорию Цербера, и ветер был за ним (и с ним) от скорости ходьбы. Двигается душа Орфея, идет она, раздробленная в этом процессе на множество частей и, таким образом теряющая себя, свою волю, цель. Вот так идя, спеша и сомневаясь, Орфей меняется, вот почему он шел, «почти совсем забыв о легкой лире, / Которая вращалась в левый локоть, / Как роза в сук оливковый вращает» — лира была ему тогда совсем чужда, как роза чужда суку оливы.

Зинаида Миркина отмечает, кажется, самое важное в стихотворении — то, что рильковский Орфей в этих стихах недостаточно духовен: «Этот твердый, как бы крепко сбитый, забегаящий вперед, — он не столько творец, сколько творение, в нем слишком крепка форма. Она еще слишком довлеет самой себе. Пока Орфей только тварь, только часть, отдельность, — он будет чужд мертвой, он будет разделен с ней резкой чертой, четким предметным очертанием, он будет на другой стороне — и Эвридика будет ускользать от него, как тень. Чтобы встретиться с ней в действительности, нужно преобразиться». Кстати, Зинаида Миркина не сомневается в том, что Цветаева эти стихи читала, хотя и не приводит доказательств, есть только как бы ответные стихи Цветаевой, которые небезосновательно представляются автору продолжением, развитием сюжета О.Э.Г. Так З. Миркина пишет: «Марина Цветаева очень полно и глубоко прочла это стихотворение, когда откликнулась на него своим «Эвридика — Орфею»:

«Ибо в призрачном доме  
сем — призрак — ты, суший, а явь —  
я, мертвая...»

(З. Миркина. *Невидимый собор. О Рильке. Из Рильке. О Цветаевой. Святая святых. СПб., 1997, с. 178*).

Другая исследовательница, доктор Елена Айзенштейн, тоже считает, что у Цветаевой эти стихи похожи на диалог с Рильке, связанный с О.Э.Г.: «Неизвестно, знала ли Цветаева эти стихи, но их перекличка знаменательна».

(Айзенштейн Е. Борису Пастернаку — навстречу! Марина Цветаева. СПб., 2000).

Ия Пахомова в своей статье «Образ Орфея в переписке Цветаевой и Рильке» проследила духовный путь Орфея в произведениях Рильке, его становление, дальнейший рост в «Сонетах к Орфею». Она называет Орфея из О.Э.Г. прозревающим. Может быть, эта черта Орфея из О.Э.Г. побудила И. Бродского так глубоко проникнуть в состояние поэта, идущего вверх первым, ни за кем — впервые новой неизвестной дорогой? А Бродский в своем эссе будто и сам следует за ним, шагает, вбирая свой нечеловеческий опыт.

Шествие выявляет нечто загадочное в каждом из героев стихотворения. Так Гермес, который, по-видимому, идет бы-

стро: «мелькает посох тонкий перед ним, бьют крылья по суставам быстрых ног» — в небольшом описании его движения явно подчеркнута скорость, — а он идет рядом с Эвридикой, бредущей медленно («неуверенно, неторопливо»), не обгоняя ее. Тут действительно, как писал Бродский о «Новогоднем» Цветаевой, присутствует метафизический элемент: возможно, представление о быстром и медленном шаге в потустороннем мире совсем не такое, как в нашей жизни.

Идущая рядом с Гермесом Эвридика в тот момент тоже была не единой — и она стала раздробленной — «растраченной» в природу:

Она была распушенной косою.  
Дождем, который выпила земля,  
Она была растраченным запасом.  
Успела стать она подземным корнем.

Все эти элементы составляли ее бредущую тень.

Таким образом, движущееся шествие включало в себя множество, состоящее из фигур и невидимых элементов, на которые распадалась идущие герои, и лишь Гермес остается цельным в своей неизменной роли.

Тема О.Э.Г. по-видимому, обдумывалась поэтом в различных вариантах, допускающих отступления от традиционного сюжета мифа. В конце концов, отброшенные версии находили воплощение в других произведениях. Так, в том же году Рильке написал стихотворение «Алкестида» на мифологический сюжет и в нем представлен вариант совсем другого развития темы О.Э.Г.

### **Алкестида**

Средь них внезапно вестник оказался,  
в кипенье свадебного пира вброшен,  
как новая и острая приправа.  
Но пьющие не ведали о тайном  
приходе бога, кто прижал к себе  
божественность свою, как мокрый плащ,  
и был, казалось, здесь своим, когда  
он шел между сидящими. Но вдруг  
один, беседу оборвав, увидел,  
что молодой хозяин за столом,

почти лежащий, медленно привстал,  
всем существом, казалось, устрашая  
тем чуждым, что вдруг пробудилось в нем.  
И варево как будто просветлело,  
и стало тихо; лишь на дне отстой  
из хмурого образовался шума,  
и лепет выпал не спеша в осадок  
и смехом затянувшимся пахнул.  
А стройный бог стоял, отмечен волей  
Пославшего, прямой, неумолимый,  
И кто он, сразу догадались все.  
И все же речь его была весомей,  
чем знанье, недоступное уму.  
Адмет умрет. Когда? Теперь. Сейчас.

И на куски тогда разбил он чашу  
владевшего им ужаса и руки  
наружу выпростал, торгуясь с богом.  
Вымаливал он годы, нет — единый  
год юности, нет — месяцы, недели,  
нет — дни, ах, нет — не дни, не ночи —  
одну лишь ночь, сегодняшнюю ночь.  
Бог отказал, и он тогда завыл  
и вопли исторгал, и надрывался,  
как мать, когда его рожала в муках.

И женщина приблизилась седая  
к нему и вслед за ней старик-отец,  
и встали рядом, немощны и стары,  
с кричавшим, и, увидев их так близко,  
он смолк, сглотнул обиду и сказал: —  
Отец,  
неужто для тебя так много значит  
остаток этот жалкий? Так поди же  
и выплесни его! А ты, старуха,  
матрона,  
ты зажила уже: ты родила.  
И он обоих их схватил, как жертвы,  
одним хватком. И выпустил потом,  
и оттолкнул, и закричал, сияя

от выдумки своей: — Креон, Креон! —  
И только это; только это имя.  
Но на лице написано другое,  
о чем он не сказал и, вспыхнув, другу  
любимому и юному в порыве  
над путанным застольем протянул.  
Ты знаешь (смысл таков), не откуп это,  
но ветхи старики и не в цене,  
а ты, а ты, с красотой своей... —

Но друга в тот же миг и след простыл.  
Он отступил. И вышла вдруг она,  
казалось, меньше ростом и печальна,  
легка и в светлом платье новобрачной.  
Все прочие — лишь улица, по коей  
она идет, идет — (и скоро будет  
в его объятиях, раскрытых с болью).

И говорит она; но не ему,  
а богу, и сейчас ей внемлет бог,  
и как бы через бога слышат все:

«Нет у него замены. Но есть я,  
замена — я. Никто себя не сможет  
отдать, как я. Что от меня, от здешней,  
останется? Лишь то, что я умру.  
И разве не сказала смерть тебе,  
что ложе, ожидающее нас,  
принадлежит подземью? Я прощаюсь.  
Прощанье сверх прощанья.  
Никто из умирающих не может  
взять больше. Все, что погребут под ним,  
моим супругом, все пройдет, растает.  
Веди меня: я за него умру».

И как в открытом море ветер резко  
меняет направленье, к ней, как к мертвой,  
бог подошел и встал вдали от мужа,  
и бросил, спрятанные в легком жесте,  
ему издали сто здешних жизней.

А тот, шатаясь, бросился к обоим,  
и, как во сне, хватал их. Но они  
уже шли к выходу, где затолпились  
заплаканные женщины. И вдруг  
он снова увидел лицо любимой,  
когда она с улыбкой обернулась,  
светла, как вера или обещанье  
вернуться взрослой из глубокой смерти  
к нему, живущему, —  
и, рухнув ниц, лицо закрыл он, чтобы после этой  
улыбки больше ничего не видеть.

*Сборник «Новые стихотворения» (1907).  
Перевод с немецкого Владимира Летуцего*

Допуская возможность сравнения этих произведений, можно сказать, что если Эвридике нужно было умереть, чтобы душа ее стала частью мира (это ее рост), а любовь Орфея из земной переросла в духовную (его рост), если Эвридика смертью своей сделала Орфея «прозревающим» (хотя у Рильке прямо об этом ничего нет), то Алкестида еще на земле, при жизни была так духовно богата, так безмерно добра, что поступком своим перевернула душу Адмета, до этого момента жесткую, эгоистичную, готовую принести в жертву родителей и друзей, только бы самому спастись. Любовь Алкестиды оказалась так же велика, как любовь божественная, и она без страха идет с Гермесом. Прозреет ли после этого Адмет до конца, сам земной и «тварный», неясно. Из мифа известно, что бог Аполлон (или Геракл) отобьет Алкестиду у смерти. Дальнейший духовный путь Адмета только намечен у Рильке в самом конце.

В стихотворении «Алкестида» Гермес не входит в число главных героев, и название так же, как название О.Э.Г, прямо указывает на то, о ком оно на самом деле. Хотя в «Алkestиде» сошлись все трое из О.Э.Г, но они похожи лишь своими свойствами и положениями, а сюжет как бы зеркальный. Гермес здесь лишь маркирует направление движения своим присутствием. Вектор движения этого шествия здесь обратный тому, который был почти до самого конца в О.Э.Г. Адмет бросился за возлюбленной и богом, а не наоборот, не так, как шагал Орфей — впереди них.

А тот, шатаясь, бросился к обоим,  
и, как во сне, хватал их. Но они  
уже шли к выходу, где затолпились  
заплаканные женщины...

Рильке вновь использует вариант с последним «обернулась», там Орфей, здесь — Алкестида. Орфей с его поворотом противопоставляется Алкестиде и тому, как и для чего обернулась она. У Орфея этот запретный поворот был так характерен для его состояния нетерпеливого ожидания, погружения в свою единственную цель — вернуть себе Эвридику. Алкестида же, идя на смерть, обернулась не для себя, а чтобы утешить Адмета:

И вдруг  
он снова увидел лицо любимой,  
когда она с улыбкой обернулась,  
светла, как вера или обещанье  
вернуться взрослой из глубокой смерти  
к нему, живущему...

Эвридика своим уходом (похоже, что это и событие, и в какой-то мере поступок) чем-то близка к Алкестиде, а Гермес тут — как символ ее, Алкестиды, осуществления божественного смысла любви. Гермес сразу подошел к ней, к Алкестиде, как к уже мертвой, чтоб сопровождать туда, откуда выходила с ним Эвридика и куда она направилась вновь после поворота Орфея, уже не дожидаясь Гермеса. Это Бродский заметил, что когда Орфей оглянулся, уже в этот момент положение всех участников шествия было другим: «... в этот момент Гермес все еще смотрит в том же направлении, что и раньше, на всем протяжении стихотворения. А Орфей, как нам сказано, обернулся. Что же до Эвридики... здесь-то и начинается самое потрясающее место в стихотворении. «Стоял и видел», — говорит рассказчик, подчеркивая изменением времени глагола «стоять» сожаление Орфея и признание им своего поражения. Но то, что он видит — вправду поразительно. Ибо он видит, как бог повернулся, но только сейчас, чтобы следовать «за фигурой, уже идущей обратно». Значит, Эвридика тоже повернулась. Значит, бог поворачивается последним. Возникает вопрос: когда повернулась Эвридика? Ответ на него: «уже», и, в конечном счете, это значит, что Орфей

и Эвридика повернулись одновременно. Другими словами, наш поэт синхронизировал их движения, тем самым сообщая нам, что силы, управляющие конечным и бесконечным, сами управляются с какого-то — ну, назовем его пультом, и что этот пульт управления, ко всему прочему, автоматический. Видимо, следующий наш вопрос будет тихое: «Кто?»» (Сочинения Иосифа Бродского, т. 6, стр. 358—359).

Во всем этом описании шествия, направленного вверх и вперед и продолжавшегося до двух отмеченных Бродским одновременных поворотов в одну сторону Эвридики и Орфея, не было бы никакого нового смысла со времени существования мифа, если бы это не было бы прелюдией к событиям, которые позднее произойдут в душе поэта Орфея, об открывшемся для него пути восхождения на неведомую ему еще тогда духовную высоту. Боги (пульт управления) обрекли его на одиночество, очистив от «тварности» глубоким страданием. Орфей, бегущий впереди Эвридики и Гермеса, в тот момент творцом не был, он забыл про лиру. «Тупое нетерпенье», — писал Бродский, — целиком человеческая характеристика; в ней звучит нота личного воспоминания, оборота в прошлое — если угодно, запоздалого сожаления. Такого рода ноты изобильно представлены в стихотворении, придавая сделанному Рильке пересказу мифа аспект биографический». Бродский хорошо это понимал: возможно, что у Бродского по той же причине был особый интерес к этим стихам Рильке и он тоже связан с личными переживаниями.

Еще несколько слов об Эвридике: она участница шествия, но не живая, а умершая, идет бесцельно. Бродский называет это движение скольжением, она движется, как статуя. У Рильке описание идущей Эвридики туманное, почти что призрачное, не тело движется, а нечто: нет ни лица, ни глаз, в отличие от ярких цветных портретов Орфея и Гермеса, где особенно запоминаются их глаза. Говоря об Эвридике, поэт упоминает лишь ее руки:

От близости чужой отвыкли руки  
Настолько, что прикосновенье бога  
В неуловимой легкости своей  
Болезненным казалось ей и дерзким.

Это вроде состояния человека, только что умершего, когда он будто еще идет, он еще здесь, но вот сейчас переходит-перейдет границу из жизни в вечность. Это, пожалуй, похоже на то, как движется в фильме «Шепоты и крики» И. Бергмана умершая Агнес. «Она была безвольной, как одежда», — так это выглядит в переводе О.Э.Г. А. Сергеева, это тот самый второй перевод, который Бродский тоже выбрал для своего эссе, но поместил в его заключение.

У А. Сергеева акцентировано, что Эвридика, идя, в то же время постепенно осознает случившееся с ней: «Она была полна своей кончиной, / Недавней и не понятой еще» (там же, стр. 361). Кажется, что для Рильке в этих стихах важен был прежде всего Орфей, его поведение, поражение и будущее восхождение, но поэт уделил и Эвридике довольно большое пространство в стихотворении. Вероятно, ему нужно было самому понять и пережить ее состояние. Эвридика пребывала в том состоянии, которое Марина Цветаева в ее стихотворении «Новогоднее», написанном на смерть Рильке, назвала «третье»:

Нет ни жизни, нет ни смерти, — третье — Новое.

Известно, что сравнение нескольких переводов одного стихотворения — это один из лучших путей к пониманию оригинала. Бродский использовал эту возможность, поскольку он с самого начала анализировал собственный подстрочник перевода с немецкого на английский Дж. Б. Лейшмана. Бродский был очень доволен этим английским переводом. Все же в конце своей статьи об О.Э.Г. он поместил и уже упоминавшийся прямой перевод: с немецкого на русский А. Сергеева. Для работы над этой статьей мной был выбран перевод с немецкого В. Микушевича, известного переводчика Р. М. Рильке. Он подготовил десятки стихотворений для книги Рильке «Новые стихотворения», вышедшей в «Литературных памятниках» в 1977 году. Кроме этих названных, одним из лучших переводов О.Э.Г. представляется еще одна работа — поэта А. Пурина.

Так у Алексея Пурина дрящящая метаморфоза Эвридики становится чуть ли не смысловым центром стихотворения. Пока Эвридика идет (по воле богов) вслед за Орфеем, она движется и внутри себя, она идет — к «полноте небытия»:

Она плыла, беременна собой;  
она сама была бездонной смертью  
своей, до полноты небытия  
своею новизною *наливаясь*...

Переводчик использует это чудесное деепричастие настоящего времени при всех остальных глаголах прошедшего — «наливаясь», но и это не дает надежды отвоевать для Эвридики хоть немного времени жизни перед растущей вечностью.

Рильке часто исследовал в своих стихах, изучал смерть, но он всегда рассматривал потусторонний мир в «едином потоке» с миром живых.

Впрочем, живые  
обыкновенно ошибаются, слишком отличая себя  
(от мертвых — О.С.).

Ангелы, говорят, часто не знают, среди  
мертвых они — или живых. Единый поток  
движет с собой сквозь обе области  
все возрасты — и они отзываются в обеих.

(«Дуинские элегии», *Элегия первая*.  
Перевод Ольги Седаковой)

Орфей тоже менялся во время шествия. До смерти Эвридики он был счастлив. Трагедия и одиночество вошли в его жизнь неожиданно. Чтобы восстановить гармонию он, с разрешения богов, пошел в Ад за Эвридикой, но:

Тот только, кто пронесет  
лиру в загробье,  
тот, угадав, возведет  
славу над скорбью.  
Кто с мертвецами вкусит  
мака забвенья,  
гибнущий звук возвратит  
в вечное пенье.  
Пусть отраженье с водой  
вновь унесется,  
*образ построй*:  
только из бездны двойной  
голос вернется  
кротко живой.

(«Сонеты к Орфею» Перевод Ольги Седаковой)

Кто пронесет лиру в загробье, — писал Рильке, а Орфей, хоть и пронес лиру в загробье, но там он о лире забыл. Связь с О.Э.Г в этом стихотворении чуть подчеркнута упоминанием о «бездне двойной»: загробный пейзаж или, как это называет Бродский в эссе о «Новогоднем» Цветаевой, топография, напоминает описание в О.Э.Г:

И был там пруд, огромный, тусклый, серый.  
Навис он над своим далеким дном,  
Как над землею — пасмурное небо.

Бродский начал свое сближение с Рильке с анализа «Новогоднего» Цветаевой — эссе «Об одном стихотворении». Работа с этими стихами, вероятно, привела его позднее к эссе «Девяносто лет спустя» о стихотворении О.Э.Г. Возможно, Бродского, кроме прочего, привлекла во многом схожая с «Новогодним» ситуация, его притянул близкий сюжет. Умер Рильке, и Цветаева сразу пишет стихи вслед ушедшему, словно мчится за ним. Словно пытается достать, удержать, ведь он еще рядом.

Роль Цветаевой здесь близка к позиции Орфея, пытавшегося вернуть Эвридику в мир живых. И она сама невольно оказывается в своих стихах за чертой, в потустороннем: ее описание устройства загробного мира и вопросы к Рильке — об этом.

Что за горы там? Какие реки?  
Хороши ландшафты без туристов?  
Не ошиблась, Райнер — рай — гористый,  
Грозовой? Не притязаний вдовьих —  
Не один ведь рай, над ним другой ведь  
Рай?

Это был первый Орфей у Рильке. Поэту было 29 лет, когда он описал трагедию Орфея. О.Э.Г — стихи, похожие на сцену из спектакля с декорациями и костюмами, драма, в которой участвовали три указанных в названии героя. Жанр в роде пушкинских маленьких трагедий. После О.Э.Г Рильке вернулся к образу Орфея через много лет, в 1922 году он написал свои «Сонеты к Орфею» и это было уже не отстраненное описание драматическим писателем ситуации и поэта в ней, а прямое обращение к нему, даже попытка диалога: сонеты «к» Орфею, а не о нем. О счастливом поющем Орфее, влю-

бленном в белокурую Эвридику, больше не было ни слова. После потери, страданий, спуска в преисподнюю — Орфей стал другим поэтом, с тем же большим талантом, но с душой, пережившей трагедию. К этому Орфею и написал Рильке свои письма-сонеты. Может быть потому, что в О.Э.Г Рильке описал начало пути Поэта — необходимое условие (пережить трагедию) его роста. А Бродский увидел в этих стихах гениальное предвидение Р.М. Рильке общей судьбы многих будущих поэтов двадцатого века, и это пророчество оказалось верным для всех больших русских поэтов. Может быть, именно поэтому Иосиф Бродский назвал эти стихи самыми значительными в двадцатом столетии?

# Воспоминание об Итаке

Борис Хазанов  
**Вейнингер и его двойник**

*«Об одном хочу тебя попросить:  
не старайся слишком много узнать обо мне».*

## 1. Инцидент

Полиция обнаружила в доме № 5 на улице Черных испанцев, в комнате, где умер Бетховен, прилично одетого молодого человека с огнестрельной раной в области сердца. Он скончался на пути в больницу. Самоубийцей оказался доктор философии Венского университета Отто Вейнингер, евангелического вероисповедания, двадцати трёх с половиной лет. Вейнингер жил с родителями, respectableй четой среднего достатка, с сёстрами и братом. Он оставил два завещания. Одно из них было написано в феврале 1903 года, за восемь месяцев до смерти, другое — в августе, на вилле Сан-Джованни в Калабрии. В завещаниях содержались распоряжения об урегулировании мелких денежных дел; друзьям Артуру Герберу и Морицу Раппапорту он оставил на память маленькую домашнюю библиотеку и две сабли. Кроме того, просил разослать некоторым известным людям — Кнуту Гамсуну, Якобу Вассерману, Максиму Горькому — экземпляры своего трактата «Пол и характер». В бумагах умершего нашлась загадочная записка, сделанная перед смертью: «Я убиваю себя, чтобы не убить другого».

## 2. Подробности

Жизнеописание Отто Вейнингера можно уместить на одной страничке: родился в Вене в апреле 1880 года, проявил раннюю умственную зрелость, необычную даже для еврейского подростка. В университете изучал естественные науки, переключился на философию и психологию, слушал курсы математики, физики, медицины. В двадцать лет это был эрудит, прочитавший всё на свете, серьёзно интересующийся музыкой, владеющий древними и новыми языками. О своих способностях он был высокого мнения и однажды записал:

«Мне кажется, мои духовные силы таковы, что я мог бы в известном смысле решить все проблемы». Оставалось свести все знания и прозрения в единую всеобъясняющую систему, раскрыть загадку мира и человека. Что он и сделал.

По совету профессора Йодля, своего университетского руководителя (который, правда, советовал убрать «некоторые экстравагантные и шокирующие пассажи», а в частном письме признавался, что автор при всей своей гениальности антипатичен ему как личность), Вейнингер углубил и расширил свою докторскую диссертацию. Шестисотстраничный труд под названием «Пол и характер. Принципиальное исследование», с предисловием автора и обширными комментариями, был выпущен издательством Браумюллер в Вене и Лейпциге весной 1903 года.

В день защиты диссертации Вейнингер принял крещение. Переход евреев в христианство был довольно обычным делом в католической Австрии, но Вейнингер крестился по лютеранскому обряду, что, во всяком случае, говорит о том, что он сделал это не ради карьеры, выгодной женитьбы и т.п. Летом 1903 г. он совершил поездку в Италию, в конце сентября вернулся в Вену и, проведя пять дней у родителей, снял на одну ночь комнату в доме Бетховена. На рассвете он застрелился.

### 3. Человек. Его привычки

Две сохранившиеся фотографии Вейнингера — два разных человека, хотя их разделяет всего несколько лет. Зная о том, что случилось с Вейнингером, легко поддаться искушению прочесть в этих портретах его судьбу. Смерть в ранней молодости бросает тень на прижизненные изображения, смерть вообще меняет фотографии человека, об этом знала Анна Ахматова.

Первый снимок сделан где-то в парке, на скамье сидит юноша, почти подросток, темноглазый и темноволосый, с большими ушами, в сюртучке, в высоких воротничках и белом галстуке, и смотрит вдаль; немного похож на Кафку.

На второй фотографии (поясной портрет, сделанный в ателье, вероятно, в последний год жизни) Вейнингер выглядит старше своих лет. Узкоплечий, одет более или менее по моде: белый стоячий воротник с отогнутыми уголками, сюртук, жи-

лет, видна цепочка от часов; широкий галстук повязан несколько криво. Он в очках, некрасивый, как молодой Ницше; короткая стрижка, жидковатые усы. Вейнингер как будто вот-вот усмехнётся, поймаёт на ошибке невидимого оппонента; взгляд человека настырного и несчастного.

Сохранились и кое-какие воспоминания. Стефан Цвейг учился в университете в одно время с Вейнингером. «У него всегда был такой вид, словно он только что сошёл с поезда после тридцатичасовой езды: грязный, усталый, помятый; вечно ходил с отрешённым видом, какой-то кривой походкой, точно держался за невидимую стенку, и так же кривились его губы под жидкими усиками...»

Похожее описание внешности покойного друга студенческих лет сделал Артур Гербер, человек ничем не знаменитый. Отто был худ, неловок, небрежно одет, в движениях было что-то судорожное; ходил, опустив голову, неожиданно срывался и нёсся вперёд. «Никогда я не видел его смеющимся, улыбался он редко». Вечерами, во время совместных прогулок по тусклым улицам, Вейнингер преображался. «Он как будто становился выше ростом, — пишет Гербер, — увлечённый разговором, фехтовал зонтом или тростью, как будто сражался с призраком, и был в эту минуту похож на персонаж Гофмана».

Круг знакомств юного Вейнингера был, по-видимому, крайне узок. Нет никаких сведений о его взаимоотношениях с женщинами, никаких следов невесты, подруги. Похоже, что он никогда не пережил страстной любви. Если же и случалось что-нибудь подобное, то это были, надо думать, неудачи.

### 4. Его фантазии

После Первой мировой войны Артур Гербер опубликовал заметки и письма Вейнингера — книжка, ставшая раритетом. Во вступительной статье рассказано несколько мелких эпизодов из жизни Вейнингера. Дождливый днём, поздней осенью 1902 г. друзья едут в трамвае в Герстхоф, весьма отдалённый по тем временам городской район. На Вейнингере зимнее пальто, но он мёрзнет. «Я чувствую холод гроба». Входят в комнату, спёртый воздух. «Пахнет трупом — тебе не кажется?..» Вейнингеру остаётся жить меньше года, Гербер пишет

о нём спустя два десятилетия, густая тень будущего лежит на его воспоминаниях. Другой рассказ. Приятели шатаются вечером вокруг какой-то церкви, потом Отто провожает друга домой. Потом Артур провожает Отто. Поздно ночью, наконец, прощаются, на улицах ни души, Вейнингер вглядывается в глаза другу и — шепотом:

«Тебе не приходила в голову мысль о двойнике? Вдруг он сейчас появится, а?.. Это тот, кто всё знает о человеке. Даже то, о чём никто не рассказывает». Гербер не знает что ответить. Вейнингер поворачивается и уходит.

## 5. Книга

Надо же, выбрал место: дом, где угас Бетховен. Любил ли он Бетховена? «Истинно великий музыкант,— говорится в книге Вейнингера, в главе «Дарование и гениальность»,— может быть таким же универсалом, как поэт или философ, может на своём языке точно так же измерить весь внутренний мир человека и мир вокруг него; таков гений Бетховена». Всё же Вейнингер, вероятно, предпочёл бы, если б мог, свести счёты с жизнью не в родном городе, который он не любил, а в Венеции, во дворце Вендрамин-Калерджи, где скончался Вагнер, «величайший человек после Христа».

Мориц Рапппорт, другой сверстник и друг, привёл в порядок его рукописи и опубликовал их (в 1904 году) под общим названием «О последних вещах». Это выражение — «последние вещи» (*die letzten Dinge, ultimae res*) — отсылает к христианской эсхатологии, учению о конце света, о смерти и воскресении из мёртвых. Позднее, как уже сказано, Гербер подготовил к печати немногочисленные письма и расшифровал стенографические заметки из записной книжки Отто. Всё это могло привлечь внимание лишь на фоне оглушительной славы, которой удостоились «Пол и характер» сразу после их появления. Вейнингер успел услышать первые трубные звуки этой славы; да он и не сомневался в том, что будет признан великим философом и психологом, первооткрывателем последних тайн человеческой природы.

Книга давно уже не переиздаётся. Две-три строчки в энциклопедических словарях — вот, собственно, всё, что остаётся сегодня от Вейнингера.

Написанная сто лет назад, книга стала нечитаемой, если не вовсе забыта, но невозможно забыть «случай Вейнингера», не раз бывший предметом социально-психологических и психоаналитических толкований; чем больше его разгадывали, тем он казался загадочней. В короткой жизни Вейнингера самоубийство поставило не точку, а многоточие. Книга Вейнингера заслонена им самим. Утратив — или почти утратив — самостоятельное философское и тем более научное значение, она осталась в равной мере документом его эпохи и его личности, она стала иероглифом судьбы. Перечитывая книгу, понимаешь, что тот, кто её написал, не мог не истребить себя.

## 6. Почитатели

Сто лет прошло, миновал новый *fin de siècle*; невыносимой тяжестью висит у нас на плечах ушедший век. Что-то похожее на этот груз, должно быть, ощущали на себе европейцы, провожая девятнадцатое столетие. Не потому ли тянет вспомнить о некоторых современниках той поры, что они, как и мы, смутно чувствовали вместе с концом века близость какого-то другого финала? Можно сказать, что имя Отто Вейнингера переживает ныне чахлое, осторожное возрождение. Пожалуй, это скверный симптом. О Вейнингере написан роман, его судьба привлекает интерес в Израиле, лет десять тому назад в Вене была поставлена пьеса под названием «Ночь Вейнингера». Мрачная история — и лучше было бы вернуть дело Вейнингера в архив. Но не получается.

Два или три десятилетия, прежде чем сочинение Вейнингера перекочевало в библиотечные фонды редко востребуемых книг (а в бывшем Советском Союзе — в спецхран), оно успешно конкурировало с самыми модными новинками. За первые десять лет книга, что совсем необычно для учёного труда, была переиздана 12 раз. К началу тридцатых годов она выдержала около тридцати изданий. Книга была переведена на все языки, включая русский (два издания). Это был одновременно и рыночный бестселлер, скандальный до неприличия, и серьёзный труд, с которым полемизировали, которым восторгались, чьему влиянию поддались прославленные умы. Под двусмысленным обаянием Вейнингера чуть ли не всю жизнь находился Людвиг Витгенштейн. О Вейнингере ува-

жительно писали Николай Бердяев в книге «Смысл творчества» (что, возможно, следует сопоставить с его позднейшими профашистскими симпатиями) и — чему совсем не приходится удивляться — Василий Розанов («Опавшие листья», короб I). Роберт Музиль испытывал к Вейнингеру отчуждённый интерес — как и к психоанализу Фрейда. Автор «Пола и характера» стал чуть ли не главной фигурой в нашумевшей книге Теодора Лессинга «Ненависть евреев к себе» (1930); самый термин *Selbsthaß* был, по-видимому, заимствован у Вейнингера. Мы не будем здесь говорить о попытках оживить интерес к Вейнингеру в нацистской Германии (некий доктор Центграф выпустил в Берлине в 1943 г. брошюру «Жид философствует»). Но женоненавистничество Вейнингера вызвало, например, живое и понятное сочувствие у Августа Стриндберга. «Странный, загадочный человек этот Вейнингер! — восклицает Стриндберг. — Уже родился виноватым — как и я...» Великий швед нашёл в этом мальчике родственную душу.

## 7. Наука и ещё что-то

Через два года после появления книги «Пол и характер» Старлинг ввёл в биохимию человека понятие о гормонах — веществах с мощным физиологическим действием, выделяемых железами внутренней секреции. В 1927 г. было показано, что гормоны передней доли гипофиза регулируют деятельность половых желёз; в 20-х и 30-х годах химически идентифицированы мужские и женские половые гормоны, ответственные за внешний облик и сексуальное поведение индивидуума. Об этих открытиях здесь стоит упомянуть, так как некоторые идеи Вейнингера их отчасти предвосхитили.

Трактат «Пол и характер» (*Geschlecht und Charakter*) стал библиографической редкостью, и нелишне будет кратко пересказать его содержание, вернее, главные положения. Книга состоит из двух частей. Первая, медико-биологическая часть, именуется подготовительной и озаглавлена «Сексуальное многообразие».

Разница между мужчиной и женщиной не ограничена первичными и вторичными половыми признаками, но простирается на все клетки и ткани организма. Можно говорить о двух биологических началах, мужском (М) и женском (Ж). Оба

начала сосуществуют в каждом индивидууме; нет ни стопроцентных мужчин, ни абсолютных женщин. Другими словами, у каждого мужчины и каждой женщины имеет место та или иная степень недостаточности определяющего начала; решает дело лишь преобладание М над Ж или наоборот.

В этом смысле каждый человек бисексуален. Тезис Вейнингера согласуется с позднейшими данными эндокринологии: в организме мужчины вырабатываются вместе с мужскими половыми гормонами женские, и наоборот, в женском организме можно обнаружить присутствие мужских гормонов.

Далее формулируется (и выводится с помощью математических выкладок) «закон полового влечения»: оно тем сильнее, чем полней недостаточный мужской компонент мужчины компенсируется добавлением мужского компонента женщины, а недостающий женский компонент у женщины — женским компонентом мужчины. Слабый мужик тянется к сильной бабе, сильного мужчину привлекает слабая женщина. Когда же обе чаши весов, М и Ж, приближаются к равновесию, мы получаем интерсексуальный тип — мужеподобную женщину, женственного мужчину. Субъекты промежуточного типа играют заметную роль в некоторых общественных движениях, например, в феминизме — борьбе за женское равноправие, бессмысленной, по мнению Вейнингера. Так намечается новый аспект истории и социологии — биологический. Близким к соотношению 1:1 сочетанием противоположных начал объясняется и гомосексуализм, который, по Вейнингеру, столь же легитимен, «нормален», как и нормальная половая жизнь.

## 8. Женщина. Ее рабство

Во второй, главной части — «Сексуальные типы» — биологические начала М и Ж превращаются в характерологические. Два пола — две разные психические конституции, два разных характера. Женская душа всё ещё окружена ореолом таинственности; все заслуживающие внимания описания женского характера — в научной литературе, в романах — принадлежат мужчинам и далеко не всегда достоверны. По существу психология женщины не расшифрована. Автор собирается это сделать.

Никакой тайны, впрочем, тут нет: ключ к женской душе, как и к физической природе женщины, лежит в её сексуальности. Сексуален, разумеется, и мужчина. Но его сексуальность — довесок к его личности. Сексуальность женщины тотальна. Пол пронизывает всё её существо. «Ж есть не что иное, как сексуальность; М — сексуальность, но и кое-что другое». Анатомия демонстрирует эту несимметричность: половой аппарат женщины скрыт в её теле, половые органы мужчины остаются снаружи как некий придаток к его телу.

Отсюда вытекает принципиальная противоположность мужского и женского сознания: одни и те же психические содержания принимают совершенно разный вид. Мужчина преобразует их в чёткие представления и логические понятия, у женщины всё остаётся в диффузной форме, «мысль» и «чувство» нераздельны; мужчина способен психологически дистанцироваться от сексуальности, женщина — никогда, ибо она вся — воплощение своего пола. Женщина — раба самой себя. Женщина лишена дара рефлексии, не в силах подняться над собой, ей незнаком универсализм — условие гениальности. Гений может быть только мужчиной.

Здесь нужно сделать одно замечание. «Женщина» в немецком языке обозначается двумя словами: Frau и Weib; автор трактата «Пол и характер» пользуется почти исключительно вторым словом. В современном употреблении Frau — нормативное слово, звучащее нейтрально. Weib вытеснено в нижний слой языка и звучит скорее презрительно («баба»), но имеет и другие коннотации. Этимологически оно связано с глаголом, означающим «закутывать»: у европейских народов индогерманской языковой семьи покрывалом прикрыта невеста. Немецкое слово Weib воспринимается как устарелое, риторическое и выражающее женскую суть. Все эти значения, очевидно, присутствуют у Вейнингера.

### 9. Чего нет, того нет

В нескольких главах (вызвавших наибольший интерес у серьёзных читателей), рассмотрена связь между самосознанием, логикой и этикой мужчины и женщины. Здесь — та же самая несимметричность М и Ж.

“Toute notre dignite consiste donc en la pensee, всё наше достоинство состоит в мысли... Будем стараться мыслить пра-

вильно: вот основа морали». Так заканчивается знаменитое рассуждение Паскаля о мыслящем тростнике. Вейнингер не ссылается на Паскаля (бегло упоминает о нём по другому поводу), но, в сущности, подхватывает этот тезис. Логика, разум — основа нравственности. Не сердце, не интуиция диктуют нравственный закон, а логически упорядоченная мысль. Человек морален, поскольку он одарён способностью логически мыслить. «Вопрос в том, признаёшь ты или не признаёшь аксиомы логики мерилем ценности своего мышления, считаешь ли ты логику судьёй твоих высказываний, ориентиром и нормой твоих суждений». Вопрос, который бессмысленно ставить перед женщиной. Ибо женщине всё это попросту недоступно. Ей «не достаёт интеллектуальной совести». Женщина безответственна, бесчестна и лжива.

«Существо, не понимающее или не желающее признать, что А и не-А исключают друг друга, не знает препятствий для обмана, существу этому чуждо самое понятие лжи, так как противоположное понятие — правда — для него не закон; такое существо, раз уж оно наделено даром речи, лжёт, даже не сознавая этого...»

Вейнингер придаёт особое значение закону исключённого третьего (A=A), так как в итоге дальнейших рассуждений делается вывод, что закон этот имеет фундаментальное значение для самосознания личности. Он означает: я есмь. Я — это я, а не кто-то другой или что-то другое. Верность самому себе, искренность и правдивость по отношению к себе — вот основания единственно мыслимой этики. Такова этика мужчины, но не женщины.

### 10. Величие и одиночество

После этого (завершая главы об этике) следует любопытное высказывание, пассаж, который перебрасывает мост от Паскаля через Канта к французскому экзистенциализму, к завету героического одиночества перед лицом абсурда; неожиданная, гордая и горестная человеческая страница, лучшая, может быть, во всём сочинении.

«Человек — один во вселенной, в вечном, чудовищном одиночестве. Вне себя у него нет цели, нет ничего другого, ради чего он живёт; высоко взлетел он над желанием быть рабом,

над умением быть рабом, над обязанностью быть рабом; далеко внизу исчезло человеческое общежитие, потонула общественная этика; он один, один!

Но тут-то он и оказывается всем; и потому заключает в себе закон, и потому он сам есть всецело закон, а не своевольная прихоть. И он требует от себя повиноваться этому закону в себе, закону своего существа, без оглядки назад, без опаски перед будущим. В этом его жуткое величие — следовать долгу, не видя далее никакого смысла. Ничто не стоит над ним, одиноким и всеединым, никому он не подчинён. Но неумолимому, не терпящему никаких компромиссов, категорическому призыву в самом себе — ему он обязан подчиняться...»

### 11. Эмансипация наоборот

Женщина — сфинкс? Смешно... «Мужчина бесконечно загадочней, несравненно сложнее. Достаточно пройти по улице: едва ли увидишь хоть одно женское лицо, на котором нельзя было бы сразу прочесть, что оно выражает. Регистр чувств и настроений женщины так беден!»

Существует два основных типа поведения женщины, к ним, собственно, всё и сводится. Ж — это или «мать», или «шлюха», в зависимости от того, что преобладает: установка на ребёнка или установка на мужчину. Проституция — феномен отнюдь не социальный, но биологический или даже метафизический; проституция всегда была и всегда будет; распространённое мнение, будто женщина тяготеет к моногамии, а мужчина — к полигамии, ошибочно: на самом деле моногамный брак, союз одного с одной, создан мужчиной, носителем индивидуальности, человеком-личностью, человеком-творцом.

В самом общем смысле мужчина олицетворяет начало, создающее цивилизацию: в лучших своих образцах это существо творческое, нравственное и высокоодарённое. Женщина же, напротив, тянет человечество назад, к докультурному прошлому, к тёмным и бессознательным истокам. Ей чужда мораль, она неспособна к творчеству и если выказывает интерес к искусству и науке, то лишь для того, чтобы угодить мужчине: это всего лишь притворство. Мужской воле противостоит женское влечение, мужской любви — бабья похоть, мужскому формотворчеству — женский хаос, нечто бес-

форменное, недоделанное, расплывающееся... Женщина есть полномочный представитель идеи соития. Коитус, только коитус — и больше ничего! Идеал женщины — мужчина, целиком превратившийся в фаллос. Подлинное освобождение человечества есть освобождение от власти женщины — воздержание.

(Эту обвинительную речь дополняет любопытный пассаж из посмертно опубликованных записок, род самокритики. Мужчина тоже не безвинен. «Она» сумела заронить зло в его душу. Как может он упрекать женщину в том, что она жаждет поработить мужчин, если мужчины сами хотят того же? «Не-нависть к женщине всегда есть лишь всё ещё не преодолённая ненависть к собственной сексуальности». Это уже почти признание.)

Теперь М и Ж — уже не биология и не психология; теперь это метафизические понятия. Женщина — не только «вина мужчины», воплощение постыдного низа человечества. Противостояние мужского и женского принимает почти манихейские черты. Свет и тень, абсолютное добро и абсолютное зло. Но и этого мало. Последовательное раздевание женщины — разоблачение злого начала — завершается странным открытием: там ничего нет. В главе «Сущность женщины и её смысл в мироздании» говорится: «Мужчина в чистом виде есть образ и подобие Бога, то есть абсолютного Нечто. Женщина символизирует Ничто. Таково её вселенское значение, и в этом смысле мужчина и женщина дополняют друг друга». Итак, глубочайшая сущность женщины — отсутствие сущности, «бессущность»; чтобы стать из ничего чем-то, ей нужен мужчина.

### 12. Коварство Иакова

Венчает эту ахиною глава о народе, который, как выясняется, аккумулировал все отрицательные качества женской души. Это евреи. Не правда ли, мы этого ждали, этим должно было кончиться. Почему? Существует типологическое родство и внутренняя связь между женоненавистничеством и ненавистью к евреям, антифеминизмом и антисемитизмом.

«Существуют народности и расы, у которых мужчины, хотя их нельзя отнести к промежуточному интерсексуальному типу, всё же так слабо и так редко приближаются к идее

мужественности... что принципы, на которых базируется наше исследование, на первый взгляд кажутся основательно поколебленными». Таким исключением являются, вероятно, китайцы (не зря они носят косичку) и, уж без всякого сомнения, негры с их низкой моралью и неспособностью быть гением. Евреи похожи на негров (курчавые волосы) и вдобавок содержат примесь «монгольской крови» (лицевой череп как у майяцев или китайцев, лицо бывает часто желтоватым).

Впрочем, речь идёт не о расе и не столько о народе, сколько об особой психической конституции, которая в принципе может быть достоянием не только евреев; просто историческое еврейство — самый яркий и зловещий её представитель. И они это чувствуют: самые заядлые антисемиты — не арийцы, но сами евреи. Вот в чём могла бы состоять историческая заслуга еврейства — предостеречь арийца, постоянно напоминать ему о его высоком достоинстве, о его низменном антиподе.

Еврейство сконцентрировало в себе бабьи черты. Евреи, как и женщины, беспринципны; у них отсутствует тяга к прочности, уважение к собственности — отсюда коммунизм в лице Маркса. У еврея, как и у женщины, нет личности, еврей не имеет своего «я» и, следовательно, лишён представления о собственной ценности, не случайно у евреев нет дворянства. Не индивидуальность, а интересы рода движут евреем — совершенно так же, как инстинкт продолжения рода движет женщиной. Говорят, что рабские привычки навязаны евреям историческими обстоятельствами, дискриминацией и т.п. Но разве Ветхий Завет не свидетельствует об исконной, изначальной низости евреев? Патриарх Иаков солгал своему умирающему отцу Исааку, бесстыдно обманул брата Исава, объегорил тестя Лавана.

### **13. Народ-женщина. Его триумф.**

Еврей, продолжает Вейнингер, противостоит арийцу, как Ж противостоит М. Гордость и смирение борются в душе христианина — в еврейской душе соревнуются заносчивость и лизоблюдство. Не зная христианского смирения, еврей не знает и милости, не ведаёт благодати. Еврей поклоняется Иегове, «абстрактному идолу», полон холопского страха,

не смеет даже назвать Бога по имени — всё женские черты: рабыня, которой нужен господин. В еврейской Библии отсутствует вера в бессмертие души. Как же может быть иначе? У евреев нет души.

Высшее качество арийца — гениальность — недоступно еврею совершенно так же, как оно невозможно у женщины. Среди евреев нет и не было великих учёных, нет у них ни Коперника, ни Галилея, ни Кеплера, ни Ньютона, ни Фарадея. Нет и не было гениальных мыслителей и великих поэтов. Называют Генриха Гейне, ссылаются на Спинозу. Но Гейне — поэт, начисто лишённый глубины и величия, а Спиноза — отнюдь не гений: среди знаменитых философов нет ума столь небогатого идеями, лишённого новизны и фантазии. Вообще всё великое у евреев — либо не великое, либо не еврейское. Любопытно, что англичане, чьё сходство с евреями отмечено ещё Вагнером, тоже, в сущности, мало дали по-настоящему великих людей.

При всём сходстве евреев с женщинами между ними есть и важное отличие. Женщина верит в Другого: в мужчину, в ребёнка. Еврей хуже женщины, он не верит ни во что. «В наше время еврейство оказалось на такой вершине, куда ему ещё не удавалось вскарабкаться со времён царя Ирода. Дух модернизма, с какой стороны его ни рассматривать, — это еврейский дух. Сексуальность всячески одобряется, половая этика воспевают коитус...»

Время капитализма и марксизма, время, когда утрачено уважение к государству и праву, время, не выдвинувшее ни одного крупного художника, ни одного замечательного философа, попавшееся на удочку самой плоской из всех концепций истории — так называемого исторического материализма. «Самое еврейское и самое женоподобное время». Автор книги «Пол и характер» не устаёт клеймить эпоху, в которой его угораздило родиться и жить.

Но наперекор вконец обнаглевшему еврейству несёт миру свой свет новое христианство. Как в первом веке, борьба требует радикального решения. Человечеству предстоит сделать выбор между еврейством и христианством, между делячеством и культурой, между женщиной и мужчиной, между инстинктом пола и личностью, между тем, что есть ничто, — и божеством. Третьего не дано.

#### 14. Счастливая Австрия

Барон Франц фон Тротта, сын унтер-офицера словенца, спасшего жизнь юному кайзеру Францу-Иосифу I в бою под Сольферино и возведённого в дворянство, смотрит из окна своей гостиной на площадь, где выстроились колонны в белых парадных мундирах австрийской армии. Звучит знаменитый марш Радецкого, творение Иоганна Штрауса-старшего. Император в седых бакенбардах, в белых перчатках осаживает коня.

Музыка, в которой слышится танцующий шаг кавалерии, кокетливо-молодецкий марш, отнюдь не воинственный, музыка, которая так и зовёт шагать, гарцевать, смеяться, побеждать не города, а сердца. Беззаботная душа старой Вены! Латинский стих, ставший поговоркой: *Bella gerant alii, tu felix Austria nube*. «Пусть другие воюют — ты, счастливая Австрия, играй свадьбы!» Куда это всё провалилось?.. Старик Тротта умирает в один день с 86-летним кайзером. Его единственный сын, третий и последний барон, убит на фронте. «Марш Радецкого», роман Йозефа Рота, вышедший в тридцатых годах, — это песнь любви к исчезнувшей Двуетной монархии, ностальгическая песнь, между прочим, пропетая евреем.

В огромном рыхлом теле Австро-Венгрии билось три сердца — славянское, мадьярское и, конечно, немецкое: Прага, Будапешт, Вена. На груди государственного двуглавого орла висел щит с бесчисленными гербами, десятки народов и народностей составляли 50-миллионное население империи Габсбургов, с грехом пополам объединившей, кроме собственно австрийских и венгерских земель, Богемию, Моравию, Силезию, Галицию, Буковину, Далмацию, Хорватию, Словению, Фьюме, Боснию-Герцеговину и так далее, — полный титул монарха едва уместился бы на этой странице. Не так уж плохо жилось в этой империи, по крайней мере, так нам кажется теперь, когда мы взираем на неё через сто лет, после двух мировых войн, после всего, что было, — как и вообще не так уж плох был этот затянувшийся «конец века». Один только был у него недостаток: это был конец. Гротескная Какания Роберта Музиля, дерзкое словечко, образованное от официальной аббревиатуры «k. — k.», *kaiserlich-konigliche*, «императорско-королевская», и одновременно папахивающее латинским глаголом *sacare*, который значит то же, что и русское слово

«какать», феодально-бюрократический монстр, страдавший старческим запором, не выдержал испытаний Мировой войны, рухнул, подобно трём другим империям евроазиатского региона — Российской, Германской и Османской. Результат: Австрия, голова без тела, стала духовной провинцией, Германии ждал нацизм, огромная Россия впадала в варварство.

#### 15. Парад культуры

Но, как и в России, предвестием конца был пышный закат. Искусство и мысль существуют в психологическом и интеллектуальном поле, которое можно сравнить с физическим; в иные эпохи такие поля достигают необычайного напряжения. Искусство и мысль обречённой Австро-Венгрии, прежде всего в австрийской столице, переживали неслыханный расцвет. Вейнингер, вещавший: «ни одного большого художника, ни одного крупного мыслителя», был прав с точностью до наоборот — достаточно назвать некоторых из его современников и соотечественников. Философ Людвиг Витгенштейн, врач и психолог Зигмунд Фрейд, прозаики Франц Кафка, Роберт Музиль, Герман Брох, Артур Шницлер, Стефан Цвейг, поэты Георг Трактль, Гуго фон Гофмансталь, композиторы Густав Малер, Арнольд Шёнберг, Альбан Берг, художники Густав Климт, Оскар Кокошка, Альфред Кубин. Прибавим сюда Прагу: Райнер Мария Рильке, Франц Кафка, Макс Брод, Франц Верфель. И так далее, это лишь наскоро составленный список.

То обстоятельство, что добрых две трети этих избранников были евреями, имеет некоторое отношение к нашей теме. Юдофобство не есть следствие возрастания роли и влияния выходцев из еврейских семей в общественной жизни, экономике и культуре, но оно растёт вместе с ним. В первой декаде XX века в Вене проживало 160 тысяч евреев, восемь процентов населения столицы. Прославившийся своей рачительностью бургомистр Карл Люгер, ставленник католической христианско-социальной партии, обрадовал еврейских сограждан изречением: «*Es ist alles eins, ob man sie hangt oder kopft*». (Какая разница, вешать их или рубить им головы). Георг фон Шённерер, помещик из Нижней Австрии и вождь «всегерманского движения», додумался до идеи радикально очистить им-

перию не только от евреев, но и от славян и вообще от всех расово чуждых элементов; вопрос: что осталось бы тогда от Дунайской монархии?

Некий утекший из монастыря, как Гришка Отрепьев, монах по имени Ланц фон Либенфельз возвестил о создании арио-героического мужского ордена светловолосой и голубоглазой расы господ для расправы с неполноценными расами вплоть до их истребления — и вывесил (в 1907 г.) над своим наследственным замком знамя со свастикой.

Некто Гитлер, сын таможенника, проживавший в австрийской столице, зарабатывая на жизнь срисовыванием архитектурных памятников, четверть века спустя излил накопившие на сердце чувства в хаотическом сочинении «Моя борьба»: «С той поры, как я стал заниматься этим вопросом, когда впервые обратил внимание на еврея, Вена показалась мне в другом свете, чем раньше. Куда бы я ни шёл, я видел одних евреев, и чем больше я их видел, тем они резче отличались от остальных людей... Была ли вообще какая-нибудь гнусность, какое-нибудь бесстыдство в любой форме, особенно в культурной жизни, где бы не участвовал еврей?.. Я начал их постепенно ненавидеть».

## 16. Женщина 1900 года

Мы надеемся, что читатель не ожидает найти в этой статье полемику с концепцией и мировоззрением автора книги «Пол и характер». Время полемики давно прошло. Не говоря уже о том, что любые разумные доводы против половой вражды и расовой ненависти (и то, и другое всегда — знак внутреннего неблагополучия и роковой зависимости от предмета вражды) бьют мимо цели.

Чувствуется какая-то одержимость в том, что и как пишет о ненавистном ему племени этот ещё не видевший жизни, не ставший мужчиной, до головокружения заносчивый недоросль с задатками гениальности, вопреки его собственной уверенности в том, что гений и еврейство — две вещи несовместные; и эта одержимость сродни той, другой одержимости, которая, собственно, и подвигла его написать всю книгу: одержимости женщиной. Женщина, как и еврей — ничто. Стоило ли вообще о ней разговаривать? Но оказывается, что

это Ничто обладает жуткой притягательностью — колоссальной властью. Ничто — демонизируется.

Разумеется, здесь просвечивают черты времени. «Ж» Отто Вейнингера — это кошмарный сон о женщине его эпохи.

Во все времена, замечает Ст. Цвейг («Вчерашний день. Воспоминания европейца», 1942), мода произвольно выдаёт мораль и предрассудки общества. Дамский туалет на рубеже девятисотых годов: корсет из рыбьих костей перетягивает тело, придавая ему сходство с осой. Грудь и зад искусственно увеличены, ноги заключены в подобие колокола. На руках перчатки даже в знойный летний день. Высокий узкий воротничок до подбородка делает шею похожей на горлышко графина, причёску из бесчисленных локонов и косичек, уложенных завитками на ушах, венчает чудовищная шляпа. Всё это сооружение, называемое женщиной из приличного общества, неприступная башня в кружевах, бантах и оборках, распространяет удушливый аромат духов, воплощает монументальную добродетель и дышит запретной тайной — глубоко запрятанной и раздражённой чувственностью. Открытие психоанализа было бы невозможно без этих мод.

Такая женщина вставлена, как в золочёную раму, в перегруженный вещами и вещицами быт; она движется, шурша своим колоколообразным одеянием, по комнатам, загромождённым вычурной мебелью, заставленным столиками и шкафчиками с безделушками, среди стен, увешанных полочками, тарелочками, фотографиями, между окнами в тяжёлых гардинах. Воспитанная в полном неведении касательно взаимоотношений полов, буржуазная барышня вручается в плотно упакованном виде мужу, который даже не знает толком, какого рода собственность он приобрёл, но то, что он приобрёл, есть именно собственность. В приличном обществе единственная карьера женщины — брак; если не удалось вовремя выскочить замуж, она становится предметом насмешек.

Что касается молодых людей, то куда ты не приобрёл «положение», не окончил военную академию или университет, не получил место в банковском доме, в адвокатской конторе, в торговой фирме, в страховом обществе, в государственном учреждении, ты не можешь думать о женитьбе. Да и куда спешить? К услугам юного офицера, начинающего чиновника, новоиспечённого юриста или коммерсанта — армия проститу-

ток. Так получается, что женщина предстаёт перед ним в двух ролях: либо девица на выданье, в перспективе — жена и мать, либо жрица продажной любви. И вечным кошмаром маячит перед ним риск подцепить дурную болезнь. Ведь ещё не открыт сальварсан.

Чарующая Вена на переломе столетия, этот, как сказал Брех, «весёлый апокалипсис», — это последние дни буржуазной Европы; ещё каких-нибудь десять, пятнадцать лет, и всё рухнет. Театрализованная сексуальная мораль общества в одно и то же время игнорирует, осуждает, разрешает и поощряет то, что скрыто за сценой; спектакль невозможен без закулисного мира. Да и не такой уж это, по правде говоря, секрет. Тротуары кишат полудевами, разгуливающими туда-сюда, цены доступны, свидание обходится не намного дороже, чем коробка сигарет. Это самый низший разряд. За ним следуют певички, танцовщицы, «девушки для развлечения» в кофейнях и барах. Ещё выше на иерархической лестнице — дамы полусвета, загадочные гости сомнительных салонов, не говоря уже о персонале многочисленных борделей.

### 17. Философия как наваждение

Вернёмся к книге; об её «идейных истоках», связях с современной и классической немецкой философией, с Кантом, Шопенгауэром, с оперной драматургией Вагнера написано немало; здесь стоит указать на одну, впрочем, бросающуюся в глаза аналогию. Оппозиция М и Ж слишком напоминает другую пару, традиционную для немецкого философствования и философического романа: дух и жизнь, интеллект и бессознательная своевольная стихия, которую Ницше (и следом за ним молодой Томас Манн) называет жизнью, а Бергсон во Франции — жизненным порывом. Но если в книге Вейнингера разуму — или, скорее, рассудку — отдаётся решительное предпочтение перед стихией, если благородный мужской интеллект у него бесконечно выше анархического бабьего начала, то в двадцатом веке многочисленные эпигоны Ницше становятся певцами иррациональности, «философия жизни» приобретает агрессивно-вульгарный, «силовой», профашистский характер; Вейнингер оказывается в кругу её зачинателей.

Книга «Пол и характер» предвосхищает ряд сочинений, которые выразили совершенно новое настроение: это книги апокалиптические, вышедшие почти одновременно после Первой мировой войны. «Закат Европы» Освальда Шпенглера, «Дух как противник души» Людвига Клагеса, «Дух утопии» Эрнста Блоха, ещё несколько. В этих объёмистых томах, восхитивших публику блеском стиля и неожиданностью обобщений, излучающих какое-то мрачное сияние, есть то, что можно назвать насильственной тотальностью. Они притязают на самый широкий охват истории и культуры, завораживают и поработывают читателя своим авторитарным тоном и навязывают ему под видом философии и науки некую не всегда доброкачественную мифологию.

### 18. Тень и голос

«Об одном хочу тебя попросить: не старайся слишком много узнать обо мне... Возможно, когда-нибудь я тебе расскажу об этом. Кроме той жизни, о которой ты знаешь, я веду две жизни, три жизни, которых ты не знаешь» (письмо А. Герберу, август 1902).

Ненаписанная пьеса о герое этих страниц — два действующих лица: О.В. и некто Другой — Doppelgänger, неотвязный спутник. Сцена, напоминающая экспрессионистскую пьесу Леонида Андреева «Чёрные маски», где полубезумный герцог Лоренцо убивает на поединке другого Лоренцо, своё второе Я.

Другой, чей шепот шелестит в мозгу, Тёмный двойник — ампула из театра масок глубинной психологии Юнга, — не я, Другой! Тот, кто воплощает всё пошлое и ненавистное, постыдный низ, потёмки души; кто, как некий посторонний, присутствует в тягостных снах. Это он несёт с собой анархию, безнравственность, хаос. Между тем как Я — стою на страже морали, разума и порядка, ибо Я сам — логика и порядок. Я мужчина. Он — моя вина и гибель. Он тащит меня к женщине. Он напоминает мне о моём происхождении, которого я стыжусь. Он мешает мне сознавать себя равным в обществе, единственно достойным меня. Истребить его!

Вейнингер разоблачает женщину, отрешивается от еврейства. Но отделаться от себя невозможно, потому что Он — это

Я. Ненависть к тёмному спутнику всё ещё написана на лице умершего; любящий Гербер, который отыскал Отто в одиннадцатом часу утра 4 октября 1903 года в морге венской Общей больницы, вспоминает: «Ни единого намёка на доброту, ни следа святости и любви не было в этом лице... нечто ужасное, нечто такое, что вложило в его руку оружие смерти, — мысль о Зле. Но спустя несколько часов облик его изменился, черты смягчились... и, взглянув в последний раз на мёртвого друга, я увидел глубокий покой вечности».

Ненависть породила теорию, способ самоотчуждения, но вернулась к её создателю, умертвив его на сорок лет раньше, чем ему полагалось умереть.

Биограф Кафки Клаус Вагенбах рассказывает, что, приехав в Прагу, он сумел разыскать почти все улицы и дома, где жил или работал Кафка. К великому счастью, город не пострадал во время войны. Но когда исследователь приступил к поискам людей, знавших Кафку, и его родни, на всех архивных карточках под именем, фамилией, местом рождения стоял один и тот же штамп: Освенцим.

Кафка был на три года моложе Вейнингера. Кафке повезло, он умер от туберкулёза, не дожив до газовой камеры. Вейнингеру тоже повезло.

*Все цитаты в переводе автора статьи.*

Марк Харитонов

## Три эссе

### Реквием себе

**В** интернете попала на глаза публикация, где Восьмой квартет Шостаковича до минор назван «гениальнейшим». Вспомнилось, как я присутствовал на первом прослушивании этого квартета в Союзе композиторов. В моей «Стенографии» зафиксирована дата: 7-го октября 1960 года. Больше полувека назад! Позвал меня мой ныне покойный друг, замечательный, до сих пор недооцененный композитор Михаил Марутаев. Народу в небольшом зале собралось множество. Миша сказал, что обычно на заседание секции приходят несколько человек.

Шостакович выступил с небольшим предисловием. Рассказал, что в июле этого года был в Дрездене, в связи со съёмками фильма «Пять дней и пять ночей», к которому он писал музыку. Там возник этот квартет. «Я посвящаю квартет жертвам фашизма, — сказал Шостакович. — Не просто «посвящается», а именно «я посвящаю». Когда квартет будет напечатан, не знаю, напишу ли я так, меня могут обвинить в ячестве, в индивидуализме. Но в своем кругу я хочу выразиться именно так. Здесь можно встретить темы из разных моих работ. Это глубоко личное произведение».

Он волновался, как новичок, то и дело ерошил волосы на макушке, видеть это было неожиданно. Шостакович! Квартет пришлось проиграть два раза: перед концом четвертой, а может, даже пятой части у второй скрипки (Шервинский, квартет Бетховена) порвалась струна, решили повторить все. Это было потрясающе.

А потом поднялся некий Урбах (если бы я тогда не написал имя, кто бы его сейчас вспомнил) и сказал: товарищи, я думаю, нет надобности обсуждать это замечательное произведение. Шостакович растерянно встал, попытался что-то возразить, но все уже поднимались, многие, похоже, в недоумении. Я слышал, как кто-то рядом сказал: правильно, есть музыка, о которой нельзя говорить словами.

Миша мне объяснил: многие до сих пор не любят Шостаковича, но если будет открытое обсуждение, никто не посмеет выступить против. А тут, если выйдет еще одно постановление в духе 48-го года, они могут сказать: вот, нам не давали высказаться о Шостаковиче. Шостакович — великий музыкант, но характер у него искалечен временем. Когда после постановления 48-го года у него в квартире погас свет, он бросился к телефону: «Скажите, а воду тоже отключат?». Но когда ему потом предложили вновь занять пост директора Ленинградской консерватории, он взял бланк, который его попросили заполнить, и пошел с ним в туалет...

И вот сейчас я читаю комментарий неизвестного музыковеда — мы в те годы ничего, оказывается, по-настоящему не знали и долго еще не могли знать. «Гениальнейший Восьмой квартет до минор создан за три июльских дня 1960 года в Дрездене, в один из самых худших периодов жизни композитора. Шостакович стоял на грани самоубийства; чтобы получить разрешение на выезд, его заставили вступить в партию. По свидетельству его друзей Исаака Гликмана и Льва Лебединского композитор впал в жуткую депрессию: он пил, рыдал и производил впечатление человека, находящегося на грани психического срыва, а может, самоубийства. Вполне возможно, что Шостакович готовился уйти из жизни. Этот квартет был им написан как реквием себе. Обозначенное позднее посвящение «Памяти жертв фашизма» не более чем ширма. Шостакович писал Гликману: «Я размышлял о том, что если я когда-нибудь помру, то вряд ли кто напишет произведение, посвященное моей памяти. Поэтому я сам решил написать таковое. Можно было бы на обложке так и написать: «Посвящается памяти автора этого квартета».

Много лет я уверял себя, что произведение может полноценно восприниматься независимо от условий его возникновения, от обстоятельств жизни автора, его судьбы, личности. И вот слушал гениальный квартет спустя пятьдесят с лишним лет после первого исполнения — как обогатилось его звучание новым временем, новым знанием!

### Видение Баратынского

Размышлял о новом чувстве реальности, о соблазне уйти от нее — и вспомнил давнее стихотворение Баратынского «Последняя смерть».

Есть бытие; но именем каким  
Его назвать? Ни сон оно, ни бденье;  
Меж них оно, и в человеке им  
С безумием граничит разуменье.  
.....  
Но иногда, мечтой воспламененный,  
Он видит свет, другим не откровенный.

И вот поэт увидел «без покрова / Последнюю судьбу всего живого». Вначале ему открылось торжество разума: «Везде искусств, обилия приметы». Он увидел даже летательные аппараты.

Вот разума великолепный пир!  
Врагам его и в стыд и в поученье,  
Вот до чего достигло просвещение!

Однако «прошли века», и взору открылось другое видение: Глаза мои людей не узнавали;  
Привыкшие к обилью дольных благ,  
На всё они спокойные взирали,  
Что суеты рождало в их отцах...

.....  
И в полное владение свое  
Фантазия взяла их бытие,

Живописуется что-то вроде торжества виртуальной реальности — хотя во времена, когда это писалось, такого понятия не существовало. В самом деле — читаю дальше:

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.

Вдруг сопоставилось с записанным мной время назад суждением Сергея Хоружего: «Уход в виртуальную реальность чреват мягкой гибелью типа эвтаназии».

Прошли века, и тут моим очам  
Открылася ужасная картина:  
Ходила смерть по суше, по водам,  
Свершалася живущего судьбина.  
Где люди? где? скрывались в гробах!  
Как древние столпы на рубежах  
Последние семейства истлевали».

Неожиданная переключка, не правда ли? «Человек не понимает себя, не справляется с собой. Антропологическая ситуация тяготеет к сценариям гибели», писал Хоружий. По-иному прочитываются поэтические видения 200-летней давности. Назвать ли их прозрениями? Поэт, опережая позднейшие фантазии (еще не опыт), интуитивно ощущал опасность ухода от реальности, ее подмены.

\*\*\*

Вспомнил тему одной из программ А. Архангельского: «Публичный интеллигент и духовный авторитет. Почему этот опыт перестал работать в 90-е годы? От Мамардашвили до Аверинцева, от А. Меня до Лихачева».

Почему-то в обсуждении, подумал я, почти не возникали имена писателей. А вот ведь кто в русской традиции до недавних пор становился публичными интеллигентами, духовными авторитетами. Где они сейчас? Стал перебирать имена знакомых современников. Конечно, кто-то и сейчас участвует в обсуждении злободневных проблем, не буду называть имен. Но сколько других, и не последних в литературе, ушли из публичного пространства, по разным причинам. (О себе сейчас помолчу, тут сработали отчасти жизненные обстоятельства, но больше характер, устройство личности. Не стал ни тем, ни другим. Так ведь никогда к этому и не стремился, для моего самоосуществления важнее было другое.)

И вдруг вспомнил: а Чехов? Вот кто не был ни публичным интеллигентом, ни духовным авторитетом. Я недавно перечитывал его повесть «Моя жизнь». Герои там не проявляют никакого интереса к политике, к событиям в стране, в мире, не читают газет, вообще, кажется ничего, не обсуждают произведений литературы, искусства. Участвуют в каких-то любительских спектаклях, но о чем они, на какую тему, как

будто не имеет значения. Рассказчик лишь называет некоторые проблемы времени, но они где-то на периферии его интересов, нечто скорей внешнее, несущественное.

«Опять разговоры о физическом труде, о прогрессе, о таинственном иксе, ожидающем человечество в отдаленном будущем», с иронией комментирует он. А. Чудаков пишет об этом: «В отличие от своих предшественников, поглощенных выяснением ценности идей и мировоззрений, Чехов обратился к тому, что лежит глубже всяких идей... Его интересовало «общее чувство жизни». Оно, а не характеры, не нравы, не идеи главный предмет изображения в творчестве писателя, хотя и одно, и другое, и третье присутствуют в его произведениях».

«В повседневной жизни человек не воспринимает мир таким ясным, каким он представляется в реалистических романах. А между тем то, как человек видит мир, так же важно знать, как постигать человеческие типы, характеры или руководящие человеком и обществом идеи». «В конечном счете будничное жизненное самоощущение человека является основой для постижения окружающего мира и главным стимулом его поступков».

Что-то, право, близкое мне. Прочитую немного еще. «Русский писатель не повторял философские зады, не популяризировал чужие идеи, а был явным предтечей философской мысли XX века, в частности, феноменологии Хайдеггера. Последний сосредоточил свои усилия на постижении человеческой самости в повседневности, и в этом было знамение эпохи».

Насчет Хайдеггера надо бы, пожалуй, поосторожнее. Его германо-эллинская «самость» увела самого автора на опасные пути, сблизила с нацизмом. Среди современников Чехова публичным интеллигентом, духовным авторитетом назвать можно Горького, не говоря о Толстом и разных других, помельче. Чем отозвалась их общественная активность — об этом разговор особый. Элементы воспитательной публицистики можно обнаружить разве что в частных письмах Антона Павловича. Злободневных статей Чехов не публиковал, не участвовал в обсуждении модных «духовных» проблем, как деятели «Серебряного века», позднейшие завсегдатаи «башни» Вяч. Иванова. Он до конца искал что-то свое, даже отправляясь на Сахалин. Не так просто за него сформулировать, что именно.

Петер Норманн Воге

## **Богопознание как самопознание**

### *Штрихи философии Григория Померанца*

«То, что я пишу, имеет смысл для человека, ищущего опору в самом себе. И вот, наверное, этому человеку может помочь общение со мной и чтение того, что я пишу. У меня нет вкуса ни к созданию систем, ни к поддержке каких-то устоявшихся догм, за которые люди хватаются, не находя опоры в самих себе, а таких, я думаю, большинство. Им я не нужен, и ничего страшного в этом нет».

Григорий Померанц знакомит читателя со своей философией как бы в дружеской беседе. Чтобы мысль более чётко была воспринята, он использует легенды, парадоксы, образы, обращается к собственному жизненному опыту, называя близких людей просто по имени, так, как если бы они принадлежали и к кругу наших знакомых. Граница между мыслью и личностью колеблется; интимный тон эссе Померанца выражает основу его философии и мистики, его взгляда на природу человека: «Чтобы познать Бога, человеку не нужно совершать путешествия по далёким мирам», — читаем мы в книге «Великие религии мира», написанной совместно с его женой, лириком Зинаидой Миркиной. «Человеку нужно только познать себя самого. Но до конца. До самой сущности. Процесс, ведущий с поверхности внутрь, из разрозненных явлений в единую Суть. (...) И как только богопознание перестаёт быть самопознанием, оно перестаёт быть богопознанием».

Истина о себе и о Боге, познаваемая человеком путём строгой интроспекции, которую предлагает Померанц, не может быть выражена каким-либо конкретным «что», но она лучится сквозь «как». Язык Померанца — не просто средство передачи фактов, он становится стилем. Поэтому Померанц представляет свою философию не в системе, а фрагментарно, образно. Но и наш век — не время для построения систем: «Какая система мысли вместила Освенцим? А если вместила, если оправдала Освенцим или Колыму — куда эта система годится?», — спрашивает Померанц в эссе «Способы существования в дрейфе» (1997). Он проводит параллели, использует различные фрагменты и дзен-буддийские парадоксы, которые

лучше освещают непосредственно занимающие его проблемы: «Некий человек нашёл кусок истины. Дьявол огорчился, но потом он сказал: ничего, человек попытается привести истину в систему, и ложь опять возьмет своё» — цитирует он из Кришнамурти. Чтобы избежать этой ловушки, Померанц выбирает форму эссе. Он хочет показать оттенки, а не цвета, действительность, а не факты. Действительность — это не просто набор фактов, это — единая целостность, лежащая за всяким отдельным явлением или понятием. Только эссе — что значит попытка — где стиль играет такую же важную роль как и содержание, может дать возможность приблизиться к уровню целостной действительности.

Померанц очень чуток ко всякой попытке использовать логику в областях, где она, по его мнению, неприменима, особенно к стремлению втиснуть природу человека в схематичный мир принципа контрадикции — это ещё одна причина для выбора формы эссе: «Когда речь идёт о целостности человеческой жизни, всякий логический ход лишь отсекает от незримого круга некоторый сегмент истины; но затем линия уходит в пустую бесконечность. Эссеист чувствует это и строит другой абзац — или подбирает другой фрагмент — под некоторым углом к первому; и так он решает задачу квадратуры круга».

Секрет заключается в том, чтобы найти такую форму выражения, которая отвечала бы духу времени. Системы можно строить только когда явления проявляются в определённом порядке, но не когда они так хаотичны как в наше время. Монтень создал форму европейского эссе в один из переломных периодов в Европе; Померанц в своих эссе хочет понять сегодняшнее неустойчивое время, исходя из условий этого времени, и одновременно пытается ослабить его неустойчивость: «Есть два способа существования в дрейфе. Первый — принять дрейф как норму, дрейфовать вместе с цивилизацией. Второй способ — использовать язык современности, чтобы на этом языке будить тоску по Смыслу, по выходу из дрейфа. Первый способ естествен и неизбежен. Второй необходим».

Духовную опору, дающую возможность противостоять течению, и которую Померанц в разных контекстах и с разных точек зрения стремится показать, он находит выраженной в трёх наиболее вдохновивших его явлениях культуры: в творчестве Ф.М. Достоевского, в традиции дзен-буддизма и в иконе Андрея Рублёва «Троица».

### **Ф. М. Достоевский**

Когда Померанц, под впечатлением от «Записок из подполья» Достоевского, решил до конца взглянуть в материалистическую пропасть, к которой в своё время подвела его официальная советско-ленинская философия, он обнаружил, что «Записки из подполья» — только порог творческого храма Достоевского. За шестидесятилетний период своей деятельности Померанц опубликовал работы, представляющие произведения Достоевского в новом и необычном свете. Постановка вопросов и образы героев писателя используются в качестве метафор или пояснений к другим темам, таким образом, был создан новый, своеобразный портрет великого соотечественника.

Достоевский, как его понимает Померанц, в чём-то напоминает самого Померанца: это писатель, передающий свой опыт и открытия не столько через непосредственное содержание, сколько через свой стиль. Идеи у Достоевского выражены намёками, связью, в которой находятся между собой герои, и в том, что Померанц называет стилем диалога Достоевского. Философия самого Померанца также возникла под знаком диалога, его книга о Достоевском — «Открытость бездне» (1997) — знакомит с идеями как Достоевского, так и самого Померанца. В интервью, опубликованном в норвежском журнале «Самтиден», Померанц обобщает некоторые из своих центральных взглядов и объясняет идею диалога, используя образы Достоевского: «Диалог — это не просто разговор, подлинный диалог — это разговор под знаком единства. Разговор, над которым витает дух единства. Дух диалога всё время стоит выше, чем отдельная реплика. И сознание того, что дух диалога выше реплики, и есть форма единства чрезвычайно разнообразных идей и принципов. И вот это художественно достигнуто в романе Достоевского. Он един, несмотря на все взрывы противоположных идей. Что-то, здесь уж тайна искусства, передаёт этот дух целого. И может быть сама разорванность отдельных сцен помогает достичь единства целого. Если отдельные предметы очень отчётливо вырисованы, то целое разрушается. Чтобы было целое, надо чтобы отдельные фрагменты были скорее как мазки в импрессионистической картине, где каждый отдельный мазок связан с другими и перекликается с другими. В какой-то степени роман Достоевско-

го строится по этому же принципу, хотя он никогда импрессионистов не видел, он был раньше их. Это всё выражение общего, захватившего всю европейскую культуру и тогдашнюю Россию, стремления преодолеть атомизацию и прийти к некой целостности. Эта целостность достигнута за счёт некоторой недорисованности, недоговорённости, вроде как небрежности рассказа, небрежности формы. Эта небрежность формы Достоевского, которая шокировала его современников, привыкших к другой эстетике, есть на самом деле элемент более высокого единства. И благодаря единству поверхностного слоя, достигается просвечивание более глубокого слоя».

Для Померанца, так же как и для Достоевского, существует одна главная точка, вокруг которой вращаются диалоги. У Достоевского это образ Христа. В эссе «Заметки о внутреннем строе романов Достоевского» (1972–74) и в интервью в «Самтиден» Померанц берёт за основу так называемый парадокс Достоевского, который становится своего рода дзен-буддийским коаном: «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». Философское значение этого парадокса Померанц видит в том, что личность всегда превосходит идею, личность нельзя судить по идее, которую она принимает или не принимает, наоборот, идея должна подвергаться суду, в основе которого сверхличность Христа. Это делает Достоевский: он сопоставляет идеи с образом Христа.

Парадокс Христа пронизывает произведения Достоевского и чисто структурно, он объединяет все его романы, написанные после «Записок из подполья», в одно большое произведение, которое Померанц называет храмом Достоевского: «В центре романа Достоевского незримый Христос, это обнажено особенно в разговоре Христа с великим инквизитором в «Братьях Карамазовых», и герои делятся на тех, которые как-то подсознательно связаны с Христом, такие как Соня Мармеладова, князь Мышкин, Хромоножка и Алёша Карамазов — это первый разряд. Второй разряд это те, которые не принимают Божьего мира: Раскольников, Иван Карамазов. Вместе с тем, они пытаются доказать, что они правы, они не отвергают, в принципе существования ценностей и святынь. Третий — это люди, которые окончательно перечеркнули мысль о Христе,

о высших ценностях и как бы слушают нашёптывание дьявола, такие как Свидригайлов в «Преступлении и наказании», как Смердяков в «Братьях Карамазовых». То есть это герои рая, герои чистилища и герои ада. И вот если взять центральных персонажей Достоевского, то они очень легко делятся по этим категориям. Соня, например, викарий Господа Бога, Свидригайлов это викарий сатаны, между ними стоит Раскольников и беседует, то со Свидригайловым, то с Соней, и колеблется. В какой-то решающий момент Свидригайлов кончает с собой, никаких оснований прямых для этого у него не было. Это скорее символ того, что человек, который целиком предался адским силам, как бы теряет свою душу. Это опять раскрывается в «Братьях Карамазовых». Гибель героя ада становится символом, под влиянием которого ищущий герой, герой чистилища отшатывается от ада и приходит к покаянию. Эта мистерия спрятана в глубине романа, и именно она придаёт роману глубокое внутреннее духовное единство».

Но эта мистерия не носит формы учения или системы доводов. Образ Христа Достоевского как бы рождается в душе читателя, испытавшего отчаяние, вызванное парадоксами и богоотрицанием, через которые проводит Достоевский. Для Померанца Достоевский — писатель невысказанного, в его романах неожиданно может раскрыться бездна, пропасть вопроса, не имеющего ответа. Но эта бездна, тем не менее, может открыть истину, превосходящую тысячи ответов. Померанц сравнивает её с трещинами на иконах, из которых неожиданно могут глянуть ангелы. По его мнению, нельзя понять Достоевского без открытости бездне, такое заглавие носит и его книга о Достоевском. Но Померанц также понимает и тех, кто не выдерживает встречи с бездной, и в ужасе отшатывается от неё, как от комнаты № 101 у Оруэлла.

Для самого Померанца романы Достоевского раскрыли не только образ Христа, бездна, перед которой поставил его писатель, скрывала в себе также и дзен-буддизм. О «дзен-буддизме» Достоевского мы читаем в эссе «Эвклидовский и неэвклидовский разум»: «Представьте себе, что Достоевский убеждён в существовании особых лёгких, которыми можно «дышать Богом» (или, если хотите, впитывать в себя всю целостность бытия, не раскалывая его на отдельные категории или проблемы). Но чтобы заработали лёгкие, надо

перерезать пуповину ветхого Адама. Ветхий Адам задохнётся, и в смертельной судороге заработают духовные лёгкие нового Адама. Вот, примерно, то, что сближает психотехнику просветления дзен-буддизма и романа Достоевского».

### **Дзен-буддизм**

Пребывание на каторге, куда Достоевский был сослан Николаем I, способствовало тому, что он стал крупнейшим в мировой литературе специалистом по психологии преступников. Заключение в сталинском лагере и затем вынужденная должность библиографа привели к тому, что Померанц сегодня является крупнейшим современным культурологом. Работая в библиотеке, он открыл ещё один духовный источник — дзен-буддизм, в котором узнавал опыт своей юности: необходимость полной внутренней пустоты как условия для познания полноты смысла: «Будда призывал допить молчание до конца. Никакой помощи извне не будет. Человек должен стать лицом к лицу с реальностью. Обыденное сознание обрывается в пустоту. Но если не испугаться её, если духовно пройти её насквозь, произойдёт чудо: абсолютная пустота окажется абсолютной полнотой» — пишет он в «Великих религиях мира».

В дзен-буддизме, который Померанц называет «буддизмом, пересказанным в даосских терминах», и который наиболее распространён в Японии, полное присутствие в настоящем и духовная воля являются основой. «Благородное молчание» Будды превращено в коан — упражнение в решении логически неразрешимых парадоксов. В дзен Померанц обнаружил акцент на безусловное значение настоящего и конкретных предметов и такой же отказ от философской системы, как у себя: «С VI и по XX вв. дзен сохраняет неизменное ядро: упор на непосредственном опыте, никаких обещаний будущей жизни. То, что может быть достигнуто, должно быть достигнуто сегодня, сейчас. Сибаяма, автор книги «Цветок не говорит», делит наследие буддизма на две неравноценные части: во-первых, тот факт, что Будда испытал просветление (следовательно, каждый может этого достичь); во-вторых всё остальное. С точки зрения дзен важнее первое.

Никаких метафизических идей: пустое зеркало, отражающее события такими, какими они были. Каждое суждение,

жест, поступок имеют смысл только в единичной неповторимой обстановке. Слово — только намёк на истину, лежащую по ту сторону слов». Поэтому ответ наставника дзен на вопрос ученика, спрашивающего о Пути, может звучать так: «Ты уже позавтракал?» «Да». «Так пойдёшь и вымой свою миску».

Чтобы постигнуть реальность за словами, за представлениями, ученик занимается решением коана до тех пор, пока не наступит прорыв в интеллектуальных привычках его ума и он не переживет полёта над страхом, связанным с потерей своего преходящего «я». То, что происходит с учеником в момент достижения просветления, не может быть передано иначе, чем образами и новыми парадоксами. По мнению Померанца, одно из самых характерных описаний дзен приводится у Циньюаню, жившего в 8-м веке: «Прежде чем человек изучил дзен, горы были для него горами и воды водами. Потом, когда он взглянул в истину дзен, горы стали не горы и воды не воды. Но когда он действительно достиг обители покоя, горы снова стали горами и воды водами».

Померанц не находит значительной разницы между отрешённым созерцанием мира под образом «я не знаю», трудно дающимся большинству европейцев, и просветлением через интеллектуальный шок, который предлагает дзен-буддизм. Он указывает на линии, связывающие дзен с христианской мистикой — так, как она выражена у Мейстера Экхарта — и на духовную роль дзен в современной западной мысли. Карл Густав Юнг, Эрих Фромм, Мартин Хайдеггер, Людвиг Витгенштейн черпали вдохновение в дзен. Померанц видит отражение «благородного молчания» Будды в мудром требовании Витгенштейна молчать о том, чего нельзя высказать ясно, и родство его мысли с философией дзен, в признании правоты мистиков, мудрость которых нельзя высказать, т.к. она противоречит правилам грамматики. «Контакт с дзен — один из путей к выходу из европоцентризма, из стереотипного сознания превосходства европейской религии, науки, культуры над культурами Азии» — пишет Померанц.

Дзен-буддизм поставил в более широкую взаимосвязь не только личный опыт борьбы с «дурной бесконечностью», который Померанц имел в юности. Надо полагать, что знакомство с дзен также укрепило его талант не только видеть,

но интеллектуально созерцать и затем выражать словом самое существенное в комплексах вещей и явлений. Главной чертой стиля Померанца, а значит и философии, является его умение парадоксальным путём находить главные линии в самых разных областях вопросов и связывать их в один живой образный философский «ковёр», или диалог.

Один из его любимых образов, который он использует как для иллюстрации дзен, так и для определения той задачи, которая стоит сегодня перед каждым человеком, взят из сказки Микаэля Энде «Зеркало в зеркале»: «Человечек уютно устроился на диске с горами, реками, лесами. Диск вращается в полусфере, вроде планетария, украшенного звёздами и луной. Но вдруг небесный свод треснул и сквозь трещину глянула бездна. В бездне, ни на что не опираясь, стоит закутанная человеческая фигура, чем-то напоминающая Христа. И этот человек ни на чём зовёт: «Иди ко мне!» — «Я упаду, — отвечает человечек на диске. — Ты обманщик, ты зовёшь меня в пропасть!» Трещина за трещиной весь мир человечка разваливается. Человечек цепляется за обломки, а закутанный зовёт и зовёт: «Учись падать. Учись падать и держаться ни на чём, как звёзды!» Закутанная фигура у Энде — это Христос. Таким образом дзен, в понимании Померанца, не уводит от христианства, но поднимает его до уровня, на котором название вероисповедания теряет смысл.

### **Троица**

В Третьяковской галерее в Москве выставлены четыре из сохранившихся икон Андрея Рублёва (1360—1430). Среди них знаменитая «Троица ветхозаветная». Мотив иконы взят из первой книги Бытия 18, 1—10, где описывается явление Господа Аврааму и его жене Сарре, который возвещает им о рождении сына. У Авраама уже был сын Измаил от рабыни Агари, но Бог, явившийся в образе трёх ангелов, возвещал о рождении Исаака. Так впервые описывается Троица в Библии, которая одновременно является описанием первой встречи трёх великих монотеистических религий, или даже момента их разделения: Авраам — первый патриарх иудаизма. Его сын, Измаил — праотец народа, из которого позже вышел Мохаммед, а Исаак — прародитель Иисуса Христа.

Рублёв изобразил трёх ангелов, сидящих за столом в тихой беседе, в центре стола находится жертвенная чаша. Средний ангел несколько возвышается над двумя другими; правый, почти обессилен, он больше остальных погружён в состояние созерцания или прислушивания; левый ангел самый активный, это отражает его поза и жест. Одновременно все трое и очень похожи, и всё-таки разные. Взгляды, движение рук, наклон голов показывают, что речь идёт о трёх лицах, или трёх проявлениях одной и той же сущности. Вопрос, кто из них представляет Отца, Сына и кто Святого Духа, можно решать по-разному. Изображение Троицы в виде трёх ангелов отличает икону Рублёва от западно-христианского образа, где ипостаси Бога представлены фигурами старца, юноши и голубя. Такое разграничение придаёт таинству Троицы мёртвое, догматичное выражение. У Рублёва разница между ипостасями не ясна, и потому незначительна: «Человек, действительно чувствующий рублёвскую Троицу, непременно чувствует и то, что вопрос кто есть кто здесь праздный и отвлекающий от сути, что неслиянность и нераздельность ангелов — самая суть дела», — пишет Померанц в эссе «Троица Рублёва и тринитарное мышление» (1977—1993) и этим как бы отсылает к постановлению о неслиянности и нераздельности ипостасей Троицы, принятому на церковном соборе в Халкидоне в 451 году. Померанц считает композицию Троицы «одной из последних вспышек эллинского художественного гения», и догмат о Троице — или «словесную икону», как он предпочитает называть догматы веры — последним великим созданием греческой философии.

Но икона представляет собой нечто большее, чем встречу греческой философии, христианства, иудаизма и ислама. Померанц пишет: «Если тихое восприятие женственно, а слово, мысль, действие — мужественны, то правый ангел — воплощение женственности духа, левый — его мужской творческой силы. Отымем у правого ангела крылья, оденем в мафорий, покроем платком голову — и перед нами Богородица, принимающая «страстную весть». А левый — вестник творца Гавриил.

Если теперь снова посмотреть на среднего и попытаться решить, чего в нём больше — женственности или мужества, святого восприятия или святого порыва, то мне кажется, что ни то, ни другое в нём не перевешивает. Средний ангел как бы

парит над порывами из мира внутрь, изнутри в мир, над радостью и над страданием, над всем, что может быть названо. Правый готов упасть в обморок, левый встать и заговорить, средний ангел в покое, глубину которого ничем не возмутить; в точке равновесия между страстным вниманием и страстной волей. Вспоминаются слова Евангелия от Фомы: если не позабудете разницу между мужским и женским, не войдёте в Царство».

С этой точки зрения средний ангел может изображать Христа, и если это так, то он представляет собою фигуру одного из самых могущественных небесных существ, о котором возвещает архангел Гавриил, а также Христа, созерцающего своё предстоящее распятие. В обоих случаях мы приближаемся к тому пониманию Троицы, которое в своё время встретил Мохаммед у христиан, и против которого выступал: Троица толковалась как отец, мать и ребёнок. «Если вспомнить огромную роль, которую Богородица играет в культе, и совершенно ничтожную роль Святого Духа, толкование Мохаммеда естественно. Не зная богословия, судя только по литургии, по молитвам христиан, по их иконописи, трудно представить себе, что третья ипостась — Святой Дух. Третье место, (а иногда даже и второе) в христианском культе занимает Дева Мария». Хотя Померанц этого не говорит, но факт, что католическая церковь в 1950 г. ввела догму о телесном вознесении Девы Марии, мог содействовать тому, что Мария заслонила собой Святого Духа в Троице. Юнг придаёт большое значение принятию этой догмы как важнейшему событию этого столетия — это подчеркивает значение женского принципа в божестве, а значит и его места в душе человека.

Рублёвская икона в медитативно-философском созерцании Померанца превращается в окно, открывающее вид и на другую религию — буддизм. Померанц обращается к буддийской Троице, которая образно представлена в виде сидящего в центре Будды и двух, меньших по размеру, сидящих по сторонам от него бодисатв. Это «видимая троица» — символ невидимого, состоящего из Будды и трёх его тел: тела дхармы (действия), тела превращений и тела блаженства. Померанц разделяет мнение некоторых русских специалистов по иконе, предполагающих, что буддистские образы имели влияние на христианскую икону. Связующим звеном здесь послужило

манихейство. Мани, живший в третьем столетии, поклонялся как Будде, так и Христу, и хотел соединить их учения. Следуя византийскому церковному канону, манихеи, принявшие христианство, должны были три раза отречься от Будды. Померанц приводит слова Августина о том, как обращённые манихеи сжигали свои богатые художественными миниатюрами книги, в которых, очевидно, имелись и буддийские изображения Троицы. Таким образом, икона Андрея Рублёва является не только местом встречи монотеистических религий, но также и точкой их соприкосновения с учением великого мастера Востока, с индуизмом (в котором также есть своя Троица) и с манихейством, в его ранней попытке объединения христианства и буддизма.

В иконе мы видим и человека. Померанц рассматривает отношение между Богом и человеком аналогично отношению между ипостасями Троицы: как в Христе, так и в каждом человеке «неслиянно и нераздельно» существует божественная и человеческая природы. Парадоксальность и алогичность выражения «неслиянно и нераздельно» для Померанца только подтверждение его истинности. «Попробуйте приложить к личности эвклидовский разум — и вы получите либо клубок несовместимых противоречий, либо интеллектуальную машину. (...) Личность можно представить себе как «неслиянное и нераздельное» единство двух природ: первой (назовём её условно, в терминах Эфесского собора, — божеской), обращённой к миру как к единству, и второй (в тех же терминах — человеческой), обращенной к миру, расколотому на множество фактов. Логически они непримиримы».

Поэтому целостность этих двух природ может объединять и другие, на первый взгляд несовместимые противоположности, как это происходит в Троице, образ которой отражён в рублёвской иконе. В ней динамично выражена суть всех религий и необходимый между ними диалог: «Все высшие религии суть воплощения предвечной Троицы (с большей или меньшей степенью человеческого несовершенства). Ни одна из них не подлежит упразднению или отмене. Мир не может быть ни внешне христианизирован (за счёт иудаизма, ислама, индуизма, буддизма), ни дехристианизирован. Возможно и нужно другое: переход от религиозной полемики к общению в духе любви, перенос акцента с качества символов на ка-

чество духовного опыта, переход от гордыни вероисповедания к смиренному сознанию своей нищеты и скудности» — пишет Померанц в эссе о Троице Рублёва.

Из-за того, что христианство тесно связано с именем Христа, может показаться, что наибольшей трудностью для христиан является признание других религий как равноценных, и сознание того, что представители других вероисповеданий также способны переживать Христа, хотя и называть это переживание по-другому. Народы Востока имеют здесь преимущество: «Буддисты без нарушения грамматики своего духовного языка могут называть Христа «Буддой Запада» (...) Европейский язык не поворачивается сказать: «Будда — Христос Индии». И дело не в догматах, а в духе культуры, который я, к примеру, чувствую, не принадлежа ни к какому исповеданию.

Уникальность Христа вошла в плоть христианской культуры и может быть по-разному интерпретирована, но вряд ли устранима.

До какой степени так чувствовал сам Христос? В Евангелии от Луки (12:10) читаем: «Всякому, кто скажет слово на Сына Человеческого, прощено будет; а кто скажет хулу на Святого Духа, тому не простится». Между тем Святой Дух веет где хочет, и его не останавливают границы вероисповеданий. Есть различия, которые никогда не исчезнут. Но они и не должны исчезнуть, внутренний мир человека европейской культуры тяготеет к другому образу вечности, чем внутренний мир человека индийской культуры. Это так и останется так. Обречено исчезнуть другое: оценка другого как худшего, низшего, неполноценного».

Хотя Померанц не относит себя ни к какой определённой религии или вероисповеданию, он глубоко религиозный человек. Троица в изображении Рублёва, очевидно, является символом, наиболее полно выражающим «религию» Померанца, т.к. она охватывает все религии и является образным нравственным воззванием к каждому отдельному человеку: «Троица — место встречи всех высоких религий, не только христианства и буддизма, создавших учение о Троице, но тех, в которых это учение не сложилось и есть только элементы тринитарности. Ни одна религия не воплотила предвечную Троицу во всех Её ипостасях и природах, и разница степе-

ни развития богословия может даже оказаться обратно пропорциональной духовной глубине: фарисеи, гордые своим восхождением, окажутся последними, а мытари, сознающие свою духовную убогость, — первыми. Если взглянуть на христианство трезвыми глазами аравийского купца, то это религия Сына заслонившего Отца, и (добавлю от себя) с неразвитым зачатком понимания Троицы, оставшимся совершенно чуждым подавляющему большинству христиан и даже христианских богословов. Поэтому практическому христианству нечем гордиться перед религиями Отца (иудаизм, ислам), и религиями Святого Духа (буддизм, ведантизм). Ни одно вероисповедание не благодатно в своей гордыне; все благодатны в своём смирении. Все способны выйти на уровень метатеологии, с которого догматические религии будут познаны как отражения одной великой тайны в разных зеркалах. Для этого не нужна никакой верхушечной унии — только внутреннее развитие каждой религии вглубь, и в форме открытых вопросов Богу и антидогматических парадоксов (Иов, дзен, Кьеркегор), и в форме творческого продолжения и углубления догматики. А главное в духе любви, сочувственного внимания и понимания».

### **Культурные континенты**

Как мы видим, романы Достоевского, парадоксы дзен и «Троица» Андрея Рублёва легли в основу философии диалога Григория Померанца.

В наши дни диалог представляет собой задачу на нескольких уровнях, он необходим как каждому отдельному человеку, так и целым культурам. В эссе «Теория субэкумен и проблема своеобразия стыковых культур», написанном в начале 70-х годов, Померанц выступает как культуролог, цель которого — установление диалога культур. Среди его источников были работы Освальда Шпенглера и Арнольда Тойнби. В них культуры рассматриваются как собственные модули, где высший стиль культуры характеризует все практические и теоретические её проявления. Померанц изучает в отдельности каждый из культурных континентов (субэкумен), на которые разделён мир, и рассматривает их частично в исторической перспективе, частично в перспективе будущего развития.

Сегодняшние основные культуры развились в период, который Померанц (как и Карл Ясперс) называет «осевым временем». За это время различные племена объединились в большие империи, разрушившие старые традиции и связи. Затем постепенно из хаоса родились новые решения — мировые религии. В каждой культуре появились свои священные книги или каноны: Бхагавадгита в индуизме, Трипитака в буддизме, Тора в иудаизме, Евангелие в христианстве и Коран в исламе. Образование так называемых культурных континентов (субэкумен) означало окончательное преодоление попыток местных культур по созданию подчиняющихся религиозных и философских систем. Таких систем, или континентов существует три или четыре, все они способны развиваться в общемировые культуры. Они сконцентрированы на территориях Индии, Китая и Средиземноморья. Последняя культурная система разделена на две части: восточное мусульманское и западное христианское Средиземноморье. Четыре культурных континента (субэкумены), таким образом, состоят из христианства, или европейской, а позже и американской культуры, из ислама, из индуизма, или индийской культуры, и из китайско-японской культуры. В отдельных случаях Померанц использует особое понятие византийской культуры, хотя её можно отнести к христианскому культурному континенту. Такое разграничение неабсолютно, каждая культура находилась или находится под влиянием других. Поэтому, более точное разделение мы можем провести между четырьмя главными культурными континентами (бисубэкуменами), и между пятью или шестью подкультурами с колеблющимися границами. Каждая из четырёх главных культур (бисубэкумен) в принципе является общечеловеческой и суперэтнической, но одновременно возникнувшей на достаточно своеобразной духовной основе, которая отличает её мировоззрение, искусство, политику и повседневную жизнь от всех остальных. В эссе «Теория субэкумен и проблема своеобразия...» основные культуры характеризуются следующим образом: «Средиземноморье (с прилегающими к нему районами) — родина монотеистических религий. А в Индии и Китае развитие «религий спасения» (буддизма, даосизма) идёт другим путём. Архитектурные формы и в Индии, и в Китае моделируют скорее образы природы (дерево, холм), а в Средиземноморье — геоме-

трические фигуры (пирамиды, прямоугольники, цилиндры). (...) Иногда можно указать на прямую связь между системами ценностей субэкумены и её экономической практикой. Так, сравнительно высокая оценка достоинства крестьянского труда в Китае связана с периодическим возвращением земли тем, кто её обрабатывает. Напротив, в Индии юридическое лицо, облагаемое поземельным налогом, обычно землю не обрабатывало. Все попытки мусульманских, а потом английских администраторов изменить этот порядок разбились о ценностные представления индуизма, заставляющие избегать нечистого труда.

Как правило, связи между принципами и практикой несравненно сложнее. Но, так или иначе, они сплетаются в прочную, почти нерушимую сеть. То, что истина в исламе мыслится как закон, слово, продиктованное Аллахом (Коран), органически связано со всей политическо-правовой структурой халифата. Главными причинами расколов в исламе были несогласия в толковании государственного закона (о передаче власти халифа) и более частных законов. Напротив, в христианстве закон расценивается ниже благодати, и ценность истины выражена только в личности Христа. Поэтому расхождения в каноническом праве никогда не вели к образованию сект. Христиане проклинали друг друга по иной причине — из-за разного понимания структуры божественной личности. Византия предпочла погибнуть, чем допустить, что Святой Дух истекает из Сына, а не только из Отца. На фоне этого ислам кажется рациональным. Но, с другой стороны, личностное начало в христианстве сохраняло (в преображённой форме) традиции античной свободы и было почвой, на которой сделала первые шаги свободная личность Нового времени, а законничество ислама поддерживало централизованную теократию.

Далее, Средиземноморье в целом противостоит Дальнему Востоку как культура высказанной истины в противоположность невысказанной, принципиально невыразимой. Хотя пути Бога неисповедимы, Коран в исламе и Христос в христианстве суть высказанный абсолют. Напротив, Будда хранит «благородное молчание» о величайших тайнах бытия, Лао-Цзы восклицает: «О неясное! О туманное!» Индуистская Индия, с её равновесием высказанных и невысказанных, личных и безличных форм священного, стоит здесь, видимо,

посередине. В некоторых аспектах она ближе к Средиземноморью, в других — к Дальнему Востоку. С туманностью символов абсолюта связан лаконизм языка дальневосточного искусства, предпочитающего намёк развёрнутому высказыванию, и отсутствие эротической метафоры в священных книгах. Дао настолько безлично, что невозможно любить его, как Суламифь любила Соломона и суфий — Аллаха. Подобием Дао является скорее пейзаж. И пейзаж, как символический жанр, складывается на Дальнем Востоке гораздо раньше, чем в Европе. (...)

Отсутствие эротической метафоры на вершинах культуры определённым образом связано со строем китайской семьи и наложило глубокий отпечаток на реальную жизнь чувств. Никакая священная книга не разрешала китайцам «оставить отца своего и мать свою и прилипнуть к жене своей, и стать одной плотью» (Быт., 2, 24). Любовь ассоциируется не со свободой (выбора партнёра), а с долгом (по отношению к родителям, братьям, сёстрам). Оставить отца и мать китаец не вправе ни при каких условиях. Во всяком случае, культура этого не санкционирует».

Осевое время представляло собой политические перевороты и культурные столкновения, из которых позже возникли мировые религии. Наше время не менее драматично. Не только китайцы видят угрозу своим моральным нормам во встрече с другими культурами через современную технологию и информацию. Везде в какой-то мере люди принуждены «оставить отца своего и мать свою», потому что нормы и традиции плохо совмещаются с развитием современного мира. Эта ситуация в центре внимания Померанца. Его исторические исследования рождают пробные решения проблемы выживания отдельного человека и всего человечества, находящихся под угрозой современного развития, бросающего вызов людям, но в эссе «Корни будущего» он подчёркивает: «Я не говорю о моих решениях — они могут быть отброшены, но сами вопросы! Я думаю, что они выйдут на первое место, когда экологический кризис возьмет за горло все страны, все культуры, весь мир, и окажется необходимым думать за всю биосферу, оказавшуюся на пороге гибели».

### **Корни будущего**

Пока мир ещё был большим, каждый мог быть блаженным в своей вере — и жить с убеждением, что существует только одна истина — его собственная. Начиная с эпохи Ренессанса мир становится всё меньше. Кругосветные путешествия, империализм, миссионерство и развитие технологии Запада в виде искажённых «островов» рассеяли европейскую культуру по всему миру, а в конце прошлого столетия в Европе началась миссия с Востока. Постепенно всеобщее использование технических достижений привело к тому, что населению Земли грозят экологическая или ядерная катастрофы. На пороге нового тысячелетия мир не только стал маленьким, он стал одним на всех, мировые проблемы сегодня касаются каждого и могут быть решены только в сообществе.

Пока что такого сообщества не существует. Вместо него знаком «после-нового времени» (как дословно переводит термин «постмодернизм» Померанц) стала волна ненависти. Началом этой эпохи Померанц считает 1914-й год, именно тогда в мире возникло «что-то» новое, чего не было раньше. В эссе «Корни будущего» он пишет: «Из этого «чего-то» Ленин вылепил своё государство, Гитлер — своё, и мы до сих пор живём на той же самой почве. Меняются слова (коммунизм, нацизм, фундаментализм), а суть остаётся. Сумеет ли 21-й век преодолеть кризис? Муссолини называл себя учеником Ленина, а Гитлер многое взял у Муссолини. Но наивно объяснять сходные черты заимствованием. Влияния, например, только помогают оформить то, что просится к жизни. В Китае созрела новая революционная тирания, и русский пример подтолкнул роды. В Индии зрело что-то другое, и Ганди пошёл за Толстым, а не за Лениным. Ленин и Сталин, Муссолини и Гитлер лепили из одного материала, созданного мировой войной. Из материала ненависти. От этого и сходство того, что они вылепили».

Ниже в этом же эссе Померанц рассматривает религиозную диктатуру Хомейни в Иране, а также националистические движения, вспыхнувшие на бывших территориях Советского Союза после его распада, как продолжение одного и того же политического вихря. Он указывает на то, что в основе всех подобных массовых движений лежит скрытая ненависть к Западу, к идее свободы и безусловной ценности личности. Да-

вая характеристику вере в светлое коммунистическое будущее, идее расово-чистого Третьего рейха и борьбе за возврат к светлому прошлому в странах ислама, Померанц использует один и тот же термин: «агрессивный редуционизм». Основанный на ненависти к чужим, встреча с которыми неизбежна в эпоху постмодернизма, агрессивный редуционизм в диком восстании против западной веры в прогресс, науку и демократию даёт выход иррациональным силам души. И хотя коммунизм представлен под маской научной теории, он также иррационален в своём фанатизме.

Тем не менее, агрессивный редуционизм, хотя и в искажённом виде, отражает тенденции, которые человечеству нельзя не учитывать, если оно хочет иметь будущее. Научно-техническая цивилизация грозит отнять важнейшую основу всякой культуры: чувство смысла жизни. То, что именно это чувство является главным стержнем всех культур, Померанц видит наиболее наглядно выраженным у народов так называемых «примитивных» культур. Бушмены всю свою культуру носят в себе, в форме мифов и легенд, знание которых ставит в определённую взаимосвязь весь окружающий мир. Если я верно понимаю Померанца, то он говорит о том, что импульсом в современных массовых движениях в какой-то степени является именно тяга к смыслу, к глубине бытия. Редуционизм стремится упростить, т.е. объяснить мир, в котором человек чувствует себя отчуждённым.

Сторонники агрессивного редуционизма движимы скрытым чутьём единства мира, но только за это единство они принимают свои собственные догмы, и хотят заставить всех остальных жить по своей истине. Тем не менее, их чувство, что узкое рационалистическое мировоззрение нуждается в замене, остаётся верным.

Переход от технической цивилизации, где решающую роль играет физический рост, к миру, основанному на росте духовном, в котором природа неотъемлемая часть целого, — дело крайне ответственное, пишет Померанц. Такое преобразование кажется почти невозможным и требует огромных духовных и нравственных усилий. Экологический кризис имеет не столько технические, сколько духовные причины и поэтому может быть разрешён только духовным путём, который нельзя ограничить одними разумными решениями. Беспло-

лезно просто призывать людей к солидарности и гуманизму, человеческому сердцу необходимо религиозное пробуждение. Такое пробуждение, по мнению Померанца, нельзя путать с прошлыми волнами религиозных обращений или наступлением мировых религий, хотя он указывает на параллели между нашим временем и временем начала распространения христианства. В эссе «Корни будущего» Померанц пишет: «Есть что-то общее между положением современного мира и Римской империей накануне христианства. Достигнуто единство цивилизации, нет единства культуры. Создана единая система администрации, дорог, экономических связей, языка, наконец... Но дальше Рим не смог пойти. У него не было духовного превосходства. Началась экспансия восточных учений, и она занесла в Вечный город христианство. Сейчас нет и не может быть единой мировой империи, способной внешне оформить новую религию. Более того. Новая великая религия внутренне невозможна. Мировые религии совершили прорыв в предельную глубину, где личность освобождается от своих племенных связей и может приобрести новый образ и подобие. Путь в глубину уже проложен, несколько параллельных путей, но в ту же предельную глубину. Большая глубина, способная перекрыть глубины христианской или буддийской мистики, невозможна».

Новые религии нашего столетия, каждая из которых по своему стремится побудить к подвигу, о котором говорит Померанц, он называет «религиозными эсперанто». У них нет будущего, и в какой-то мере нельзя найти помощь в религиях как таковых. В послесловии к «Великим религиям мира», написанным вместе с Зинаидой Миркиной, приведена современная притча «о том, как в наш цивилизованный мир, оснащённый газетами и телевидением, приходит Мессия, в подлинности которого уже никто не сомневается. Он устраивает пресс-конференцию в Вашингтоне, и один корреспондент задаёт Ему вопрос: в первый или во второй раз он пришёл? Считать ли Его появление вторым пришествием, обещанным христианам, или первым, которого ждут иудеи? На вопрос этот Мессия отвечать отказывается. Спор, таким образом, остаётся не разрешимым по сей день. Он не может разрешиться каким бы то ни было внешним образом. Спор о Боге не может разрешить даже сам Бог, пока Он остаётся внешним

авторитетом, — признанным и установленным кем-то, а не тем Безвестным и Безымянным, которого непосредственно узнаёт сердце».

Только поиск глубины в уже существующих мировых религиях может создать основу для новой необходимой религиозности — через искреннюю и сосредоточенную работу каждого: «Во всякой мировой религии есть некое духовное ядро, есть труднодоступная глубина. Это глубинное ядро каждой религии гораздо ближе к глубинному ядру другой мировой религии, чем к своей собственной периферии. И в каждой религии путь в глубину открывается только великому личному усилию». Если богопознание не является самопознанием, то оно превращается в идолопоклонство. Человек, попавший в эту ловушку, принимается утверждать свою неоспоримую, единственно возможную истину и отвергать все другие. Причинами всякого фанатизма являются приписывание Богу внешних признаков и принятие символов веры за саму веру. Глубина, о которой говорит Померанц, основана на открытости, делающей возможным диалог. Померанц не стремится отменить догмы или пренебречь ими. Догмы, по его мнению, должны стать иконами, их надо понимать как окна в духовный мир, в котором, так же как и в обычном мире, чем больше окон, тем просторнее становится вид. Как иконы не загораживают окон, так и догмы не противоречат одна другой, если рассматривать их как хотя и разные, но равноценные точки созерцания Бога. Вызов эпохи постмодернизма, смешение культур, столкновения между различными религиозными направлениями не могут быть разрешены новой универсальной религией, эти проблемы решает диалог между уже существующими мировыми религиями на базе каждой из них.

Только этим путём может быть создана основа для существования и дальнейшего преобразования мира. Такая возможность сегодня есть, постмодернизм породил не только негативные разрушительные движения, но с помощью технологии и коммуникации может открыть путь к духовному обновлению. Померанц признаёт, что средства массовой информации в основном пока наводнены пошлостью и бессмыслицей, но масс-медиа одновременно являются формой, которая, если наполнить её иным содержанием, может стать орудием в деле диалога — опять по аналогии отношения Римской империи

и христианства: «Сейчас формулируются духовные узлы единой мирной системы общения, технически уже созданной – примерно так, как сфера для распространения христианства была создана Римской империей» – пишет Померанц в эссе «Россия на перекрёстке культурных миров» (1997). «Нынешнее расползание поп-культуры по земле готовит место для хоровода соборных личностей, хоровода, в котором каждый участник, оставаясь собой, выражает дух целого (примерно так, как в каждой ипостаси присутствует весь Бог)».

### **Перекрёсток культур**

С того момента, когда в России начало просыпаться самосознание, страна сама была своей главной проблемой. Относить себя к Азии или Европе? Или может быть Россия является самобытной и единственной в своем роде страной, несущей спасение остальному миру? Другими словами, в чём заключается русская идея? Этот спор возобновился после падения коммунизма, и в сегодняшней России представлены все точки зрения. Померанц, глубоко интересующийся вопросами русской современности и русской философской традицией, рассматривает проблемы России во многих своих работах. В эссе «Россия на перекрёстке культур» (1978), говоря о «русском вопросе», он отмечает, что открытые границы делают историю России скорее судьбой, чем биографией. Страна является местом встречи многих крупных культур. Столкновения традиций, характерные сегодня для всего мира, сопровождали Россию во все времена. Хотя Померанц этого не пишет, всё-таки можно полагать, что движимый ненавистью агрессивный редукционизм, имеющий сейчас место во всём мире, и одной из причин которого является столкновение культур, имел своё начало в России (с приходом к власти Ленина), где столкновение между культурами происходило постоянно.

Благодаря географическому положению и многим культурным влияниям в России появились личности, создавшие основу для диалога: Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой и Вл.С. Соловьёв. Соловьёв, так же как и Померанц, является «мыслителем диалога», во многих отношениях они близки друг другу. Соловьёв писал о воссоединении восточной и западной церквей, положительно относился к исламу,

а свою собственную религию называл «религией Святого Духа». В ней различные вероисповедания рассматривались как члены одного большого организма. Тем не менее Померанц указывает на то, что горизонт Соловьёва «остановился у Суэцкого канала», Соловьёв не испытывал никаких чувств к немонотеистическим религиям, крайне критично относился к буддизму и китайской традиции. Но во взгляде на Россию расхождений между ними меньше. Соловьёв считал, что Россия имеет мало, если не ничего, из того, что она могла бы назвать своим, но у неё есть способность одухотворения. Идеи, идущие с Запада, приобретали в России духовный характер, таким образом создавалась основа для обновления и преобразования культуры. Померанц рассматривает проблему России в некотором смысле как проблему общего будущего, так как страна всегда находилась в ситуации, в которой сегодня пребывает весь мир, и выход из неё – корень всего мирового будущего. Так же и для Померанца Россия не имеет конкретной «идеи», или своеобразной культуры. В эссе «Россия как место встречи культурных миров» он предлагает рассматривать проблему страны исходя из пяти различных точек зрения: 1) как культуры на перекрёстке культур; 2) как культуры вестернизированной; 3) как культуры, трижды подвергавшейся грубой ломке (в процессе отатаривания, европеизации и советизации); 4) как культуры, склонной к периодическим взрывам; 5) как культуры-луковицы, живой только в целом, хотя отдельные пласты в этом целом плохо ладят друг с другом и постоянно возникает искушение отбросить наносное, добраться до подлинного православия или подлинного язычества». В интервью в журнале «Самтиден» Померанц использует метафору культуры-луковицы и подчёркивает то, что даже если бы и удалось отыскать ту или иную русскую культурную «сердцевину», то она была бы довольно примитивной и мало отличающейся от других культур. Ни иконы Рублёва, ни романы Достоевского в неё бы не вошли. Из-за того, что история России, как луковица, состоит из отдельных самостоятельных слоёв и в то же время может казаться одним культурным целым, в стране всегда были большие трудности: как сочетать византийскую иерархию и самодержавие с западным идеалом свободной личности? Обе традиции входят в наследство страны.

Так как русская культура всегда была неустойчивой, государство являлось её единственной опорой. Поэтому, как пишет Померанц в эссе «Россия на перекрёстке культурных миров», слово «русский» — имя прилагательное, в то время как все другие нации названы именами существительными: «Русские неотделимы от государства Российского. Русский — подданный России, а не гражданин, заключивший с остальными гражданами общественный договор и создавший нацию. Русский — функция России, а не Россия функция русских». Такое отношение между государством и его подданными характеризует всякую империю, но так как русская империя была разрушена последней, то русским, последним из народов Европы, предстоит учиться личностному самосознанию. Этот процесс не становится более легким оттого, что коммунистический эксперимент в России продолжался намного дольше, чем в восточной Европе. Тем не менее, будущее России и её спасение, по мнению Померанца, заключается в одном: «Я думаю, что все вопросы у нас упираются в недостаточную зрелость личности», — пишет он в послесловии к книге «Выход из транс». А в эссе «Корни будущего» подчёркивает, что русская политика должна основываться на достоинстве личности. Она должна защищать права индивида, т.к. только сознающий своё достоинство человек может быть добросовестным работником и создать рациональную экономику. Поэтому ни этнос, ни нация, ни какие-либо другие коллективные достоинства не могут быть поставлены на высшую ступень шкалы ценностей. Только личность составляет эту высшую идею, также и в России. Померанц вновь упоминает сказку Микаэля Энде, в которой человек учится падать и держаться ни на чём: «Кризис заставляет искать опору в самом себе и стать опорой для других». Это касается не только России, это является первым условием диалога, независимо, происходит ли он между отдельными людьми или целыми культурами.

### **Мышление и переживание**

Померанц делает различие между двумя формами познания: одно — метафоричное образное, определяемое детскими словами «как будто», «понарошку». Другое — фактическое, описательное, то, что «по-настоящему». В эссе «Две модели

познания» (1962) первую форму познания он называет ночной или лунной, вторую — дневной или солнечной. Если днём контуры вещей ясно обозначены и детали чётко видны, то ночью они сливаются в лунном свете и образуют новые формы. И хотя наука с одной стороны, а искусство с другой представляют две эти модели познания в чистом виде, тем не менее, они не могут обойтись одна без другой. Таким же образом складывается отношение между западной и восточной истинами: традиционно восточное мышление воспринимается на Западе в основном как так называемый «иррационализм», в то время как для самого Запада характерны логика и научность. В понимании Померанца «логос» Гераклита незаметно отождествляется с «дао» Лао-Цзы: и в том, и в другом определён ритм, который существует и придаёт всему смысл ещё до возникновения слов. Этот ритм ищет гётевский Фауст, когда хочет перевести первый стих Евангелия от Иоанна. «Между тем все плоды внутреннего созерцания — только поплавки, теряющие смысл, если вынуть их из воды» — пишет Померанц. «Это только имена, названия для того, что не может быть названо, для целого, превосходящего все слова. Тот, кто этого не понял, обречён на труд Сизифа: создавать идолов, чтобы потом разрушить, и разрушать, чтобы восстанавливать их из обломков».

Эта мысль лежит и в основе культурологии и философии Померанца, в его призыве к диалогу мировых религий: религии — это разные языки. Задача заключается в том, чтобы научиться их переводить, и тем самым приблизиться к тому невыразимому целому, которое лежит за ними. Хотя Померанц выступает за диалог, это не значит, что у него нет собственной точки опоры. Можно ясно видеть, что Померанц, несмотря на свои слова об умении сохранять равновесие между рациональной и мистической традициями, не останавливаясь окончательно ни на одной из них, всё же более склонен к опыту мистиков, независимо от их вероисповедания и философских взглядов. Он узнает собственный или похожий духовный опыт как в книгах Мейстера Экхарта, так и у Сент-Экзюпери, у Микаэля Энде и у Людвиг Витгенштейна.

На читателей, изначально придерживающихся других точек зрения, сочетание недогматичных взглядов и ясных пред-

почтений в эссе Померанца может подействовать активизирующе и представлять своего рода вызов. Мы ближе знакомимся с мыслителями и философскими традициями, которые обычно считаются чуждыми или малоинтересными. Для меня такой встречей были личность Кришнамурти и дзен-буддизм, и нехотя должен признаться, что обнаружил крупницы истины и у такой, по-моему, более чем неинтересной личности, как Бхагван Шри Раджниш. Такие открытия являются той радостью, которую приносит знакомство с новыми мыслями. Удивление вызвало у меня то, что Померанц не уделяет большего внимания мыслителям, которые, как мне казалось, могли бы обогатить его взгляды. В первую очередь я имею в виду Рудольфа Штейнера.

Нелепо критиковать такого многостороннего и своеобразного мыслителя, как Померанц, за то, что он не обнаружил у Штейнера идей, которые можно бы было развивать дальше. В любом случае, у Померанца мы найдём более чем достаточно интересных тем. Но его позиция по отношению к Штейнеру принципиально интересна; в ней проявляется та сторона его мышления, которую я показал, но не назвал. Померанц представляет Штейнера в книге «Великие религии мира», и в связи с этим приводит одну суфийскую легенду о танцовщице Рабийе, которая, погружаясь в транс, переживала рай. Когда её спросили, что она там видела, Рабийя ответила: «Когда входят в дом, смотрят на хозяина, а не на утварь». «В антропософии слишком много сообщений «об утвари», слишком мало чистого света вечности» — пишет Померанц. Антропософия слишком большой вес придёт мышлению и рациональности, говоря о духовном мире.

Померанц видит главное значение в переживании «вечного света». Любая попытка выразить этот опыт словами, описать духовный мир интеллектуально, неизбежно ведёт к идолопоклонству и к убеждению, что именно это личное переживание и является единственно истинным, а, следовательно, порождает догматизм, исключаящий диалог, к которому стремится Померанц. Догматизм, по его мнению, связан с тенденцией к сохранению своего поверхностного «я», с заменой представления о том, чем мы являемся, тем, что мы имеем, а также с боязнью потерять себя вместе с потерей своего мнения. Тогда как наше глубинное существо, или высшее «Я» живёт

на другом уровне, и, отказываясь от всего своего, становится только богаче, а не беднее.

«Высшее Я», как считает Померанц, познается в бессловесном переживании, через парадокс. Но ставя значение переживания выше анализа и мыслительной осознанности можно не заметить опасности, которую Померанц видимо недоучитывает. В «Двух моделях познания» он пишет: «Подчиняясь механическому такту (конвейера или газетной статьи), человек чувствует себя угнетённым и порабощённым. Подхваченный живым ритмом, человек чувствует себя свободным. Я думаю, что чувства не обманывают его.

В той мере, в которой человек сливается с целым, становится его воплощением, узлом его бытия, — он свободен; ибо не остаётся ничего вне его, что могло бы его определить, ограничить. В той мере, в которой человек обособляется от целого вселенной, становится замкнутым в себе атомом, он подчиняется закону, управляющему движением атомов: «угол падения равен углу отражения». Свобода для него — иллюзия, клок сена перед ослом. Чем больше он обособляется от других в поисках независимости, тем больше он теряет внутреннюю полноту жизни, и существование его становится зависимым от мельчайших булавочных уколов впечатлений. В конце концов, он погружается в полную пустоту, и вечность (формальная свобода) мерещится ему как маленькая комната вроде деревенской бани с пауками в углу. Достоевский хорошо показал это в Свидригайлове и в Ставрогине».

Верно, что сохранение своего «я» может вести к догматизму и изоляции, но свобода, заключающаяся в растворении в целом, «становлении его воплощением», может обернуться тем, что индивид превращается в космическую медузу не имеющую «я», и без той формы свободы, которая сохраняет человека как личность и индивидуальность. Если условие для богопознания лежит в разрушении интеллекта и логики, как в дзен-буддизме, то можно также спросить: каким образом ученик сможет отличать истину от лжи, добро от зла в мире, в котором он вдруг оказывается? Если эта способность выведена из строя, то индивид, или личность, о которой Померанц пишет так много, должна передать себя в руки наставника, гуру, знающего где правда, а где ложь, где добро и где зло.

А так как возможность личного суждения снята заранее, то человек полностью попадает во власть гуру.

Для самого Померанца это не составляет проблемы. Нам не надо долго читать его работы, чтобы убедиться в том, что он не относится к числу людей, потерявших способность личной оценки или другой ориентации. Он необыкновенно философски вооружён, и не только ознакомлен с дзен или другими мистическими традициями, основанными на переживании, но также прошёл и строгую школу Гегеля, Маркса, Ленина. Хотя Померанц реже пишет об этих и других рационалистах, его стилю и форме выражения присуща чёткая логика — парадоксы появляются там, где они уместны и производят больший эффект. В каком-то смысле у Померанца есть нечто общее с главным героем рассказа Достоевского, который по-настоящему зажёг в нём искру любви к философии и познанию — Подпольным человеком. Хотя Померанц, в отличие от Подпольного человека, относится к рационализму без насмешек и без раздражения. У него так же, как и у Подпольного человека, нет другого пути, чем опять-таки использовать рациональные доводы, выступая за иное, более глубокое познание, которому логика и эвклидовский разум преграждают дорогу.

Артур Кёстлер в книге «Лотос и робот» (1960) о своих путешествиях по Индии и Японии пишет о том, как в 7-м столетии японские дзен-буддийские монастыри помимо дзен также распространяли и конфуцианство, с его строгой и твёрдой социальной моралью. Мягкая аморальная спонтанность дзен нуждалась в чёткой логике конфуцианства как в противоядии, и наоборот: «Великие Учителя дзен были мудрецами с глубоким знанием человеческой души; они знали, что космический нигилизм их учения можно сравнивать с действием мышьяка: он полезен в небольших дозах, в больших становится ядом».

Тонкое знание Померанцем философии и логики, о прорыве которой он говорит, видимо играет ту же роль, какую конфуцианство играло в Японии по отношению к дзен. Померанца, как он это и сам утверждает, действительно нельзя полностью отнести ни к мистической, ни к рациональной традиции. Но всё же удивительно, почему он не уделяет больше положительного внимания рационализму, на котором фактически построены его работы. Может быть, здесь верны слова

Кьеркегора: «Понимать то, о чём говоришь — одно, но понимать себя в том, что сказано — другое».

Секрет, вероятно, заключается в том, что Померанц пишет не для того, чтобы приобрести сторонников, и не для того, чтобы кого-либо в чём-либо убеждать, а для открытого разговора. Если так, то он сам, в одном из своих коанов определяет опасности, грозящие человеческому «я», имеющиеся как в парадоксах дзен, так и в контрадикционном принципе:

«Группа людей попала в одну клетку со стадом обезьян. Клетка заперта. Ключи в руках обезьян. Ключи заколдованы, тот, кто их схватит, сам становится обезьяной. Как выйти из клетки?»

Тут общего ответа нет. Надо решать эту загадку каждый день, каждый час, всю жизнь».

*Перевод Ирины А. Воге*

## ОБ АВТОРАХ

Леонид БАТКИН (Москва, Россия) — доктор исторических наук, главный научный сотрудник РГГУ, историк культуры, публицист, философ, культуролог. Автор ряда работ по итальянскому Возрождению, таких как «Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности» (1989), «Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления» (1990), «Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания: Августин. Абельяр. Элоиза. Петрарка. Лоренцо Великолепный. Макьявелли» (2000) и многих других. Член Американской академии по изучению Возрождения.

Михаил БЛЮМЕНКРАНЦ (Харьков, Украина/ Мюнхен, Германия) — канд. филол. наук, историк философии и культуры, автор книг «Введение в философию подмены» (1994), «В поисках имени и лица» (2007), ряда статей по культурологии и литературоведению, переведён на несколько языков. Составитель и редактор альманаха «Вторая Навигация».

Петер Норманн ВОГЕ (Осло, Норвегия) — славист, философ, культуролог, журналист и писатель, автор многих монографий, посвящённых различным аспектам политики и истории культуры. Автор монографий «Федор Достоевский: свержение идолов» (1997), «Невидимый континент: Владимир Соловьев как европейский философ» (1988), «Россия — это другое место» (1990), «Я. Индивид в истории культуры» (2011).

Александр ДОБРОХОТОВ (Москва, Россия) — историк философии, культуролог; доктор философ. наук, профессор ф-та гуманитарных наук НИУ-ВШЭ, член редколлегии международного журнала «Studies in East European Thought», автор работ, посвященных истории онтологии, русской философии, истории западноевропейской культуры и теоретическим основам культурологии.

Игорь ЕВЛАМПИЕВ (Ст.-Петербург, Россия) — доктор философских наук, преподаватель философского факультета СПбГУ, автор книг «История русской метафизики в XIX—XX веках: русская философия в поисках Абсолюта» (2000),

«Философия человека в творчестве Ф. Достоевского» (2012), «Политическая философия Б. Н. Чичерина» (2013) и др.

Ольга ЖУКОВА (Москва, Россия) — доктор философских наук, профессор школы философии НИУ ВШЭ, философ и историк русской культуры, культуролог, искусствовед, автор книг «Актуальность традиции: Художественное творчество в истории русской культуры» (2005), «Русская культура: онтология Слова и Образа» (2006), «Метафизика творчества. Искусство и религия в истории культуры России» (2008), «Свобода и вера. Христианский либерализм в российской политической культуре» (в соавторстве с А. А. Кара-Мурзой, 2011), «На пути к Русской Европе. Интеллектуалы в борьбе за свободу и культуру в России» (2013), «Культурный капитал. Русская культура и социальные практики современной России» (2014), составитель книги о П. Б. Струве (в соавторстве с В. К. Кантором, 2012).

Владимир КАНТОР (Москва, Россия) — доктор философских наук, профессор НИУ-ВШЭ, член редколлегии журнала «Вопросы философии», автор книг «Русский европеец как явление культуры (философско-исторический анализ)» (2001), «Феномен русского европейца» (1999), «... Есть европейская держава». Россия: трудный путь к цивилизации. Историко-софские очерки» (1997), «В поисках личности: опыт русской классики» (1994) и др., а также статей по проблемам русского менталитета, философии истории и культуры России; переведён на несколько языков. Премия Генриха Бёлля, премия фонда «Литературная мысль» и др.

Делир ЛАХУТИ (Москва, Россия) — доктор технических наук, философ, логик, филолог, переводчик. Автор статей о проблемах перевода философских текстов. Автор работ «О некоторых проблемах перевода англоязычной философской, логической и историко-математической терминологии на русский язык» (1999), «Образ Сталина в стихах и прозе Мандельштама» (2009).

Леонид ЛЮКС (Айхштет, Германия) — профессор, доктор исторических наук, заместитель директора Института по изучению Центральной и Восточной Европы Католического университета в Айхштете (Германия), редактор журнала

„Forum für osteuropäische Ideen- und Zeitgeschichte“. Автор книг и статей по истории России, Польши, Германии, а также по истории коммунистического движения.

Эмилия ОБУХОВА (Ванкувер, Канада) — канд. филол. наук, литературовед, автор книги «Русская кармическая поэзия» и книги переводов с английского стихотворений Larry Smeets «Семнадцать стихотворений», а также ряда эссе.

Ханс ОВЕРСЛООТ (Лейден, Нидерланды) — доцент лейденского университета, доктор философии, специалист в области политологии и политической философии, автор книг «Влияние труда «шабашек» на советскую экономику» (1991), «Реформы через коррупцию» (1997), «Разрушение России. Политическая история от Андропова до Путина» (2016) и ряда статей.

Ольга СЛИВИЦКАЯ (Санкт-Петербург, Россия) — доктор филолог. наук, проф. Санкт-Петербургского университета культуры, автор книг «Об эффекте жизнеподобия «Анны Карениной» (2004), «Повышенное чувство жизни: мир Ивана Бунина» (2004), «Истина в движении: о человеке в мире Толстого» (2009), «В «сопряжении» с Толстым» (2013) и ряда статей.

Витторио СТРАДА (Венеция, Италия) — профессор Венецианского университета, директор Итальянского института культуры в Москве, автор ряда исследований по истории русской культуры и общественной мысли, составитель и редактор альманаха «Россия», лауреат Премии им. Д. С. Лихачева за заслуги в области сохранения культурного наследия России.

Борис ХАЗАНОВ (Мюнхен, Германия) — в 1984–92 гг. был редактором и соиздателем зарубежного русского журнала «Страна и мир». Автор романов, рассказов, этюдов, статей; переведён на несколько языков. Премия «Литература в изгнании» города Гейдельберга, несколько премий Интернационального ПЕН-клуба, премия журнала «Октябрь» (Москва).

Марк ХАРИТОНОВ (Москва, Россия) — прозаик, лауреат Букеровской премии, член Русского ПЕН-центра. Автор ро-

манов «Линия судьбы, или Сундучок Миклашевича» (1992), «Возвращение ниоткуда» (1998), «Стенография конца века: Из дневниковых записей» (2002) и других, рассказов, эссе, воспоминаний. Переведён на несколько языков.

Наукове видання

**ДРУГА НАВІГАЦІЯ**

Альманах  
Випуск 14

Відповідальний за випуск	Г. В. Семьонов
Головний редактор	М. А. Блюменкранц
Заступник редактора	Л. В. Сігал
Коректор російського тексту	Г. В. Семьонов
Художній редактор	Л. В. Сігал
Технічний редактор	Л. А. Рябоконт

Підписано до друку 27.07.2015

Формат 60x84/16. Папір офсетний. Гарнітура Кудряшов.  
Умов. друк. арк. 17,90. Наклад 300 прим. Зам. № ХС-17/15

---

Альманах виходить щорічно.  
Издається в Мюнхені (Німеччина),  
печатається в Харкові (Україна).

Желающие заказать альманах или уточнить условия подписки  
могут связаться с нами по электронному адресу  
blumenkrantz@gmx.de  
или с издательством «Права людини»

Альманах видається щорічно.  
Видається в Мюнхені (Німеччина),  
друкується в Харкові (Україна).

Бажаючи замовити альманах чи з'ясувати умови підписки  
можуть зв'язатися з нами за електронною адресою  
blumenkrantz@gmx.de  
Або з видавництвом «Права людини»

Четырнадцатый выпуск Второй Навигации состоит из трех разделов.  
В первом – статьи, затрагивающие проблемы философии истории, политические аспекты современной жизни России и вопросы методологии искусства.  
Во втором разделе представлены статьи, посвященные философским аспектам как русской, так и зарубежной классики.  
В третьем разделе собраны эссе о творчестве известных деятелей мировой культуры.

Альманах предназначен как для специалистов, так и для широкого круга читателей, интересующихся проблемами истории, философии и культуры.

Чотирнадцятий випуск Другої Навігації складається з трьох розділів.  
У першому – статті, що зачіпають проблеми філософії історії, політичні аспекти сучасного життя Росії і питання методології мистецтва.  
У другому розділі представлені статті, присвячені філософським аспектам як російської, так і зарубіжної класики.  
У третьому розділі зібрані есе про творчість відомих діячів світової культури.

Альманах призначений як для фахівців, так і для широкого кола читачів, які цікавляться проблемами історії, філософії та культури.

