**Андреев А.Н.**

**ПЕРСОНОЦЕНТРИЗМ**

**В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ХХ ВЕКА**

**Содержание**

[ВВЕДЕНИЕ 3](#_Toc316211056)

[КУЛЬТУРНОЕ ВЕЛИЧИЕ М.А. ШОЛОХОВА 12](#_Toc316211057)

[1. «Шолоховский вопрос» как модель мифотворчества 12](#_Toc316211058)

[2. Самый русский роман («Тихий Дон») 17](#_Toc316211059)

[3. Защита Шолохова (структура художественности «Тихого Дона») 23](#_Toc316211060)

[4. Грани кургана, или Культурное величие М.А. Шолохова 36](#_Toc316211061)

[МАГИЯ ТАЛАНТА, или РАЗГАДКА СИРИНА](#_Toc316211062) [Nabokov?.. Сирин?.. Набоков. 47](#_Toc316211063)

[«ГРОМАДНАЯ ВОЗДУШНОСТЬ» МИХАИЛА БУЛГАКОВА 70](#_Toc316211064)

[1. ВИВАТ, МЕССИР,](#_Toc316211065) [или Философия зла в романе «Мастер и Маргарита» 70](#_Toc316211066)

[2. «Громадная воздушность» Михаила Булгакова 84](#_Toc316211067)

[СВЯТОЕ ЧУВСТВО «Пе Пе Же»](#_Toc316211068) [(«Гранатовый браслет» А.И. КУПРИНА) 91](#_Toc316211069)

[ОБРАЗ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ ПОЭМЫ С.А. Есенина «Анна Снегина» 100](#_Toc316211070)

[ПРАВДА ВОЙНЫ И ПРАВДА О ВОЙНЕ:](#_Toc316211071) [ДВА ТИПА ЛИТЕРАТУРЫ 111](#_Toc316211072)

[«ЧУДИКИ» В.М. ШУКШИНА: АРХЕТИПЫ ТИПАЖЕЙ 120](#_Toc316211073)

[УРОКИ РУССКОГО](#_Toc316211074) [Заметки о творчестве Валентина Распутина 134](#_Toc316211075)

[ЗОЛОТОЙ ШНУРОК, или](#_Toc316211076) [КОНЕЦ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭПОХЕ 143](#_Toc316211077)

[ЦВЕТЫ ЗЛА НА ПОЧВЕ СВОБОДЫ 148](#_Toc316211078)

[ПАРАМОНОВ: «КОНЕЦ СТИЛЯ» – КОНЕЦ МЫШЛЕНИЯ? 158](#_Toc316211079)

[«БОЛЬШЕ БЕНА», НО НИЖЕ ПОЯСА 178](#_Toc316211080)

[ЛЮДМИЛА УЛИЦКАЯ, ПИСАТЕЛЬНИЦА 185](#_Toc316211081)

[ЛИЧНОСТЬ И ПУСТОТА, или](#_Toc316211082) [ЭВОЛЮЦИОННЫЕ АРХЕТИПЫ ЛИТЕРАТУРЫ 189](#_Toc316211083)

[ГЕЙМ-ЛИТЕРАТУРА: В ПОИСКАХ ИДЕАЛЬНОГО ТЕКСТА 205](#_Toc316211084)

[ГЛУБИНА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ 216](#_Toc316211085)

[РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА БЕЛАРУСИ: АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ 225](#_Toc316211086)

[ЗАКЛЮЧЕНИЕ 230](#_Toc316211087)

# ВВЕДЕНИЕ

**Индивидоцентризм, социоцентризм и персоноцентризм в литературе**

Вопрос о преподавании литературы имеет множество аспектов, и вопрос методический, возможно, самый простой из всех сложных.

Главный вопрос литературы все же не «как» преподавать, а «что» преподавать, ибо «что», согласно диалектическому императиву, определяет «как». Можно сказать иначе: если у тебя возникли проблемы с тем, «как» преподавать литературу, значит, ты не в должной мере представляешь себе, «что» ты преподаешь. Что сегодня преподают в школе учителя словесники?

Мы все действительно вышли из шинели (если под «шинелью» понимать «доспехи героя», непременную атрибутику «сражения за идеалы»). Нас воспитывали как героев. В школе преподавалась и преподается литература *социоцентрического* типа, то есть литература, озабоченная ценностями, актуальными для общества в большей степени, нежели для личности. Сначала общество, народ – потом индивидуум, отдельный человек: таково кредо традиционно ориентированной литературы. В центре такой литературы – герой и проблемы, связанные с героизмом: трагизм и сатира (не путать с трагикомизмом).

Главная проблема сегодня заключается в том, что литература современная стала ориентироваться исключительно на индивидуум (не путать с личностью, которая не равнодушна к общественным вопросам!). Современная литература исследует феномен *индивидоцентризма* и апеллирует к индивидоцентрической картине мира, к индивидоцентрическому сознанию.

В определенном смысле мы имеем дело со снижением духовной планки и одновременно с повышением планки интеллектуальной (ибо попытаться стать выше «глупого» общества можно только с помощью интеллекта). Индивидуум минус личность – это живот плюс душа, примыкающая к животу. Отдельная особь минус личность – это минус принципы, минус осмысленное отношение; это человек минус культура; в остатке имеем разрушительное эгоистическое начало, потому разрушительное, что озабочено оно развлечением, тем самым «зрелищем», что превращает человека общественного либо в человека толпы, либо в асоциальный элемент (правда, все это пышно именуется «соблюдением прав человека»; о «правах личности», обратим внимание, речи не идет, будто личности вовсе не существует в подлунном мире).

Поесть, поспать, а после меня хоть потоп: вот по большому философскому счету кредо человека, не желающего быть ни личностью, ни героем. Индивид в отличие от личности – существо асоциальное, ибо он не предлагает конструктивных стратегий сосуществования с обществом; его не интересует формат мировоззрения, он живет исключительно мироощущением, феноменами психическими, фантомными, иллюзорными; при этом он парадоксально весьма и весьма почитает интеллект, превращая его в инструмент развлечения и ничего не желая слышать о диалектических «кознях разума», жестко ставящего индивид на подобающее ему место. Пример подобной литературы – творчество В. В. Набокова в целом, в частности его роман «Лолита».

Поскольку в информационном космосе индивида нет «верха» – актуализируется «низ» (то есть ценности варваров: пожрать, поспать). Здесь может быть организован по-своему тонкий мир, здесь может царить эстетика, и даже интеллектуальная игра, заменяющая содержательную пустоту (что еще можно понять) пустотой содержания. Но здесь нет и в принципе не может быть ответственного отношения к личности и обществу. В плане стратегий художественной типизации, в плане пафосной организации «картины мира» мы имеем дело с различными модусами иронии, с модусами деконструктива, пустоты.

Таким образом, от социоцентризма к индивидоцентризму означает (в плане духовно-эстетического движения): *от тотальной героики – к тотальной иронии.*

В ХХ столетии, начиная с советского периода русской истории, социоцентризм становится доминирующим, стволовым направлением, превратившись, вопреки традиции золотого века, в мэйнстрим, который с течением времени разделился на две главные ветви – советскую и антисоветскую (диссидентскую) литературу. И ту и другую отличала ярко выраженная идеологическая, чтобы не сказать идейно-пропагандистская, направленность: у одной она была связанна с утверждением советских идей, у другой – с резкой критикой советского тоталитарного режима.

Про личность дружно забыли, ее просто похоронили и те, и другие. При этом Пушкин, который оказывался всюду лишним, формально культивировался как «наше все» и просоветски, и антисоветски настроенными деятелями литературы. Это феномен, который сам по себе заслуживает внимания. Именем какой бы культурной революции ни клялись ее адепты, они всегда бессознательно ориентируются на личность, подписывая тем самым своим антиличностным устремлениям смертный приговор. Sic.

Социально-идеологический код двух указанных литературных направлений, советско-антисоветского, настолько вошел в плоть и кровь русской литературы, что даже писатели, которые по роду своего творчества позиционируют себя как противников всяческой идеологии, например, писатели-постмодернисты, продолжают выстраивать свои сюжетные, лингвистические и прочие игровые ходы на том же идеологическом ресурсе, пародируя и осмеивая все советское. Только вот с каких позиций отрицается тяжеловесный социоцентризм советского образца?

Художественно-идеологическая альтернатива социоцентрическому гегемонизму была найдена в индивидоцентризме, который давным-давно доминировал во всем цивилизованном мире. (Массовую эрзац-литературу – то есть не литературу, при ближайшем рассмотрении, а чтиво – мы не рассматриваем как альтернативу. Построенное на сугубо коммерческих законах, чтиво освободило себя не только от просветительско-идеологических обязательств, но и от художественности как таковой, окончательно «очистив», по выражению Х. Ортеги-и-Гассета, «искусство от человеческого элемента».) Индивидоцентризм породил интеллектуальную гейм-литературу, которая взялась осваивать опустевшие территории милосердия, любви, «как бы» гуманизма.

Сегодня главным героем стал тот самый «маленький», ничтожный в культурном отношении человек с большими индивидоцентрическими амбициями. Русская литература утратила свой элитарный характер, а вместе с ним и мировое лидерство (ибо это было прежде всего духовно-художественное, а не абстрактно-художественное, мировое лидерство), и со своими маленькими героями, едва различимыми целями и заимствованной у корифеев «литературы ни о чем», гейм-литературы, эстетической палитрой превратилась в литературное захолустье, местами постмодернистское, местами реалистическое, а местами попросту стилистически невнятное (порой рябенько-пестрое, иногда лоскутно-яркое, иногда никакое). Россия встала в ряд приличных стран, где иметь приличную литературу считается неприличным. Стали «как все», что так раздражало мыслящих классиков «золотого века» и, соответственно, их героев – Чацкого, Онегина, Печорина…

Таким образом, литература социоцентрического типа – это литература регламента и порядка, литература героики; литература индивидоцентрическая – это литература тотально ироническая, и в данном смысле деконструктивная (это, в частности, относится к постмодернизму); литературы *персоноцентрического* (личностного) типа пока еще нет, и неизвестно, будет ли она вообще. Редчайший образец подобной литературы – «Евгений Онегин» А.С. Пушкина. В плане духовной стратегии и, следовательно, стратегии художественной типизации, литература персоноцентрическая представляет собой синтез социоцентрического и индивидоцентрического начала, попытку найти гармоничный идеал, где общественное не отвергается огулом как насильственный регламент и порядок в отношении человека, но оценивается сквозь призму личности. Гармония (хочется сказать: идиллическая гармония) общественного и личного начал на основе сложного, диалектического в своей основе мировоззрения – таков пафос литературы «культа личности».

А чем, собственно, отличается *личность* (средоточие культурной тенденции – персоноцентризма) от *индивида* (тенденции антикультурной – индивидоцентризма, эгоцентризма)?

Коротко можно ответить так: между ними – пропасть, располагающаяся в узеньком пространстве, отделяющем разум от интеллекта. Иной тип управления информацией – и возникает пропасть.

Личность является моментом целого, она аккумулирует в себе все свойства целого и, вследствие этого, связана с миром отношениями, которые выстраиваются на принципах тотальной диалектики. Понять личность – распутать ее сложные взаимоотношения с миром. Природа личности – тотальность, космичность, объективность. По отношению к культуре это сказывается в том, что личность соотносит все свои поступки с Высшими Культурными Ценностями, руководствуясь при этом разумом. Таким образом, личность является целостной информационной структурой, где витальное (бессознательное) познается ментальным (сознательным), хотя и не подчиняется ему непосредственно. Личность – это информация, структурированная в законах; познай себя – девиз личности.

Индивид же как информационная структура порожден центробежным началом; это уже не момент целого, а только часть последнего; это уже не единица космоса с многомерными связями-отношениями, а пуп земли, начало начал, – карикатурно выпяченная точка отсчета, вокруг которой, по щучьему велению, вертится вся вселенная. Индивид соотносит свои поступки с желаниями и хотениями, издеваясь над разумом при помощи интеллекта. Иными словами, перед нами феномен произвольной абсолютизации, произвольного перекраивания структуры вселенной под свои прихоти – феномен абсолютизации субъективного. «Закон» (девиз) индивида: вижу не то, что есть, а то, что хочу видеть. Понять такого человека-индивида – значит, уяснить себе, что он руководствуется исключительно собственными ощущениями, прикрываясь интеллектом. Он не познает, а приспосабливается – прежде всего к тому, что не способен познавать.

Язык личности – разум, язык индивида – чувства. Личность – субъект разумного типа управления информацией; индивид – объект бессознательного приложения бессознательно добытой информации (и интеллект многократно усиливает воздействие бессознательного).

Наконец, роковой нюанс: личность (дитя культуры) распознает в себе индивида (детища натуры) и выстраивает с ним отношения «по вертикали»: сверху – вниз. Личность «работает» над гармоничными отношениями с индивидом. Именно индивидом прирастает «богатство» личности.

Индивид же «предчувствует» саму возможность дорасти до личности (до верхнего информационного этажа) как вражескую интригу, направленную на самоотрицание индивида, и потому отрицает информационную структуру личности как высшую фазу своего развития. Наступает отчуждение от личности, и человек превращается в собственного врага. Для человека-индивида «быть» означает «не развиваться».

Таким образом, индивид и личность представляют собой модусы натуры и культуры, и отношения их – это отношения ценностных парадигм, но не отдельно взятых субъектов. В этой связи стоит разграничить индивид и личность по культурным меркам (функциям). Индивид является субъектом цивилизации; субъектом культуры является личность.

С этой точки зрения индивидоцентризм в литературе – это культурное обслуживание «натурного», бессознательного.

Кстати сказать, в «Евгении Онегине» дана блестящая формула индивидоцентризма:

А нынче все умы в тумане,

Мораль на нас наводит сон,

Порок любезен – и в романе,

И там уж торжествует он.

Почему же «порок» (мораль индивидоцентризма) «торжествует»?

Именно потому, что «умы в тумане» (хотя шустрому интеллекту кажется, что он все раскрепостил, то есть сделал порок «любезным», нормальным). С этой точки отсчета все и начинается, чтобы ею же и закончиться.

Строго говоря, развитие интеллекта, пусть в варианте даже и индивидоцентрическом (что прикажете делать, если нет пока иного?), также следует если не приветствовать, то оценивать правильно. Конечно, пусть цветут сто цветов; конечно, пусть культивируется ощущение свободы, возникающее при создании, чтении и преподавании литературы. Но сто цветов – в рамках одного цветника; свобода, ограниченная рамками необходимости.

Лично у меня давно зреет ощущение, что более несвободных людей, нежели «свободные художники», то бишь писатели и поэты, найти трудно. Они тянутся к классике, и правильно делают, поскольку реальной альтернативой ей выступает индивидоцентрический «бред»; но за все в жизни надо платить: хочешь быть свободным художникам, вольным стрелком – заступай на службу. Выбирай, к чему лежит душа: к брюху или голове?

С точки зрения культуры, выбор, возможно, не столь одиозен и категоричен, однако не менее жесток: субъекту художественного творчества надо выбрать тип управления информацией: от ума, сознания – или от психики, вооруженной интеллектом.

Общество, к сожалению, сопротивляется не только индивидоцентрическому, но и персоноцентрическому началу в культуре, безжалостно и варварски путая сами понятия («умы в тумане»!). Все, что компрометирует любезную сердцу категоричность героики, автоматически становится оппозиционным общественному. Повторим: прав личности, основанных исключительно на диалектических нюансах, сегодня нет, следовательно, нет и гармонической стратегии художественной типизации. Евгений Онегин – до сих пор благополучно лишний, как лишней является вся литература, облюбовавшая проблемное персоноцентрическое – трагикомическое! – поле «горе от ума». Защищается «лишний герой» трагииронией.

Вот почему кризис в развитии литературы является моментом отражения иного, глобального кризиса, суть которого заключается в смене культурных парадигм, в смене ценностной ориентации в масштабах всего человечества. Вектор развития культуры – от социоцентризма к персоноцентризму. Настаивать на абсолютизации героического и бесконечно воспроизводить тип Тараса Бульбы – дело, конечно, в свою очередь героическое, но тупиковое. Такую литературу и прыткие интеллектуалы, и даже уважающие в себе личность, будут читать все меньше и меньше. Тут дело в логике вещей: дело в том, что в принципе читать литературу, то есть приобщаться к способу духовного производства, – значит, все больше и больше становиться личностью. В жизни сегодня быть личностью – значит, быть аутсайдером. Зачем читать? Тут претензии не к читателям, а к цивилизации.

Все дело в том, чтобы вовремя определиться с альтернативой: культурная перспектива не за индивидоцентризмом, а за персоноцентризмом. Последний представляет собой совершенно особую культуру, где господствуют свои герои, типы конфликтов, наконец, категориально-понятийный аппарат, обслуживающий эту ментальность. Особая культура, культура прав личности, требует особого языка. Духовный выбор человечества лежит в трех – не в двух! – плоскостях, а именно: в плоскостях индивидоцентризма, социоцентризма и персоноцентризма (что является своеобразной проекцией информационных уровней «тело – душа – дух»). В конечном счете, мы выбираем не литературу, а позицию, с которой оцениваем литературу.

Подытожить можно следующим образом: плачут и ненавидят герои, смеются индивиды, а личности думают. Современная литература же сужает выбор до жесткой альтернативы: пафосные страсти или насмешка надо всем на свете, героизм или антигероизм, социоцентризм – или индивидоцентризм. Разумеется, в такой ситуации выбор очевиден (с точки зрения интересов государственников или антигосударственников). Однако он вовсе не очевиден, если учесть, что мы в упор не замечаем личность (с ее специфическим пафосом: осмысливать все на свете), отождествляем ее с индивидом.

Мы живем в переломную, гибкую, динамичную эпоху, однако динамизм, не ставший предметом осмысления, – это форма суеты, рождающей индивидоцентризм. Ergo: надо поспешать медленно. Для человека мыслящего всегда есть выбор в пользу гуманизма, и литература – дитя выбора, осознанного или неосознанного.

Мы пока сами не вполне представляем, как и в каком направлении развивается литература сегодня. Возможно, впервые перед литературой встали задачи, которые средствами литературы, средствами приспособления, не решаются. Вот почему литература, как и все иные формы психо-идеологического приспособления (религия, мораль, искусство и т.д.), начинает обороняться от разрушительных перспектив (впереди ведь, как известно, смерть героя, смерть автора, смерть романа…), то есть тянуть назад, в старые добрые времена. Поскольку в этом сопротивлении много здорового консерватизма, постольку движение вспять можно считать прогрессивным; однако героический девиз «вперед, в прошлое» (или «назад, в будущее»: кому что нравится) – это, что ни говори, не решение проблемы гуманизации человека. По большому счету – это уклонение от решения проблемы.

Как только индивидо-, социо- и персоноцентризм предстанут сторонами гармоничной целостности, личностного пространства, организованного в том числе на социальном и индивидуальном уровнях, начнется новая эпоха. Но это из области идеалов, если не иллюзий.

Реальный выбор литературоведов сегодня не просто в том, какую литературу предпочесть и предложить обществу в качестве культурных ориентиров, но прежде всего в том, *с каких позиций* это делать. Мы не можем позволить себе роскошь культивировать только «близкую по духу» литературу. Это привилегия читателя, но не профессионала-литературоведа. Мы должны изучать все, достойное внимания, однако делать это с определенных позиций. С каких? Здесь выбор такой: либо социо-, либо индивидо-, либо персоноцентризм. На повестку дня преподавания литературы выносится преподавание перспективной литературы, литературы, – той, которой пока еще нет. Надо творчески создавать ситуацию, когда социоцентрическая классика работала бы на персоноцентрическое будущее: в этом и заключается самое действенное противостояние индивидоцентризму. Увидеть в личности относительное героическое начало и заставить его работать на личность – это и значит быть умнее сегодняшней литературы.

Итак, если говорить об опережении, то надо уже сегодня ориентироваться на персоноцентризм, которого пока еще нет, то есть в социоцентрической (и, разумеется, индивидоцентрической) литературе находить вкрапления персоноцентризма. И с этих, а не с собственно социоцентрических позиций, противостоять индивидоцентризму. Тут требуются особая одаренность и особое искусство литературоведа.

Я вовсе не утверждаю, что литература индивидоцентрической направленности не явила миру высоких образцов; явила, явила, еще как явила, один Набоков чего стоит. Речь о другом. Речь о том, что у литературы такого типа нет культурной перспективы. Есть прошлое и вялотекущее настоящее, но нет будущего. Если уж по гамбургскому счету, то и такая литература питалась ресурсами персоноцентризма, чем же еще. Именно так: персоноцентризм был и остается скрытой составляющей индивидоцентрической и, чего греха таить, социоцентрической литературы. Любой литературы. В «Капитанской дочке» гораздо больше «Евгения Онегина», нежели в «Евгении Онегине» – «Капитанской дочки». В этом контексте выражение «Пушкин – это наше все» начинает обретать смысл – за исключением того пустячка, что Пушкин здесь не при чем.

Именно особый модус персоноцентрической валентности позволил вольной иронической индивидоцентрической литературе обрести оригинальный культурный статус. В данной книге это проиллюстрировано на множестве конкретных примеров.

Да, личности, ориентированной на духовную элитарность, избранность, сегодня в литературе нет. Но персоноцентрическую валентность отменить невозможно. И не Пушкин, конечно, ее придумал; он воплотил то, что существует объективно. Обратим внимание: исчезла личность – и на ее месте образовалась глобальная Пустота.

Именно пустота стала знаковым явлением, знаком сегодняшней «культуры» или, если хотите, ее сакральным символом. Серьезные писатели не гнушаются на разные лады писать о пустоте, что нисколько не порочит их репутацию; напротив, придает им культурного веса. О натурально-брутальной пустоте пишет Нобелевский лауреат Елинек; о милосердии, призванном хоть как-то прикрыть срамную пустоту, пишет Улицкая; травкой-муравкой пытается завуалировать отсутствие личности в романе М. Шишкин; ни о чем пишет Акунин, а также целый легион иже с ним. О чем пишет В. Сорокин? О г…? Как бы не так: это всего лишь квинтэссенция пустоты, метафора нутра человеческой жизни, которая превращается в эмоционально-психологическое вещество. О том, чего нет и в принципе быть не может, о чем следует не всуе, а с чувством, с толком – о высших, ну, просто Самых Высших Силах, таинственных и неспостижимых, – сегодня не пишет разве что ленивый конъюнктурщик. Пустота становится культурной категорией, в которую проваливаются все. Уважающий себя человек сегодня может писать исключительно о пустоте.

Ибо: о чем же еще?

Личность, как мы уже сказали, перестала быть структурным элементом содержания, просто перестала быть, поэтому она в лучшем случае являет собой ипостась пустоты. Все множится на ноль и вследствие такой нехитрой математической манипуляции аннигилируется. Философский результат подобной операции – искомое «ничто».

Вовсе не случайно роман Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» стал в современной литературе одним из лучших и, что важнее, типичным благодаря своей уникальности.

Или личность – или пустота.

В современной литературе подспудно пульсирует вытесненная в бессознательное, отравленная идеологическими ядами мысль-заря – дайте Личность, подарите смутно присутствующий в культурной памяти «взлет свободной мысли»! Но только подспудно, обертонами, вокруг да около. И, что характерно: не с позиций личности, а с далеких от личности индивидоцентрических позиций раздается самый сильный художественный голос: взыскую личность. Чем дальше от личности – тем больше ощущается потребность в ней.

«Пушкин – это наше все» давно уже следует понимать не как оговорку тоталитарно устроенного сознания, не как вызов свободному, потому как безответственно мыслящему, наполненному пустотой индивиду (и, соответственно, не как повод для набившего оскомину стеба), а – как момент культурного дискурса «личность – это наше все». Если угодно, как лозунг диктатуры культуры – феномена глубоко консервативного и глубоко диалектичного, озабоченного вечными ценностями, и потому вечно противостоящего, с одной стороны, поверхностной социальности (в облике героическом угрожающей личности с глубоко моральных, фундаменталистских позиций), а с другой – индивидоцентрической пустоте (излюбленная маска которой – ирония, уничтожающая личность вседозволенностью безнравственности и запрещающая только одно: мыслить).

Так стыдливо, коряво, через заросшие травой-муравой пни-колоды мифов, которыми заторено пространство пустоты, русская литература тянется к своим истокам.

И в данном случае правильно делает – потому что это путь в будущее.

Литература

1. Культурология. ХХ век. Т.1. – СПб.: Университетская книга, 1998. – 447 с.
2. Основы теории литературно-художественного творчества. Пособие для студентов филологического факультета. – Минск, БГУ, 2010. – 216 с.
3. Пелевин В.О. Чапаев и Пустота. – М.: Эксмо, 2008.
4. Платон. Законы. – М.: Изд-во «Мысль», 1990. – 832 с.

# КУЛЬТУРНОЕ ВЕЛИЧИЕ М.А. ШОЛОХОВА

##

## «Шолоховский вопрос» как модель мифотворчества

М.А. Шолохов – автор великого романа-эпопеи «Тихий Дон». Сомнений в том, что «Тихий Дон» является выдающимся по своим художественным достоинствам произведением, практически ни у кого из серьезных исследователей нет. Но именно это обстоятельство парадоксальным и отчасти роковым образом отразилось на творческой судьбе Шолохова.

Существует круг людей, как правило, имеющих отношение к литературе (писатели, критики, литературоведы), которые не признают М.А. Шолохова автором «Тихого Дона». Те, кто отказывают одному из ярчайших русских писателей текущего столетия в авторстве, делают это, по сути, на основании того, что величие эпоса якобы совершенно не соответствует культурному оснащению творца. «Мальчишка», не имевший за плечами обычных для интеллектуалов университетов (доставшаяся в удел юному энтузиасту своеобразная «школа жизни», разумеется, в этом контексте рассматривается как довод в пользу его невежества), не имевший ни достаточного времени, ни надлежащих условий для систематического образования... Словом, все предпосылки, чтобы не написать шедевр, – налицо.

А он взял – и написал? Возможно ли сие? Этого не может быть, потому что не может быть никогда и ни при каких обстоятельствах.

Природа сомнений, переходящих в агрессивное неприятие одной из ключевых фигур современной русской литературы, стоит того, чтобы в них разобраться.

В основе сомнений лежит «несомненное» противоречие. Роман-эпопея по самой жанровой своей природе «замешан» на глобальной концепции того рода, которые принято называть философией истории, на концепции объемной, универсальной, опирающейся и на постижение потаенных пластов души человека, и на знание национальной психологии, и на эрудицию в вопросах собственно исторических. В конце концов – на тот же жизненный опыт, который мало обрести, его надо пережить, осмыслить, выстрадать убеждения. В противном случае жизнь так и останется пусть и уникальным, но все же невостребованным литературным «сырьем», материалом, овеянным духом приключений «лихого хлопца», не более того. Нужен фокус, нужна мировоззренческая позиция просвещенной личности, ориентирующейся в сложнейших духовно-психологических и исторических проблемах. Форсирование неспешного (по определению) духовного движения – вещь очень сомнительная. Был ли готов Шолохов по совокупности нравственно- психологических, интеллектуальных, житейских и иных предпосылок к подлинному творческому подвигу?

Для тех, ***кто не верит, не может поверить*** в подобные «чудеса», ответ очевиден и не требует никаких доказательств. В силу доверия собственному житейскому и творческому опыту, в силу здравого смысла. Просто потому, что так не бывает.

Таким образом, осознанные и бессознательные моменты опорной «концепции» инициаторов и возбудителей «шолоховского вопроса» могут быть сведены к феномену ***психологической установки***. В подобном случае ни компьютерный анализ «Тихого Дона», ни найденная рукопись, подтверждающие авторство Шолохова, не являются достаточными и убедительными аргументами. Вера живет не благодаря и не вопреки доказательствам; она вообще порождена не ими, а определенными потребностями.

На первый взгляд, ретивым разоблачителям классика, адвокатам самоочевидной истины трудно что-либо противопоставить. Разве что соизмеримый контрпсихоз и бум. Но это означало бы перевести дискуссию исключительно в психологическую плоскость, психологизируя и без того начиненную страстями проблему. Полемизировать с иррациональными в своей основе доктринами логикой рациональных аргументов – дело заведомо неблагодарное: мало того, что оппонент тебя в любом случае не услышит, ты же и окажешься в смешном положении, поскольку сражаешься с тем, чего нет, с миражами и фантомами.

В таком случае имеет смысл не ввязываться в обмен аргументами и контраргументами (сам факт дискуссии как бы легитимизирует антишолоховскую лжеверсию, придает несуществующую важность и весомость позиции тех, кто с «фактами в руках» развенчивает «сотворенного» кумира), а посмотреть на ситуацию с иной стороны.

Факт становится или не становится аргументом только в смысловом контексте концепции. Попытаемся рационализировать означенную психологическую установку и выявить ее концептуальную основу, позволяющую усомниться в любом непреложном факте, исказить самые бесспорные реалии до степени «наоборот».

Молодому Шолохову (автор издал первую и вторую книги «Тихого Дона» в возрасте 24 лет) предъявляют требование, которому не соответствует, да и не может соответствовать ни один ярко выраженный художественный гений. Вопрос, воль- но или невольно, сводится к тому, насколько готов или не готов был будущий летописец исключительных по своей важности для судеб нации событий к сотворению собственной историософской теории.

Но Шолохов не создавал свою версию философии истории как таковую. Он создал художественный эпос, в котором эта концепция «растворена», присутствует; вместе с тем судить эпос надо не по законам концепции, а по законам эпоса. Эпос – отнюдь не является иллюстрацией концепции (которую, возможно, было бы слишком легкомысленно приписывать столь юному самородку-философу), а формой существования художественной модели, которая имеет и сложный концептуальный, идейно насыщенный аспект. Модель, имеющая философский план, и собственно философский план – не только не одно и то же, но принципиально разные вещи. Объяснимся.

Претензию к Шолохову можно сформулировать в форме вопроса: отдавал ли себе отчет новоявленный гений, осознавал ли, какой глубины идейная концепция лежит в основании его созданного великим трудом художественного творения? Или: способен ли был Шолохов в абстрактно-логической форме изложить и концептуально увязать («просопрягать», как сказал бы его непосредственный «эпический» предшественник Л.Н. Толстой) те истины, которые он оживил художественно?

Подразумевается – нет, и на этом основании решительно отлучают реального автора от созданного им детища.

Эта проблема – вечный пробный камень для литературоведа. Претензию к Шолохову с равным успехом можно было адресовать и Пушкину, автору «Евгения Онегина» (мера художественной одаренности гения, начавшего свой в высшей степени концептуальный роман, когда ему еще не исполнилось 24 лет, – просто запредельна для нормального человеческого сознания), и Лермонтову, автору «Героя Нашего Времени» (законченного в 25 лет). Примеров – достаточно. Шолохову, очевидно, не прощается не столько гениальность, сколько ее идеологическая направленность, как это часто бывает.

Вернемся, однако, к корректности «претензии». С подразумеваемым «нет» не все так просто. Совершенно верно: нет, Шолохов не мог осознавать в полной мере значения той художественной модели, того – без скидок – философского полотна, которое сотворено было его гением. Значит ли это, что такую неспособность художника слова можно рассматривать как аргумент в пользу его неавторства (и, естественно, неизбежного «плагиата»)?

Тысячу раз – нет.

Чтобы понять логику претензии и ее изначальную каверзность, надо разобраться (хотя бы бегло, на уровне тезисов) в природе художественного сознания.

Существует два типа сознания: ***моделирующее*** и ***рефлектирующее***.

Первое способно образно-модельно воспроизводить мир, в бесконечных вариантах и вариациях реализуя свою творческую природу. Такое сознание «мыслит» наглядно-конкретными моделями, и оно призвано не понимать и объяснять, а именно моделировать, т. е. «показывать» целостные, неделимые клубки смыслов, выводимые из моделей-картин.

Второе сознание ничего не создает, оно исключительно анализирует, т.е. умозрительно разлагает всевозможные «модели» на элементы с последующим умозрительным же синтезом. Именно это сознание и «выводит» смыслы из моделей, выявляя их внутреннюю согласованность, доходящую порой до степени концепции.

В «чистом виде» эти два типа сознания не пересекаются, однако в чистом виде они на практике и не существуют. В различной степени одно сознание присутствует в другом. Это возможно потому, что ***рефлектирующее сознание возникло на основе моделирующего***. Конкретно-образное мышление с течением времени становилось символическим (символ – уже обобщение целого класса предметов и явлений), символ же, в свою очередь, смог превратиться в нечто себе противоположное: в абстрактное понятие.

Символический образ и понятие – это не просто два различных способа мышления, они выполняют совершенно разные функции. Отсюда – абсолютно разные возможности в отражении и познании мира. Творческий гений может ***изобразить*** все, не обязательно при этом осознавая и понимая (отдавая себе отчет, т. е. рефлектируя) смысловую логику картин. Интуитивно поставленные в определенную зависимость отношения внутри художественной модели создают впечатление мощи интеллекта. На самом деле – это прежде всего ***изобразительно-выразительная мощь***, креативные потенции моделирующего сознания, часто беспомощного в объяснении того, что оно «натворило».

Таковы ***гносеологическо-психологические предпосылки*** всякого значительного художественного феномена – вопрос, относящийся к философии и психологии творчества. Если иметь в виду специфику моделирующего сознания, можно понять, как молодой человек сумел интуитивно «постичь» сложнейшие смыслы бытия. Моделирующее сознание подспудно вбирает в себя логику взаимоотношений разных сторон жизни, пропитывается ею, а потом умеет ярко воспроизвести ее. Такое сознание «чувствует» и «ощущает» гораздо больше того, что оно «понимает». Жадно напитываясь картинами и образами, творческое сознание может «взорваться» и породить самые глобальные модели. В этом и состоит отличительная черта художественного слова. (В данном контексте, заметим, школа жизни, пройденная Шолоховым, в определенном смысле стоит многих университетов; именно биография, подобная шолоховской, может выступить непосредственным фактором творческой активности.)

Рефлективный же комментарий модели уже вскрывает и объясняет как суть изображаемых феноменов, так и суть самого творческого процесса изображения.

Остается добавить, что моделирующее сознание функционирует на базе ***психики***, рефлектирующее – ***сознания как такового***.

Намеренное (или ненамеренное) смешение таких, казалось бы, академических категорий, как типы сознания, следует расценивать как намеренное (или ненамеренное) запутывание проблемы с последствиями серьезными и вовсе не академическими.

Писатели и поэты неоднократно «проговаривались» по поводу специфики художественного творчества, предлагая ключ к верному истолкованию самих себя. Вот одно из самых впечатляющих и ярких свидетельств:

Стихи растут, как звезды и как розы,

Как красота — ненужная в семье,

А на венцы и на апофеозы —

Один ответ: — Откуда мне сие?

Мы спим — и вот, сквозь каменные плиты,

Небесный гость в четыре лепестка.

О мир, пойми! Певцом — во сне — открыты

Закон звезды и формула цветка.

М. Цветаева

«Во сне» — означает: бессознательно, без ведущего участия рефлектирующего сознания. Возможно ли постигать «законы», «формулы» и концепции и при этом как бы не замечать свои «открытия»?

Сон разума – способствует рождению смыслов, к которым разум, монопольный смыслопроизводитель, как бы непричастен?

Вполне возможно, если учесть диалектику взаимодействия разных уровней единого сознания.

Как видим, степень сопричастности разума к художественным концепциям, да и вообще закономерности функционирования художественного сознания – достаточно тонкая материя для того, чтобы привлекать в эксперты всех и каждого и с «наглядной очевидностью» демонстрировать «всем» невозможность того, что не может быть никогда. Апелляция к неискушенному в вопросах психологии творчества сознанию – механизм (в основе которого – трюк), превращающий литературный факт в общественно весомый, «содержательный» миф.

Можно сколько угодно иронизировать по поводу неспособности (или удивительной способности) гения не ведать, что он творит, но факт остается фактом: художник даже уровня и класса Шолохова выступает прежде всего и главным образом как творец, но не как аналитик своего творчества. Насколько корректно в таком случае предъявлять ему вышеприведенную претензию? Может ли сама такая претензия выступать аргументом в споре об авторстве?

Однозначно: не может.

Если такая претензия несостоятельна по существу (а не по субъективно-психологическому ощущению), если «мальчишка» Шолохов, не кончавший университетов, все же мог написать роман тогда вопрос об авторстве следует переводить исключительно в сферу «фактической» (без психоидеологической подоплеки) аргументации. А с фактами справился даже компьютер. Вопрос должен быть снят. Но...

Не было бы у шолоховского вопроса психологического измерения – не было бы и самого вопроса. Он бы просто «провис», не находя опоры в массовом сознании. Иррациональная основа – лучшая почва для «вопросов». Мы имеем дело не столько со спорными фактами, сколько с ***мифом***, для возникновения которого всегда необходима аура загадочности, содержащая возможность психологически убедительного «разоблачения» (или, напротив, возвеличивания).

Тут-то закономерно возникает встречный вопрос: кому выгодно?

Всякий общественно сколько-нибудь значимый миф неизбежно превращается в фактор идеологии и политики, и эксплуатацией его начинают заниматься люди так или иначе ангажированные. Именно в этом и ни в чем ином следует искать истоки удивительной живучести «проблемы», которой, при ближайшем рассмотрении, не существует.

Но нет худа без добра: наличие «проблемы» само по себе свидетельствует о том, что мы имеем дело с потрясающим художественным феноменом – феноменом Шолохова.

А к мифам, по большому счету, надо относиться как к неизбежным спутникам всякой национально представительной фигуры, особенно сегодня, когда мифотворчество при фантастической эффективности современных СМИ индустриализировано и поставлено на поток.

Шумные мифы минутся, а «Тихий Дон» останется.

## Самый русский роман («Тихий Дон»)

**1**

Чтобы ответить на вопрос, почему шолоховский роман является «самым» русским, следует выяснить, что мы будем иметь в виду под качеством «русский».

Русский роман, кроме того, что он написан о русских и на русском языке, воплощает в себе особую модель отношений человека с самим собой, другими как микросредой и, наконец, типом социума (макросредой) со своими традиционно сложившимися ценностными установками («в старину было, а нам – к старине лепиться»), которые реализуются также в отношениях с собой и другими.

Русский – это тип отношений, где преобладает регуляция не «от ума» (умом – не понять), а «от души», от широкой и размашистой душеньки, где стремление к справедливости важнее принципа сиюминутной, и даже долгосрочной выгоды. Жить «от души» – значит от психики с ее главенствующим императивом «приспосабливайся, а не преобразовывай, верь, но не познавай».

Однако широкая душа – это уже умная, чуткая душа, в какой-то степени опробовавшая узду рефлексии, уже догадывающаяся, что ум и есть условие сохранения и развития души, а потому тянущаяся к разуму и одновременно презирающая его «логику». Вот такое смутное пограничье, маргинальность при отчетливой доминанте все же иррационального («азиатского») начала и есть русский путь и русский способ освоения действительности. Если его опоэтизировать, то получим «Россию – Сфинкс», в которую «можно только верить» и т.д.

«Тихий Дон» – далеко не первый русский роман, однако описанная архетипическая модель стала в нем самоценным зерном смысла. Собственно, ради этого и писался роман, что было бы прежде всего продекларировано, если бы роман писался умом. Но «роман» – это еще и русский, художественный способ думать и познавать (поэтизация этого способа – гибридная форма «роман в стихах»). Говорится одно, а сказывается другое. Вот то, что «сказалось» в романе помимо воли и сознания автора, тот замысел, который, возможно, не был ясен самому творцу (хотя он и только он мог реализовать его), и будет нас интересовать. Русское можно познать только нерусским, рационально-аналитическим способом, при этом надо носить русское в душе, иначе анализ будет скользить по поверхности, схематически окольцовывая «общие» смыслы. Короче говоря, общий аршин – к уникальной душе.

**2**

Русские любят романы в стихах и поэмы в прозе. Начало «Тихого Дона», да и многие фрагменты этого эпохального полотна, есть не что иное, как эпопея в стихах. В приводимом отрывке повествователь, комментатор русского пути, роняет поэтическую слезу. (Подобного рода фрагменты, заметим, выполняют функцию своеобразных лирических отступлений, сообщая «суровой прозе» поэтическое начало.) «Мелеховский двор – на самом краю хутора. Воротца со скотиньего база ведут **на север** к Дону. Крутой восьмисаженный спуск меж замшелых в прозелени меловых глыб, и вот берег: перламутровая россыпь ракушек, серая изломистая кайма нацелованной волнами гальки и дальше – перекипающее под ветром вороненой рябью стремя Дона. **На восток**, за красноталом гуменных плетней, -- Гетманский шлях, полынная проседь, истоптанный конскими копытами бурый, живущой придорожник, часовенка на развилке; за ней – задернутая текучим маревом степь. **С юга** – меловая хребтина горы. **На запад** – улица, пронизывающая площадь, бегущая к займищу.» (Цитируется по изданию: Собр.соч. в 8 томах. – М., Изд. «Правда», 1980.)

Перед нами хорошо обжитая вечность. Изысканная звукопись в сочетании с оригинальной метафорикой и лексикой придают лиро-эпическому зачину терпкий колорит. Сдержанный, размеренный синтаксис словно бы «гасит» страстно трепещущую интонацию. Еще ничего не произошло. Но уже чувствуется, что на этом клочке Земли, географически осененном крестом, будут разворачиваться вселенской значимости события.

По сути, это стихи в прозе. Но лирическими средствами эпопею не создашь. Необходимы еще те поэтические элементы, которые приспособлены в художественных произведениях под передачу преимущественно мысли. В первую очередь – расстановка персонажей, сюжет, предметные и речевые детали, не говоря уже о «чистой» рефлексии героев.

Нас будет интересовать то, что можно было бы назвать **ситуацией**, а именно: тип конфликта, диктующий подбор персонажей по «амплуа» и намечающий взаимоотношения между ними. Нам важно уяснить точку отсчета, увидеть некое предварительное смысловое соотношение, баланс идеологических противовесов – архетип, определяющий все остальные архетипы, если угодно. Так понятая ситуация будет определять сюжет и архитектонику эпопеи.

Прежде чем поместить Григория Мелехова между двух мировоззренческих, точнее, идеологических правд, «красной» и «белой», автор-повествователь заставляет гришкино сердце разрываться между «порочной», а потому неотразимо привлекательной, красотой Аксиньи Астаховой (воистину красной девицей) – и полной чистой (белой) непорочной добродетели, «чистой внутренней красоты» Натальей Мелеховой. Если ты «чжигит» и казак, и в тебе играет кровь с молоком, и любишь ты жизнь и любовь – как устоять супротив чар «крупного, полного тела» Аксиньи, да «пухловатых», «чуть вывернутых губ», да «полымя черных глаз»? Вот рядополагающее сопоставление: «Ветер трепал на Аксинье юбку, перебирал на смуглой шее мелкие пушистые завитки» -- «Завитушками заплясала люлюкающая за кормой вода» (кстати сказать, у Григория тоже были «завитки», только «жесткие, как конский волос»). Аксинья не просто «распрочерт»-баба, но стихия, непосредственное продолжение природных сил и чар. У «ленивой волны» и «студеных ключей» (тех самых, что «со дна меня, тиха Дона» – см. эпиграф) искала и сама Аксинья излечения от «поздней горькой» бабьей любви, что цветет «не лазоревым алым цветом, а собачьей бесилой, дурнопьяном придорожным». В романе очень многое «запаралелено» с природой, но Аксинья даже и не выделена из нее.

С другой стороны, если ты мужчина, надежа и опора, можешь ли ты вероломно отвергнуть мать своих детей, разрушить дом и семью, легкомысленно замахнуться на вековые уклад и традиции казачества?

И Гришка запутался – не потому, что он не знал, чему отдать предпочтение, не мог разобраться, где более справедливости, а потому, что душа его оказалась способной вместить относительную правду разных отношений. Он понимал, что он должен делать, и вместе с тем остро чувствовал: охота пуще неволи. Широта натуры сгубила Григория. Сузить бы Григория Пантелеевича ради его же жизнеустойчивости – так ведь на «узком» эпопею не создашь.

Живя с женой другого или уходя с Астаховой от «венчанной» жены, он поступал аморально, но небезнравственно. По-своему он был прав, как бывает право сердце, которому не прикажешь. «Если б Григорий ходил к жалмерке Аксинье, делая вид, что скрывается от людей», -- «хутор поговорил бы и перестал». Но «вязало их что-то большое, не похожее на короткую связь, и поэтому в хуторе решили, что это преступно, безнравственно». Любовь – преступна, а короткая связь – нет. Отчего же? Не оттого ли, что в интрижке с жалмеркой нет «ничего необычного, хлещущего по глазам», что это свидетельство обычной человеческой слабости, а вот в любви есть сила и вызов? Общество не прощает тех, кто вольно или невольно возвышается над ним, кто не такой, как все. Не случайно «мелеховский двор – на самом краю хутора». (Еще дед Григория, «бирюк» Прокофий, наперекор всем обстоятельствам истово любил свою иноземку-жену, пленную турчанку.)

Живя с Натальей и любя Аксинью – он вновь попадал в ситуацию, когда любой выход из нее чреват был непосильными для него жертвами. Вот гениально прочувствованная модель: и в Аксинье, и в Наталье было то, без чего Григорий не мог жить полноценной жизнью; однако совместить их – значило обречь себя на невыносимую пытку, ибо натура требовала совмещения противоположностей и одновременно не принимала скандальность их совмещения.

И Гришка чисто по-русски выходил из положения: бросался из крайности в крайность. Любой квалифицированный психолог сегодня подтвердит вам, что подобную ситуацию сердцем, душой, интуицией, эмоционально-психологическим штурмом – конструктивно не разрешить. Наживешь еще большую беду. Необходим труд мысли, а потом уже и в связи с холодным расчетом – труд души. Григорий обречен был на катастрофу потому, что стремился поступить «по совести» в ситуации, где он так или иначе был бы «преступником». Безумству первобытно искренних поем мы песню…

Еще раз: проблема не в том, что Григорий встретил Аксинью в тот момент, когда она была замужем (это значило бы, что за случайным нет закономерности, то есть глубины); проблема в том, что душа казака гениально отзывалась на противоречиво устроенный мир, оказалась вездесущей, вселенской, адекватно широкой космосу. «По совести» выделить как **лучшую** какую-либо зазнобу, каждая из которых была необходимым звеном в замысловато устроенной картине мира, -- просто невозможно. Категории **лучше – хуже** перестают работать – и в этом ужас для широкой, но малопросвещенной души, разметнувшейся на полсвета. Высокой культуры, то есть диалектически воспитанного ума как инструмента выстраивания отношений с миром и ориентации в нем, – Григорий был лишен по определению. Такой вот, с позволения сказать, духовно-художественный эксперимент.

Для русского сознания красные и белые (или, скажем, Россия – казачество) неизбежно должны были появиться, собственно, они были всегда – на социально-психологическом и одновременно бытовом, что ли, локальном уровне. А вот как социально-политическая стихия и катастрофа «красное колесо» обрушилось как бы внезапно, словно бы ниоткуда и будто бы немотивированно. Вот если бы Аксинья не была замужем… Вот если бы не было первой мировой войны… Войны бы не было, а куда девать менталитет русских, который сложился к этому времени именно в таком диалектическом дисбалансе, который видел божий мир в бело-красной гамме? Или -- или… Сцен дичайшего и необузданного насилия в жизни вполне мирной предостаточно в честном романе.

«Тихий Дон» – о вечном, о русском как таковом. Кстати сказать, батюшка Дон, Дон Иванович становится и метафорой широко и могуче раскинувшейся русской души, русской натуры, то неукротимой, то ласковой, то величавой, обманчиво «тихой», и, что бы там ни было, неисчерпаемой и неиссякаемой. События эпопеи происходят на Дону, на дне души. Мы не станем разбирать красно-белую аргументацию. Всякая отдельно взятая идеология самодостаточна для ее апологетов и ущербна до самоочевидности для врагов. В чужом глазу соломинку – это об идеологах. Важно не чья идеология оказалась более верной (не забудем: у нас есть «незаметное» преимущество судить из относительной глубины исторической перспективы), а то, что Григорий чутко улавливал главный посыл, «правду» «красной» или «белой» модели мира. Он не мог отказать в правоте ни тем, ни другим – хотя прекрасно видел кровавые «издержки», которые предпочитали не замечать горячие головы из ортодоксальных непримиримых. Он был «на грани в борьбе двух начал, отрицая оба их». Естественно, и те, и другие упрекали его в непоследовательности: «ты на холостом ходу работаешь. Куда ветер, туда и ты, как флюгерок на крыше. Такие люди, как ты, жизню мутят!» Как и в случае с Натальей и Аксиньей, он оказался свой среди чужих, чужой среди своих. Лишний. Ну не мог он сузить свое стихийно здравое и до болезненности склонное к справедливости мировосприятие до амбразуры одной идеологии! Правда одних не отменяла для него правду других. Никудышный из него вышел революционер. Он опять кругом был виноват. «Она, жизня, Наташка, виноватит…» «Неправильный у жизни ход, и, может, и я в этом виноватый…»

Отношения с Натальей и Аксиньей стали предтечей или репетицией куда более кровавого и разрушительного противостояния. С личного уровня – на общественный, исторический, но ведь «механизм» освоения и совмещения противоположностей оказался идентичным. Проблема вновь заключалась в том, что Гришка влип между жерновами двух правд, в каждую из которых был впаян свой кусок истины. Выход из подобного тупика, давно известному человечеству под названием трагического, можно было искать только с помощью разума. А Гришка честно и благородно, по-русски, искал с помощью «вещего» сердца, интуиции – то есть делал все для того, чтобы трагическая ловушка сработала. Со всей душой пытался разобраться в жизни – и добился только того, что душа опустошилась: «Я сам себе страшный стал… В душу ко мне глянь, а там чернота, как в пустом колодезе…»

По большому счету, в гришкиных поисках правды отражены противоречия разумного и душевного подходов, философского и идеологического, рационального и иррационального, сознания и психики. Григорий, будучи классическим маргиналом, оказался умнее, чем было нужно для выживания, но не настолько, чтобы самостоятельно распутать клубок социально-политических, идеологических и собственно психологических противоречий. Для выживания необходима была либо психоидеологическая броня, либо интеллектуальный, философский панцирь. Он оказался лишен и того, и другого. Все это предопределило чисто русский комплекс – недоверие к разуму. « Спутали нас ученые люди… Господа спутали! Стреножили жизню и нашими руками вершают свои дела,» -- горячился Григорий, который «захворал тоской». У него «сердце пришло в смятению» и «помутилось в голове».

Как всякий русский, обжегшись на молоке, начинал дуть на воду. И все больше запутывался. Это печальный сюжет еще раннего ( да, собственно, всего) Н.А. Некрасова, неплохо постигшего душу народную. Вспомним колоритное «В дороге»: «ямщик удалой» поведал барину историю о том, как обошлись господа с его несчастной женой Грушей: они дали ей образование и воспитание, обучили «разным наукам» и «всем дворянским манерам и штукам» -- а потом «воротили на село». В результате: «Погубили ее господа, а была бы бабенка лихая!» Чем, спрашивается, погубили? Да вот книгами, грамотой и погубили. Все зло – от книг и умников. Появляется соблазнительная альтернатива: послать всех «ученых» к черту, и, перекрестившись, положиться на авось, как проделывали в старину деды. Тем и спасались. «В старину было, а нам – к старине лепиться…»

Однако настороженное отношение к разуму свойственно не только простому, неразвитому народу. В этой связи уместно вспомнить «мыслящих» героев Л. Толстого, которые прозревали после общения с простыми мужиками, или философствующих интеллектуалов Достоевского, заметно проигрывающих в сравнении с «положительно прекрасными» (потому что нерассуждающими, не мудрствующими лукаво) наивными персонажами. Чем больше «коварного» ума – тем вреднее это для «чистой» души: вот вечный сюжет культуры, обросший мифами и ставший «доброй» традицией.

Подозрительное отношение к разуму – это, конечно, архетип, и в качестве такового является достоянием не только «дремучей» России, но и всего остального, даже и весьма искушенного в философском отношении мира. И Шолохов явил себя как мирового уровня писатель. Не случайно Гришка оказался в неожиданном и лестном для себя контексте: его не без основания называют Гамлетом ХХ века.

Итак, «душевное» стремление к иллюзорному выходу из трагической ловушки и упорное незамечание света мысли – это и есть русский путь. И Григорий Мелехов – приговор и оправдание ему. Приговор – ибо путь этот не может не закончиться катастрофой, логика казацкого Гамлета, «мутящего жизню», ведет именно к ней. Оправдание: какой же цельный кусок самобытности, не испорченной цивилизацией, сколько стихийного благородства и человечности в душах этих русских (несмотря на волчью, звероватую повадку и «огонек бессмысленной жестокости» в глазах)!

Ведь почему в России стали возможны сначала революция, а потом и гражданская война? Потому что это гришкин, бессознательный способ разрешения противоречий. В «Тихом Доне» изображены две войны: первая мировая и гражданская. И в гражданскую «эти русские» дрались с большим азартом и остервенением. Самоистребление – всласть. Худшим врагом для себя стали мы сами. «Война все из меня вычерпала. Я сам себе страшный стал…» Оправдание – и приговор Григорию. Отсюда и «умом Россию не понять». А все потому, что она, дитя матушки «авось», сама себя понимать не очень-то стремится.

Те русские проблемы, которые нажил Григорий (и сам, и волею исторических обстоятельств), можно и нужно решать уже не русским путем. Пора начинать думать. Складывается впечатление, что Россия в сравнении со всем остальным «цивилизованным» миром смотрится, как подросток рядом с матерым циником. Чтобы выжить, России необходимо встать на путь прагматизма и здорового, нетлетворного цинизма. Тут сокрыт роковой нюанс: идти путем циника – не значит стать циником. Теоретически здесь есть шанс, некий третий путь (который, в сущности, может быть только модификацией всеобщего, «разумного» пути). Но это вопрос практики, а не риторики. Надо выживать. Тогда может оказаться, что Григорий Мелехов – прощание с молодостью нации, навсегда запечатленный портрет юношеской русской ментальности. (Позволим себе отступление, чтобы свести концы с концами. Известно: потри русского – найдешь татарина. В мелеховском случае казачья кровь скрестилась с турецкой. Григорий, по словам единокровного брата, «в батину породу выродился, истованный черкесюка». Зачем надо было самого русского персонажа самого русского романа делать «Турком», «черкесюкой»?

Как ни странно, это очень по-русски. Азиатское начало не только органически совместимо с русским, но оно именно подчеркивает русскость: пылкость, безрассудность, чрезмерную эмоциональность. Особый русский оказался типично русским.)

Уж если мы заговорили о типах и архетипах, следует сказать, что тип Мелехова предрасположен к культурной эволюции по двум линиям. Первая (условно назовем ее «восточной»): на широкую душу набрасывается смирительная рубашка глубокого и цепкого ума. Мы получим золотую и маложизнеспособную, но чрезвычайно привлекательную и интересную, породу «лишних» людей, рефлектирующих созерцателей, венчает которую тип, блестяще увековеченный А.С. Пушкиным в Евгении Онегине. Мелехов – это запоздалая предтеча, так сказать, народный вариант Онегина и трагического Гамлета.

Вторая (западная) линия: представим себе суженного, прагматичного Григория Пантелеевича, бесстрастного образцового хозяина, -- Дон, усохший и обмелевший, аккуратно вписавшийся в подровненные и окультуренные бережки.

Русский, разумеется, остолбенеет перед неотразимостью двух правд, да так и останется, пожалуй, Гришкой.

 Но можно ли быть вечно юным? Вот в чем вопрос…

## Защита Шолохова (структура художественности «Тихого Дона»)

**1**

Михаила Александровича Шолохова защищать не надо. Он не нуждается ни в чьей защите, как не нуждаются в ней Данте или Л. Толстой. Защищать надо не Шолохова, а право на объективное, непредвзятое исследование темы, имя которой **феномен Шолохова**. Есть такое явление мировой художественной культуры, и оно будет существовать совершенно независимо от того, нравится это кому-то или нет. Это непреложный факт, и оспаривать его, что называется, себе дороже: тут человек даже не репутацией рискует, а судьбой.

Дело не в Шолохове как таковом, а в переоценке ценностей, совершающейся на наших глазах в русской культуре. Еще вчера коммунист и Ленинский лауреат если не укладывался гладенько в достаточно жесткие идеологические нормативы, то как-то счастливо не противоречил им, не в такой степени противоречил, чтобы перейти черту, за которой начинаются уже вражеские козни. Уже сегодня всемирно известный Нобелевский лауреат удачно вписывается в самые «продвинутые» исторические концепции, психоаналитические методики и неомифологические подходы к цивилизации. «Тихий Дон», обнаруживая свой крутой и универсальный характер, заставляет считаться с собой и демократов, и антидемократов, и псевдодемократов любой окраски и квалификации (подразумевается, конечно, что у любителей раскопать «всю правду» о великом романе и его создателе наличествует некий уровень профессиональной вменяемости и приемлемый градус здравого смысла). Шолохов как автор «Тихого Дона» и «Тихий Дон» как роман-эпопея не укладываются целиком и полностью, без остатка ни в прилагаемый к ним православный аршин, ни в коммунистический, ни в сталинский, ни в антисталинский. У них свой аршин, своя, особенная стать – вот над чем бы задуматься.

Сегодня становится уже очевидным, что «Тихий Дон» удивительным образом соответствует самым высоким и, я бы сказал, изысканным культурным параметрам. Становится понятным, что разговор о феномене Шолохова невозможно ограничить рамками филологическими, историческими, психологическими или философскими. Как любое крупное явление культуры оно начинает «обрастать» все новыми и новыми гранями, а значит и мифами, легендами, слухами, домыслами.

Не хотелось бы сводить разговор о Шолохове к степени соответствия его художественного космоса той или иной идеологической доктрине. Такой подход объективно снижает статус «объекта» исследования, низводя его до функциональности «под заказ». Польза, прагматизм, сиюминутные тактические трюки, с нами, против нас – это все мелкотемье, суета сует. Это не масштаб Шолохова. Надо бы осознать его как знаменательную, эпохально значимую, знаковую, как сейчас принято говорить, фигуру. А для этого необходимо вести разговор в соответствующей задаче системе координат. Не будем льстить себе, однако глупо делать вид, будто этого можно избежать: великая литература требует великих читателей. А великие читатели – это верная методология, подкрепленная чуткостью к вопросам экзистенциальным, философско-эстетическим, да и просто жизненным опытом, здравым смыслом, наконец.

О чем писал Шолохов, когда он писал о революции и гражданской войне? Красные и белые его интересовали, конкретный исторический момент как проявление пика исторического развития вообще (легкомысленная инверсия научного коммунизма)? Или это формы проявления некой более важной темы, которая и определила тон, пафос и даже архитектонику романа?

Если это так, то что же это за тема такая, перед которой снимают шляпы Восток и Запад, и необольшевики, и даже идеологически не очень ангажированные, а то и дезориентированные?

Мне уже приходилось писать о том, что «Тихий Дон» -- самый русский роман, вкладывая в это определение не эмоционально-оценочную, а качественную характеристику. **Русскость как бытийность** – вот тема Шолохова. Русский – это система отношений с миром и, как всякая национальная система, она складывается из особого рода взаимоотношений между душой и умом, сердцем и разумом – психикой и сознанием, если вести разговор в терминах научно определенных. Шолохов дал ярчайшую модель русскости и через нее прикоснулся к проблеме человека вообще – к проблемам вечным, бытийным, экзистенциальным. Вот в таком ключе, как представляется, следует вести разговор о феномене Шолохова. Сама постановка проблемы в подобном культурологическом ракурсе есть наилучшая – продуктивная и конструктивная – «защита» Шолохова. Он уже давно защитил сам себя. Надо просто понять, как он это сделал.

Между прочим, Шолохов заслуживает внимания гораздо более, чем ему изволят оказывать. Просвещенная общественность столиц как-то демонстративно не очень жалует классика, если не сказать отмахивается от него. Как-то не очень он сегодня ко двору. Впрочем, Шолохов тоже не особенно заискивал перед белокаменной, что не помешало ему стать культурной величиной, которую столица обречена почитать. «Слона-то я и не приметил» -- это хорошая мина при плохой, хотя и забавной, игре.

Всему свое время – время игнорировать и время почитать.

**2**

В романе сосуществуют много правд, однако они парадоксальным образом не противоречат Истине, более того, они обогащают ее, находя основу для совмещения. Постараемся более детально и развернуто обозначить тему Шолохова, которую он заключил в метафизическую триаду Красота – Добро – Истина.

Начнем с мифа, прилипшего к советскому классику. Вот типичное, можно сказать, расхожее суждение, которое строится на принципе «здесь двух мнений быть не может». Все ясно и прозрачно: ««Тихий Дон» -- это первая мировая война, революция, гражданская война. В России – это эпоха величайшего взрыва народной энергии, который, хотели они этого или не хотели, отметили все сейсмографы земного шара. Это эпоха великих решений и великих дел. И в то же время эпоха громадных противоречий и людских трагедий.

…Взгляд Шолохова на эпоху ясен, он исключает возможность разных истолкований: революция должна была свершиться, и в гражданской войне должны были победить те, за кем стояла правда истории, -- красные.» (Симонов К.М. Цит. по: Шолохов М.А. Собр. соч. в 8 т. – М., Изд. «Правда», 1980. – С.11. Роман «Тихий Дон» цитируется по этому же изданию; жирным шрифтом выделено мной, курсив автора; в скобках указаны книга, часть и глава – **А.А.**)

А теперь вчитаемся в эпиграфы, взятые из ***старинных казачьих песен***. Сначала эпиграф ко всему роману: «Славная землюшка», «батюшка тихий Дон»… «Ой, что же ты, тихий Дон, мутнехонек течешь? Ах, как мне, тиху Дону, не мутну течи!» И в старину, задолго до революций, приводилось тиху Дону мутну течи. Так бывало. Правда, бывало и по-иному (эпиграф к Книге третьей): «Как, бывало, ты все быстер бежишь, Ты быстер бежишь, все чистехонек, А теперь ты, Дон, все мутен течешь, Помутился весь сверху донизу.» Всегда, однако, находились те, «за кем стояла правда истории», те, кто мутил воду. Но тихий Дон тек, а казаки пели свои песни. Стоит ли сужать эпопею до «исторического момента», жизнь – до «правды истории»?

Нет, не первая мировая война, революция и гражданская война интересовали Шолохова, когда он писал о них. Это была эпоха излома и великих потрясений, когда ярко обозначилось и выявилось…что?

Вот то, что выявилось, и составляет тему Шолохова. Его интересовала война и мир, истина и ложь под видом правды. Эпопея – это не великие события сами по себе, а великие события, которые обнажают первородную суть народной жизни. Без нацеленности на суть нагромождение событий тянет всего лишь на глобальный исторический детектив. Не история интересовала Шолохова, а то, что определяет движение истории. Можно бы обозначить эту тему и как «душа народа». Однако кроме того, что это емкая и ни к чему не обязывающая метафора, подразумевается, что «душа» -- материя эфемерная. Нас же эта тема и материя интересуют как содержательность, как смысловое ядро, которое можно и должно структурировать для того, чтобы «поработать» с ним. С нашей точки зрения, следует вести речь о некой бессознательно присутствующей в жизни народа **традиции**, связывающей поколения, о неявном, потаенном, но безусловно наличествующем **порядке**, определяющем ментальность народа – об **архетипах**, иначе сказать. Причем сами архетипы (так сказать, витающая ментальность: «здесь Русью пахнет») также выстроены в порядке соподчинения и сопряжения, увязаны в систему, ничего не говорящую непосвященному, но ясную даже ребенку, носителю этого самого национального духа.

 Функционально архетипы (слагающие ментальность витальности) подразделяются на главные, коренные, смыслообразующие и менее главные, второстепенные, через которые проявляются главные. Это и есть смысловая канва, структура содержательности обладающих духовным измерением субъектов: и личности, и народа, и романа, и культуры. Любое частное событие вырастает из общей посылки, дополняет и конкретизирует ее, можно сказать, срифмовано с ней, отсюда соразмерность, гармония и «естественность» (вкупе – эстетичность) как бы нерукотворного романа. Вот несколько показательных примеров, поясняющих нашу мысль.

Выбор у нас велик, собственно, весь роман. Обратимся к сцене массовой казни красногвардейцев, которая завершается страшной и мучительной казнью Подтелкова (2, 5, ХХХ - ХХХI). Казаки поймали и Мишку Кошевого с Валетом. С последним быстро расправились: с «мужиком» разговор короток. Мишку на первый раз «прижалели». Военно-полевой суд «лечил» заблудшего потомственного казака розгами. «Было у суда в те дни две меры наказания: расстрел и розги». С точки зрения расклада сил в фатально набирающей обороты гражданской войне мы имеем дело с обычным реваншем. Наша взяла – и теперь вы умоетесь кровью. «Нынче ваш верх, а завтра уж вас будут расстреливать!» -- «высоким страстным голосом выкрикивал» Подтелков. На войне как на войне – с той только разницей, что «вешенские, каргинские, боковские, краснокутские, милютинские казаки расстреливали казанских, мигулинских, раздорских, кумшатских, баклановских казаков…» Свои – своих, брат – брата.

Однако этим эпизод не исчерпывается. Сама ситуация жестокого противостояния преподносится не как досадные, прямо говоря, кровавые издержки в процессе исторически обусловленном и необратимом (следовательно, верном). «Господи божа, **что делается с людьми**!..» -- отчаянно восклицает Христоня, отводя в сторону «взбесившегося» Григория Мелехова, готового разорвать «председателя Донского Совнаркома» Подтелкова. В этой ситуации мы имеем дело с чем-то таким, перед чем бледнеет правда «наших и ваших». Есть такая правда, за которую можно убивать других, или нет? «Что делается с людьми» -- это одно видение «темы», и совсем другое: «Советская власть установится по всей России. Вот попомните мои слова!» (Подтелков – фронтовикам, участникам казни; или: «Теперича тебе отрыгивается! Ну, не тужи! Не одному тебе чужие шкуры дубить! Отходился ты, председатель Донского Совнаркома!»: Мелехов – Подтелкову).

Шолохова интересует именно «что делается с людьми», когда они, как им кажется, обретают (или никак не могут обрести) правду. Подтелков – классический герой, фанатично преданный идее. Он за нее и в огонь, и в воду, не пожалеет ни себя, ни других, ни мать, ни отца, ни Россию. Советская власть для России или Россия для советской власти – такой дилеммы для председателя Донского Совнаркома попросту не существует, ибо все, что против советской власти, подлежит уничтожению. В таком черно-белом (или красно-белом) мире жить легко и просто. Кто не с нами – тот против нас. Или друг – или враг. Никакой «середки», никаких полутонов. Ничего нового о человеке, строго говоря, такой тип героя не несет. Сильный, несгибаемый, преданный – потому что одномерный. Его сила вырастает из примитивности – отсюда не очень-то гуманный характер такой силы. Он не «взбесится» от своей правды, не станет, как Григорий, «рыдая, сотрясаясь от рыданий…как собака…хватать ртом снег» и просить смерти у своих, порубав врагов (3, XLV, 282), а будет страстно, «не щадя живота», читать революционную мораль заблудшим фронтовикам. До последней минуты. Строго говоря, ему нечего терять: он ведь не во имя жизни умирает, а во имя идеи. Трагедии попросту неоткуда взяться, если правда выше жизни, не считается с жизнью. На таких героях эпопею не создашь, в лучшем случае – «Как закалялась сталь».

Или вот еще красногвардеец, которого с почтением добил Митька Коршунов и шепнул подельнику: «Глянь вот на этого черта – плечо себе до крови надкусил и помер, как волчуга, молчком».

Но с людьми «делается» и нечто более интересное. «Один из наиболее бесстрашных красногвардейцев, мигулинский казак 1910 года присяги, Георгиевский кавалер всех четырех степеней, красивый светлоусый парень» -- «ползал в ногах казаков, прижимаясь спекшимися губами к их сапогам, к сапогам, которые били его по лицу, хрипел задушенно и страшно:

-- Не убивайте! Поимейте жалость!.. У меня трое детишков…девочка есть…родимые мои, братцы…» Братцы, разумеется, свирепо избили его, а потом расстреляли. Эта сцена требовала от писателя более глубокого понимания человека, нежели сцена торжествующей, даже поучительной гибели Подтелкова. И дело не только в том, что в «бесстрашном» Георгиевском кавалере вдруг обнаруживается позорная слабость; дело еще и в том, когда и в каких формах слабость эта проявляется. Отчего сломался человек? От страха? Но ведь ясно, что боец с его биографией – из тех фронтовиков, что «вдоволь видели смерть». К страху смерти надо бы добавить пугающую вселенскую абсурдность: принимать смерть от своих, «родимых», «братцев», в домашних, так сказать, условиях. Так или иначе тот факт, что закаленный фронтовик мог сломаться именно в подобных обстоятельствах как-то сразу не вызывает сомнения.

«Трое детишков» и «девочка» должны были растопить сердца «братцев». И растопили, потому и убивали кавалера особенно «яростно», сопротивляясь, очевидно, позывам нормальной человеческой жалости. Они злились на бывшего однополчанина еще и за то, что тот вынудил их добивать не только его, врага-красногвардейца (это – святой, хоть и малоприятный долг), но и человеческое в себе, заставил осознать себя как своих главных врагов. Вот этот пласт бессознательного, -- бес сознания, повелевающий людьми и подталкивающий к реальным действиям, поступкам и массовым стихийным акциям, -- постоянно находится в центре внимания писателя. Если это и психологизм, то психологизм особого рода: он растворен в ситуации, не выделен из нее. Ситуация брызжет, сочится жизнью, но никакого психологического анализа нет. Богатые, чреватые глубинными смыслами ситуации (самых разных порядков, связанных по вертикали и горизонтали), – это и есть Шолохов. Это стихия, мощь и как бы сама жизнь. Где тут, интересно, вина писателя? В том, что сказал нам более правды о себе, чем нам бы того хотелось? Так это вина всех гениев, их родовая отметина.

Вернемся, однако, к ситуации расправы над красными. Заканчивается она (2, 5, ХХХI) примерной поркой Мишки Кошевого, что понятно и мотивированно в контексте романа, и зачем-то еще поповского сына, Александрова, слывшего «рьяным большевиком». Вот этому самому большевику «спустили штаны, разложили голоштанного на лавке», и всыпали таловыми хворостинами десятка два розог. «Встал Александров, отряхнулся и, собирая штаны, раскланялся на все четыре стороны. Уж больно **рад был человек**, что не расстреляли, поэтому раскланялся и поблагодарил:

-- Спасибо, господа старики!

-- Носи на здоровье! – ответил кто-то.

И такой дружный гогот прошел по площади, что даже арестованные, сидевшие тут же неподалеку, в сарае, заулыбались».

Зачем надо было за компанию пороть сына грачевского попа?

Реакция поповича, рьяного большевика, обнажает еще одну закономерность: перед лицом смерти идеи, любые идеи теряют свою значимость и отлетают, словно шелуха. Главное отделяется от неглавного. Поротый благодарит палачей своих, которые в глубине души рады, что можно отделаться публичной символической казнью (хотя «по делу – расстрелять бы»), не брать лишнего греха на душу. И даже арестованные, то есть большевики или им сочувствующие, (которым неизвестно что выпадет: расстрел или розги), «заулыбались». Смех – это проявление жизни, и смех объединяет людей. Все люди сделаны из одного теста. И с ними вполне может «сделаться» так, что победители и побежденные поменяются местами, и тогда уже вторые примутся учить и «лечить» первых, розгами ли, а может, новейшим коммунистическим перевоспитанием. Люди не становятся ни лучше, ни хуже оттого, что они делаются красными или белыми. Они остаются всего лишь людьми. Александров был прежде всего человеком, а уж потом – «рьяным большевиком». Кстати, и Мишка за компанию побыл человеком.

Вот почему «безмерно жуткое, потрясающее зрелище», «отвратительнейшая картина уничтожения» заканчивается трагикомическими похоронами Валета. Двое казаков «вырыли неглубокую могилу, долго сидели, свесив в нее ноги, покуривая». После чего разули убиенного Валета («на нем сапоги ишо добрые») и «положили в могилу по-христиански: головой на запад». Однако притаптывать неглубокую могилу (делать дополнительную работу) не стали, отделавшись, как водится, человеколюбивой христианской сентенцией: «Затрубят ангелы на Страшный суд – все он проворней на ноги встанет…» Вот такой трогательной заботой о ближнем безымянных гробокопателей и завершается «картина уничтожения».

Но Шолохов не был бы Шолоховым, если бы не придал делам людей некое вечное или, если хотите, философское измерение. Пронзительная лирическая концовка действительно примиряет, и даже более того: дает универсальный рецепт примирения убивающих и убиенных. Поэтически убранная матушкой-природой (всем нам – матушкой, не делящих людей на правых и виноватых: такова позиция повествователя) могила («махонький холмик») Валета вскоре была взята под опеку «стариком», сотворившим божье дело: он «вырыл в головах могилы ямку, поставил на свежеоструганном дубовом устое часовню. Под треугольным навесом ее в темноте теплился скорбный лик божьей матери, внизу на карнизе навеса мохнатилась черная вязь славянского письма:

 В годину смуты и разврата

Не осудите, братья, брата.

Старик уехал, а в степи осталась часовня горюнить глаза прохожих и проезжих извечно унылым видом, будить в сердцах невнятную тоску».

Часовня стала памятником и укором: вот когда началось покаяние и примирение, а вовсе не с развалом системы социализма.

И еще: рядом с могилой, «под кочкой, под лохматым покровом старюки-полыни» стала зарождаться новая жизнь; природа, не терпящая пустоты, направила жизнь на круги своя: «положила самка стрепета девять дымчато-синих крапленых яиц и села на них, грея их теплом своего тела, защищая глянцевито оперенным крылом». Высшая правда не у красных и не у белых; это вообще не социальная по облику своему правда. Высшая правда за нерассуждающей, но всевластной природой. Потому гимном жизни и красоте завершается «отвратительнейшая картина уничтожения». Таков космос Шолохова, сведенный в одну точку, таков глубинный раскрываемый им архетип.

А теперь примерьте к данному фрагменту любезный вам аршин – и вы увидите, что с вами «сделается»: когда обнаружится целый ряд и спектр иных аршинов, иных точек зрения, вам придется либо из лучших побуждений «исправлять», либо страстно «защищать» Шолохова, либо искать достойный его универсальный, всеобъемлющий аршин. И аршин этот, повторим, нужен нам, а не ему. Мера шолоховского эпоса задана им самим, как это происходит в саморазвивающейся природе, не испрашивающей ни у кого права на творчество.

Казалось бы, какое отношение имеет избранный нами эпизод к определяющей, магистральной канве романа – перипетиям, рвущим в клочья чуткую и честную душу главного героя, Григория Мелехова? История души человеческой в данном случае стала историей народа, и даже больше: она вместила в себя основополагающие законы жизни. Происходящее с Гришкой – подчеркнем это – не его личные проблемы, это бытие архетипа.

«Беспокойный» Григорий (даже сон его -- и тот был «беспокойным»), в душе которого бродили «неоформленные решения» (1, 3, ХХIII), начал свою идейную жизнь задолго до встречи с Гаранжой, и все же именно коваль Андрий Гаранжа «посеял» в его душе и сознании «семена той правды» (2, IV), за которую потом полегли Подтелков со товарищи.

Мелехов глубоко пережил эту правду, пришел с ней с фронта на побывку и оказался в казачьей среде, опутанный «сложным тонким ядом лести, почтительности, восхищения» (2, 4, IV). «Пришел с фронта Григорий одним человеком, а ушел другим. **Свое, казачье**, всосанное с материнским молоком, кохаемое на протяжении всей жизни, взяло верх над **большой человеческой правдой**» (2, 4, IV).

«Свои неписаные законы диктует людям жизнь» (1, 3, ХХII). Согласно этим законам есть люди, которые быстро и без хлопот (счастливо?) прибиваются к одной правде и видят особого рода доблесть в том, чтобы служить своей правде раз и навсегда. Служить же своей правде, понятное дело, -- бескомпромиссно воевать с правдами другими. Кто не с нами – тот против нас. Это особый тип личности, особый тип отношения к миру, и неважно, какой правде служит «герой». Просвещенный Листницкий Евгений, вольноопределяющийся Бунчук, свободолюбивый и самостийный Изварин, Подтелков, Мишка Кошевой и даже Митька Коршунов в этом смысле – близнецы-братья. Разумеется, в идейном смысле те же Митька с Мишкой – враги непримиримые, да и в нравственном отношении они несопоставимы, однако их узкая, не от жизни, а от куцего ума идущая правдана одну колодку делана. Это тот случай, когда противоположности сходятся. «Жил Митька птичьей, бездумной жизнью…» «Улыбаясь, топтал Митька землю легкими волчьими ногами («волчуга!» -- **А.А.**), было много в нем от звериной этой породы…» «Была для Митьки несложна и пряма жизнь, тянулась она пахотной бороздой, и он шел по ней полноправным хозяином» (2, 4, VI). Главное, что объединяет непримиримых идеологических противников, – убежденность в своей правоте. Вот эта правда и есть вечный источник войн, эта правда и «мутит» жизнь. «Бычье упорство было во всей сутуловатой Мишкиной фигуре, в наклоне головы, в твердо сжатых губах…» (4, 8, II). Кстати, в романе очень и очень часто люди уподобляются определенной звериной породе (а в зверях и животных сквозит что-то человеческое). Человек и этой нитью связывается с природой, навсегда несет на себе ее родовую метку. Архетип?

Согласно все тем же неписаным законам встречаются в жизни люди, которые совершенно иначе ищут правду. Вообще «правда» в романе – категория неоформленная, она, несомненно, присутствует в жизни, но никому не дается в руки. Хотя – и в этом все дело -- без нее жизни нет. Вспомним забавный эпизод, «случай», «о котором знали лишь Дарья да Пантелей Прокофьевич». Сноха едва не соблазнила «ошалевшего» свекра, проучившего недавно Дарью вожжами за не слишком примерное поведение в отсутствие мужа. Она «припомнила» ту справедливую с точки зрения семейной морали и политики расправу («порядок в курене был водворен»), заявив о своем праве на иную правду: «Мужа – его вон год нету!.. А мне, что ж, с кобелем, что ли? (…) Мне без этого нельзя… Мне казак нужен, а не хочешь – я найду себе, а ты помалкивай!» Озадаченный «Пантелей Прокофьевич все стоял у рыжего бока веялки, жевал бороду и недоуменно и виновато оглядывал мякинник и концы своих латанных чириков. «Неужели **на ее стороне правда**? Может, **мне надо бы было с нею грех принять**?» -- оглушенный происшедшим, растерянно думал он в тот миг» (2, 4, III). Правда может вмещать в себя грех, она не тождественна добру; она не то чтобы выше добра, -- она иной природы. Правда становится веществом жизни, самим жизненным составом, тем, что определяет ход и порядок жизни.

 В какой-то момент измученному думами Григорию стало казаться, что все в жизни просто. Так сказать, правда в том, что правды нет. «Тенью от тучи проклубились те дни, и теперь казались ему его искания зряшными и пустыми. О чем было думать? Зачем металась душа, -- как зафлаженный на облаве волк, -- в поисках выхода, в разрешении противоречий? Жизнь оказалась усмешливой, мудро-простой. Теперь ему уже казалось, что извечно не было в ней **такой правды, под крылом которой мог бы посогреться всякий**, и, до края озлобленный, он думал: **у каждого своя правда, своя борозда**. За кусок хлеба, за делянку земли, за право на жизнь всегда боролись люди и будут бороться, пока светит им солнце, пока теплая сочится по жилам кровь. Надо биться с тем, кто хочет отнять жизнь, право на нее; надо биться крепко, не качаясь, -- как в стенке, -- а накал ненависти, твердость даст борьба. Надо только не взнуздывать чувств, дать простор им, как бешенству, -- и все» (3, 6, ХХVIII). Обратим внимание: так думал Григорий, «опаляемый слепой ненавистью» (3, 6, ХХVIII). А думы эти вызрели тогда, «когда **зверем скрывался он** в кизячьем логове и **по-звериному** сторожил каждый звук и голос снаружи. Будто и не было за его плечами дней поисков правды, шатаний, переходов и тяжелой внутренней борьбы» (3, 6, ХХVIII).

Получается: чем больше зверя в человеке – тем проще, примитивнее его правда. И еще получается: правда – категория гуманистическая, путь к ней лежит через тяжелый труд мысли и души.

И еще: после того, как Григорий определился с «правдой», и «ясен, казалось, был его путь отныне, как высветленный месяцем шлях» (нет бы солнцем, так ведь месяцем: шлях становится ясным и одновременно неживым, неверным; повествователь не обронил ни одного «пустого», малозначимого сравнения или эпитета, повествователь крепко подумает, прежде чем Григорий ошибется в очередной раз), -- «он чувствовал такую лютую, огромную радость, такой прилив сил и решимости, что, помимо воли его, из горла рвался повизгивающий, клокочущий хрип. В нем освободились плененные, затаившиеся чувства» (3, 6, ХХVIII). Конечно, визги и хрипы как реакция на обретенную правду настораживают. Да вскоре выяснится, что и не правда это была вовсе, не та правда, которую искал Григорий. Тут интересно другое: сама зависимость между правдой и состоянием души (палитрой эмоций). Правда, даже иллюзорная, тотчас отзывается ликованием, «приливом сил и решимости», так что ощущение силы можно принять за правоту. И наоборот: не на твоей стороне правда – все валится из рук, человек становится нерешительным.

Не в силе Бог, а в правде («кохаемый» народом принцип). Вот в чем все дело. Война как способ силовой регуляции далека от правды по самой сути своей. И Гришка, задумавшийся и «беспокойный», оказался самым решительным противником братоубийственной мясорубки.

Разная чуткость к правде – это тоже правда жизни. Характерна реакция твердокаменных большевиков или их лютых противников на невнятные гришкины речи, на его нерешительность, опирающуюся на решимость отыскать правду правд. Ивана Алексеевича, который ничтоже сумняшися сошелся с Григорием в идеологическом поединке, более всего раздражает именно «неоформленность» правды оппонента: «А ты на холостом ходу работаешь. Куда ветер, туда и ты, как флюгерок на крыше. Такие люди, как ты, жизню мутят!» (3, 6, ХХ). Это называется с больной головы на здоровую. В мире, поделенном на врагов и друзей, жить разлюбезное дело. Любо, братцы, любо. А вот жить в мире, где непонятно, на чьей стороне правда, -- это мука для себя самого и опасность для тех, кто уже все понял. Не зря искушенный в диалектике души Штокман ортодоксально внушал «свету Алексеевичу» «нашу классовую правду»: «Уничтожить нужно только матерых (…). А вот Мелехов, хоть и временно, а ускользнул. Именно его надо бы взять в дело! Он опаснее всех остальных, вместе взятых. Ты это учти. Тот разговор, который он вел с тобой в исполкоме, -- разговор завтрашнего врага» (3, ХХII).

Чем, спрашивается, опаснее и почему завтра он непременно станет врагом?

А потому что сомневается и видит относительность классовой правды. «Большая человеческая правда» не отменяет «тьмы низких истин», на каждом шагу присутствующих в жизни и делающих «большую» правду уже не такой большой.

Примитивный, а потому самый что ни на есть революционный, Мишка Кошевой в простоте душевной признается: «А вот начался с Гришкой разговор… ить мы с ним – корешки, в школе вместе учились, по девкам бегали, он мне – как брат… а вот начал городить, и до того я озлел, ажник сердце распухло, как арбуз в груде сделалось. Трусится все во мне! Кубыть, отнимает он у меня что-то, самое жалкое. Кубыть, грабит он меня! Так под разговор и зарезать можно. В ней, в этой войне, сватов, братов нету. Начертился – и иди! – Голос Мишки задрожал непереносимой обидой. – Я на него ни за одну отбитую девку так не серчал, как за эти речи. Вот до чего забрало!» (3, 6, ХХ). Мишка прав: Гришка грабит его, отнимает его куцую правду. Для мелкой идеологии, которая рядится в «большую человеческую правду», честные сомнения куда опаснее другой мелкой идеологии. За это «под разговор» и зарезать можно – в качестве самозащиты.

Действительно, в этой войне, войне за правду, «братов нету». Петро Мелехов по праву человека, который «начертился», «на свою борозду попал» («С нее меня не спихнешь! Я, Гришка, шататься, как ты, не буду»), выговаривает недозревшему брату: «Ты вот – брат мне родной, а я тебя не пойму, ей-богу! Чую, что ты уходишь как-то от меня… Правду говорю? – и сам себе ответил: -- Правду. **Мутишься** ты… Боюсь, переметнешься ты к красным… Ты, Гришатка, до се себя не нашел» (3, 6, II).

Однополчанин Чубатый так отреагировал на социалистические настроения качающегося Григория: «Пустое гутаришь. Ты молодой ишо, необъезженный. А вот погоди, умылят тебя дюжей, тогда узнаешь, **на чьей делянке правда**» (2, 4, IV). Правду по умолчанию разнесли «по делянкам», поделили, при этом кому-то досталось больше правды, а кому-то меньше. Разумеется, каждый убежден, что ему-то и достался добрый кусок правды, а вот соседа обнесли, обделили.

Кто мутит тихий Дон, жизню и чистую правду? Григорий Мелехов? Возмутитель спокойствия сам обреченно признается: «Все у меня, Наташка, **помутилось** в голове…» (3, 6, ХLVI). Может быть, он только чисто и прозрачно отражает неписаные законы жизни? Может быть, жизнь мутят как раз те, кто чист в своих помыслах, но не видит дальше своего носа, дальше своей делянки?

«Чистехонький» тихий Дон в мгновение ока становится «мутнехоньким», и виноваты в этом именно недалекие правдолюбцы, которым Гришка, ставший «на грани в борьбе двух начал, отрицая оба их» (3, XX), глаз колет – вот о чем роман, а не о революции и гражданской войне. Григорий именно шатается, мутится, балансирует на грани – и тем самым добывает новое качество правды. Он, казалось бы, слаб и нерешителен – нежизнеспособен, но именно такой тип человека жизнь и Шолохов сделали героем великого романа.

В отчаянии, «кутая зипуном голову», Григорий формулирует: «**Одной правды** нету в жизни. Видно, кто кого одолеет, тот того и сожрет… (Уже не в правде Бог, а в силе: это credo слабого – **А.А.**) А я **дурную правду** искал. Душой болел, туда-сюда качался…» (3, 6, ХХI). «Дурную» -- значит двойственную, диалектическую, не перестающую быть правдой, даже если рядом существует правда другая; он искал «одну» на всех, единую правду, вмещающую в себя точки зрения всех делянок сразу. Это очень высокая точка отсчета в культуре. Что делается с душой, если она не находит «дурной» правды, а иной, неуниверсальной, не воспринимает?

Душа без правды начинает умирать. Григорий «захворал» «тоской», «сердце пришло в смятению…» (3, 6, XLVI) -- следствие того, что он «мучительно старался разобраться в сумятице мыслей» (2, 5, II). «Война все из меня вычерпала. Я сам себе страшный стал… В душу ко мне глянь, а там чернота, как в пустом колодезе…» (3, 6, XLVI). По словам матери, сердце «Гришеньки» «как волчиное исделалось…»; на сердце, думает сам Григорий, «холодновато и пусто…» (3, 6, L).

А что делается с душой, если она чует погибель?

Она взрывается любовью к жизни, любовью к женщине, ко всему живому. Любовь в таком контексте выступает не просто способом «забыться, водкой ли, бабой ли…»; любовь выступает альтернативой мироустройству, «когда вся жизня похитнулася…» (3, 6, XLVI), когда «неправильный **у жизни ход**, и, может, и я в этом виноватый…» (3, 6, XLVI). В этом мире, в котором чистая правда мутит жизнь, а дурная, чище чистой, никому не нужна, можно спастись только любовью. Войне противостоит любовь. Война и любовь. Это тоже архетип, а не гришкина «заморока». («Заморока, и все!» -- так прокомментировал ординарец Мелехова Прохор Зыков вновь вспыхнувшую страсть, испепелявшую Григория и Аксинью. «Сызнова склещились… Ну, зараз их и сам черт не растащит!») (3, 6, LXII)

Но ведь и в любви, как и в войне, и в мире, есть своя не только сермяжная, но и «дурная» правда. И от «объективной» правды, как и от всякого глубокого проникновения в суть вещей, -- много горя. Этой «шатающейся» правдой невозможно поделиться. Поймут по-своему, то есть не поймут. Наталью волнует прежде всего, как «пьянствовал» Григорий «под Каргинской, как с б… вязался…» (3, 6, XLVI) А что ему дурная правда «сердце точит и кровя пьет», что он «сам себе страшный стал», что «жизня виноватит» -- для нее пустые слова: «Ох, уж ты бы мне зубы не заговаривал! Напаскудил, обвиноватился, а теперь все на войну беду сворачиваешь» (3, 6, XLVI). А ведь все от большой любви, хотела как лучше… Между прочим, этот диалог по фатальному несовмещению правд и степени трагического непонимания напоминает финальное выяснение отношений между Татьяной Лариной и Евгением Онегиным. Каждый прав по-своему – но только у одной правда чистая, как женская слеза, а у другого – дурная, идущая от большого ума и широкой души. Одна права, а другой без вины виноват – вот экзистенциальный сюжет мировой культуры, блестяще разработанный русской литературой. У Аксиньи, разумеется, была своя правда, и ей было что сказать своему любезному. Когда Григорий собрался «пробечь до Татарского», «разузнать, где семья», Аксинья предъявила ему свой набор обвинений (продиктованный, опять же, любовью, чем же еще?): «Не ездий! – просила Аксинья, и в черных провалах ее глазниц начинали горячечно поблескивать глаза. – Значит, тебе семья дороже меня? Дороже? И туда и сюда потягивает? Так ты либо возьми меня к себе, что ли. С Натальей мы как-нибудь уживемся. Ну, ступай! Езжай! Но ко мне больше не являйся! Не приму. Не хочу я так!.. Не хочу!

Григорий молча вышел во двор, сел на коня» (3, 6, LXIII).

Из «мутного», полнокровного течения романа едва ли возможно выловить чистую и однозначную «мораль», однако один из важнейших смысловых архетипов таков: Григорий искал такую истину, которая позволяла бы торжествовать жизни (если «жизня виноватит» -- следовательно, ты в чем-то прав, ибо не ставишь правду идеи со своей «делянки» выше неписаного закона жизни), которая «роднила» бы его «с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром» (4, 8, XVIII).

**3**

А теперь зададимся вопросом: как связаны между собой линия судьбы Григория Мелехова и разобранная нами сцена уничтожения красногвардейцев?

Прежде всего они соотносятся в разных плоскостях. С одной стороны – как «своя», частная, мелковатая правда и правда «дурная», «под крылом которой мог бы посогреться всякий». В контексте судьбы Григория жертвы и палачи, которые на протяжении романа периодически меняются местами, делаются неправы перед лицом мудро-простой жизни. С другой стороны – в эпизоде, как в капле океана, отражена логика романа и логика судьбы главного героя: от частной правды – к другой, «дурной», высшей. Эпизод «работает» на роман, а роман – на эпизод, и один без другого рассматривать некорректно. Так возникают глубина отдельно взятой сцены (условно, конечно, отделенной) и романа в целом. Каждый – подчеркнем: каждый! – эпизод в той или иной степени несет в себе философию романа и одновременно вносит вклад в нее. Именно так, сцена к сцене, архетип к архетипу, вяжется грандиозный роман, в котором воспроизведен сам **«ход жизни»**.

Есть очень простой критерий хорошего романа: это произведение, в котором невозможно обозначить тему. Если угодно, хороший роман – это «мутный» роман, ибо он отражает чистоту намерений, ведущую в ад; он всегда на грани в борьбе двух начал, отрицая оба их; хороший роман – всегда обо всем, и это принципиально. Война и мир – вот гениально угаданная тема хорошего романа, так сказать, формула темы. Интересно отметить в этой связи, что в первом томе «Тихого Дона» нет еще войны за правду, и тихо-мирно уживаются те, кто завтра сделаются непримиримыми врагами. Другая сторона принципиальности: гениальный художник **обо всем** напишет **в определенном ракурсе**. В этом, собственно, и заключено искусство романиста, как мы и старались показать. Хорошие романы пахнут жизнью, потрясают экзистенциальным составом. Вот это и есть универсальная тема романа: толкование бытийности.

В толковании этой темы и сказывается, собственно, мощь художественного мышления – великолепный дар Шолохова, за который сегодня приходится его, Шолохова, защищать. Такова «дурная» правда (диалектика) жизни. Такова жизнь. Получается, что Шолохов виноват уж тем, что написал гениальный – сложный, «мутно»-противоречивый роман. Ну, никак не удается извлечь из него единственно верную мораль, дающую ощущение силы и решимости куцым мозгам, устроенным на манер сознания, из которого выпирает бессознательное, -- на манер героических Подтелкова, Штокмана или Митьки Коршунова. А очень хочется. С другой стороны, если уж очень хочется, то почему бы не усечь роман, не урезать его, не скукожить до рамок своей амбразуры, своей правды, своей делянки?

Нет, господа. Известно, мы читаем роман – а роман читает нас. И тут уж на зеркало неча пенять – нечего заглядывать в гладь и муть «Тихого Дона» с намерением отыскать там глупость или козни. При большом желании, неумении анализировать и привычке обо всем судить по себе, найдешь там сполна и то, и другое. Но Шолохов здесь при чем? Если роман отражает глупость правдоискателей, надо ли защищать роман?

Вот почему я не собираюсь выступать в смешной роли адвоката Шолохова и тем самым, вольно или невольно, делать из него подсудимого. Не сомневаюсь: защитников, а еще больше обвинителей, запасшихся правдой со своей делянки, в скором будущем наберется легион: примазаться к громкому имени и сделать себе карьеру (под разговор о правде) – самая современная технология. Есть океан – будет и пена. Пусть плавает. Шолохов уже ответил всем своим будущим хулителям.

Шолохов – это всемирное достояние и достойный повод вступить в достойный культурный диалог. Рано или поздно «Тихий Дон», и мутный и чистый, как само течение жизни, станет фактором объединения нравственно и интеллектуально здорового в масштабах мировой культуры. Величайший роман ХХ века нельзя в упор не замечать. Себе дороже.

## Грани кургана, или Культурное величие М.А. Шолохова

**1**

М.А. Шолохов как автор «Тихого Дона» является ярчайшим представителем того ***направления*** или, более точно, той художественной ***системы*** (а еще точнее – художественной ***целостности***, момента иных целостностей и контекстов), которую принято называть критический (классический) реализм. Последний, в свою очередь, необходимо рассматривать как момент целостности другого порядка, составляющими которого выступают классицизм, романтизм, модернизм и т.д. Иными словами, феномен Шолохова являет собой момент всеобщности: через одно в какой-то степени выражено все – тем более «все», чем более уникально «одно». Такова диалектика индивидуального и универсального.

Содержательное ядро универсалий не могло не сказаться в самых выдающихся образцах критического реализма (ограничимся этой целостностью) – в творениях Пушкина, Л. Толстого, Достоевского, Тургенева (ограничимся традицией русской классики). Что роднит Шолохова как выразителя универсального смыслового пласта с названными (и, разумеется, неназваными) художниками?

Подобное тянется к подобному. Обратимся к эпопее Л. Толстого «Война и мир». В данном случае важно отметить, что Толстой заставляет воевать, конфликтовать Запад и Восток – не столько в географическом, сколько в символическом значении; если уж быть совсем точным, то субъектами противостояния становятся рациональное начало, присущее «Западу», западному типу отношения к миру, и начало душевно-психологическое, русское («восточное» по отношению к западу). За Отечественной войной 1812 года скрывается особая, невидимая война, выплескивается наружу столкновение двух культур: тип освоения жизни «от ума» и от того, что умом не понять: «от психики». Толстой прямо и недвусмысленно встал на сторону иррационально-душевного «постижения» смыслов бытия (если подобное непосредственное усвоение смыслов через их «сопряжение» можно назвать постижением). Именно такое «Бородино» интересовало Толстого, именно такое «Бородино» лежит в основе его универсальной концепции. Поле битвы – «человеческое измерение», противоборствующие стороны – психика и сознание.

Достоевский, художественный опыт которого, казалось бы, имел мало общих точек соприкосновения с опытом Толстого, был тем не менее родствен ему по духу. Конфликт, ярко описанный и прокомментированный Толстым, Достоевский также «вуалирует» и переносит исключительно внутрь, на территорию души героя, скажем, Родиона Романовича Раскольникова, то есть того, кто, следуя гибельным путем Наполеона, этого зловещего для русской культуры символа, пытается ***расколоть родину Романовых***, Россию, по отношению к которой все аналитические операции ума квалифицируются как «вторжение». Расколоть Россию – значит, попытаться понять ее умом, сделать ставку на интеллект (в широком смысле – на западную рациональную технологию постижения иррациональной по природе своей души). Ум вторгается и несет беду, но победа будет на стороне «униженного и оскорбленного» и одновременно «сильнейшего духом» противника. Достоевский также поддержал сторону души.

Условно этот вектор в развитии культуры, представленный фигурами Толстого и Достоевского, можно назвать ***«социоцентризмом»***, имея в виду мировоззренческий приоритет народного (опирающегося на душевное, которое сплачивает, объединяет) над личным (которое является результатом «разумного» отделения от душевно-народного). «Мысль народная» здесь выступает как путеводная иррациональная установка.

Если уж мы заговорили об этой традиции и тенденции, нельзя не вспомнить «Евгения Онегина» Пушкина, где впервые в мировой литературе отчетливо указано на роковое противостояние разума и сердца, ума и души, культуры и натуры, – противостояния, олицетворенного в образах Онегина и Татьяны, которые «сопряжены» сложнейшими отношениями. Правда, следует отметить, что пушкинский вариант точкой отсчета в духовном космосе личности делает – достаточно редкий случай! – разум. «Евгений Онегин» – это гимн разуму, носителем которого выступает личность. Эту ориентацию в культуре можно назвать ***«персоноцентризмом»***: преобладание личностного начала над общественным здесь очевидно. (В своей знаменитой «пушкинской» речи Достоевский не упустил случая оспорить подобный взгляд на человека и его место в мире: заклеймил «нравственного эмбриона» и «скитальца» Онегина, провозвестника персоноцентризма, и превознес «главную героиню поэмы» Татьяну, выразительницу «духа народного».)

Конечно, подобный опыт постижения мира и человека (характерный не только для реализма и не только для русской литературы) не мог остаться незамеченным в эпопее Шолохова «Тихий Дон». Если брать, так сказать, «внешний», видимый невооруженным глазом план (концептуально, конечно, невооруженным), то мы наблюдаем гражданскую войну, войну русских с русскими. Историческая и духовно-национальная основа, как и в случае с эпопеей Толстого, не вызывает сомнения, и она в известном смысле самоценна. Однако по существу конфликт, интересовавший Пушкина, Толстого, Достоевского (а на самом деле – всех без исключения корифеев словесно-художественного творчества), вновь переносится внутрь, в границы одной личности, целой и неделимой. Здесь Бородино – вся Россия, все русское. Внутренний конфликт, окончательно закрепленный в качестве культурной традиции, осознается как личностно продуктивный и, если угодно, эпохальный. Личность становится моментом вселенной; хочешь говорить о народе или о людях вообще – говори о личности.

Что значит ум противостоит душе? В этом случае личность выступает как враг самой себе, русские – русским же; война, к сожалению, продолжает оставаться культурно узаконенным способом разрешения конфликта, способом выяснения отношений (на деле превращаясь в способ самоуничтожения, причем, не только русских – всех людей вообще). Происходящее с одним человеком, становится моделью того, что в принципе может произойти – и происходит сегодня – со всеми. В этом контексте эпопея Шолохова становится символом и знаком целой эпохи.

Мне уже приходилось писать о том, как устроена художественная вселенная Шолохова («Надо ли защищать М.А. Шолохова?», Шолоховские чтения – 2002). Не ставя себе целью объять необъятное, мне важно было указать на основной принцип шолоховских вариаций на тему «война и мир»: каждый эпизод, микроэпизод, фраза – словом, отдельный момент – связан с целым, обогащает это целое и в то же время служит способом выражения целого.

Легко заметить, что подобный художественный метод глубинно реферирует с устройством гуманитарного космоса вообще, с его целостно организованной информационной структурой. Сам Шолохов – личность, сотворенная как момент целого, – в свою очередь «ткет» полотно, отражающее этот всеобщий принцип. Писатель творит модель в соответствии с основополагающим принципом универсума. Роман становится клеточкой космоса. Это не сразу поймешь и разглядишь, но сразу ощутишь «дыхание жизни», «ритм вселенной».

Если учесть сказанное, становится понятным, что Григорий Мелехов, будучи единицей социума, «моментом», в то же время концентрирует в себе проблематику целого. А целое в данном случае – тип взаимоотношений личности и социума в переходную эпоху (имеется в виду насущный, хотя и неприятный, переход от социоцентризма к персоноцентризму). И механизм такого перехода связан с включением сознания в сферу бессознательного, с пробуждением мысли, с проклятой способностью «задумываться» над загадками жизни, что неизбежно приводит к обособлению от тех, кто не задумывается.

Григорий Мелехов воплощает особый тип личности: перед нами, так сказать, человек-амфибия, своего рода кентавр: двуприродная, амбивалентная, если угодно, опять же переходная (маргинальная) модель. Он не перестал быть существом одной природы, хотя в нем стали проявляться черты природы совершенно иной. С одной стороны, он честно отражает крах социоцентрического начала, а с другой – сомневается в жизнеспособности начала персоноцентрического.

А это есть главное гуманистическое содержание нашей переходной эпохи, «страшного», по выражению Петра Мелехова, времени. Вот эта зыбкость, неопределенность, текучесть (стихия Тихого Дона!), ставшая формой существования амбивалентности, и отражена в образе Григория Мелехова.

Строго говоря, такова природа человека (в этом смысле люди подобны рекам), это глубинный архетип. Потаенные смысловые глубины, подводное течение, применимость мифологического кода – это особенности всякого литературного шедевра; это в полной мере относится и к «Тихому Дону», который создавался по гришкиной замысловатой технологии: не только умом, но колоссальной интуицией, прежде всего. Гениально угаданное вещество человечности: с одной стороны, дитя природы, укорененность в почву, не рассуждающий солдат в общем строю; с другой – уже дитя культуры, стремление к системе ценностей, попытка выстроить поведение от разума, сам себе голова. У ребенка – две мамки, у человека – две родины, у личности – две правды. Вот и разрывается человек между двумя полюсами: вечная наша каторга, она же единственный источник духовного наслаждения.

Кстати сказать, имя и фамилия героя – Григорий Мелехов – подобраны по принципу сочетания несочетаемого: и по звукоряду (угрожающее и колючее **Гр***и***гор***ий* переходит в мягкое и плавное **М***е***л***е***х***о***в**), и по семантике. Григорий – имя в русской литературе не случайное и «обросшее» роем ассоциаций, словно камень на дне Дона – ракушками. Зашифрованное в имени «горе» и «горение», неизбежно сопутствующее такому типу личности, становится определенной культурной маркировкой: мало того, что Мелехов тезка Печорину, он еще и родня по духу: генетически это горе от ума, от мысли, от стремления понять. Грибоедов органически дополняет здесь Пушкина, Толстого и Достоевского. Григорий – это ***культурная*** составляющая симбиоза.

Мелехов – уже непосредственная связь стального плуга с живой почвой (мелех – вариант лемеха), это связь с мелом, с белым цветом, с природой (не рассуждающей ***натурой***). Рядом с мелеховским двором – «крутой восьмисаженный спуск меж замшелых в прозелени ***меловых глыб***»: это сама почва, натура (1, 1, I; цит. по изданию: Шолохов М.А. Собр. соч. в 8 т. – М., Изд. «Правда», 1980. – Жирным шрифтом выделено мной; в скобках указаны книга, часть и глава – А.А.). Мотивы и образы земли, почвы, укорененности пронизывает весь роман. Кстати сказать, устойчивая ассоциация «Мелехов» и «молоть, перемалывать» (перемелется – мука будет…) только обогащает мотив почвы-земли.

Вот наиболее характерные моменты, подтверждающие наши мысли.

Григорий, «опаляемый слепой ненавистью», «думал: у каждого своя правда, своя ***борозда***. За кусок хлеба, за делянку земли, за право на жизнь всегда боролись люди и будут бороться, пока светит им солнце, опока теплая сочится по жилам кровь. (…) Пути казачества скрестились с путями безземельной мужичьей Руси, с путями фабричного люда. Биться с ними насмерть. Рвать у них из-под ног тучную донскую, казачьей кровью политую землю» (3, 6, XXVIII).

Это уже не просто мысли, но мысли, вырастающие из почвы чувств: это органика «переходного» состояния. (Между прочим, по схожему принципу обогащения и борьбы противоположностей синтезировано имя и фамилия фигуры ключевой для русской литературы – Евгения Онегина, где благородство и величие парадоксально сочетаются с изнеженностью. Евгений в переводе с греческого означает «благородный», в имени просматривается тяготение к величественности. Евгений – это, так сказать, культурная величина. Онегин, как легко догадаться, – о-неженный, из-неженный, привыкший жить в неге баловень судьбы: здесь в противовес семантике имени подчёркнута подверженность природному началу.Культурное и природное неразрывно слиты в герое, являясь разными полюсами одного и того же, что подчеркивается эстетически обыгранным звукорядом, созвучием двух слов. Евгений Онегин и «роман в стихах», с одной стороны, Григорий Мелехов и «роман-эпопея», с другой стороны, – гибридное, противоречивое сочетание.

Так нас природа сотворила: противоречия – это источник развития, а не результат неумения мыслить.)

Петро, родной брат «Гришатки», говорит: «Ты гляди, как народ разделили, гады! Будто плугом проехались: один – в одну сторону, другой – в другую, как под лемешом. Чертова жизня и время страшное! Один другого уж не угадывает…» И далее: «Я на свою борозду попал. С нее меня не спихнешь! Я, Гришка, шататься, как ты, не буду» (3, 6, II). О том же толкует и Подтелков: «Чтоб раз начали – значит, борозди до последнего. Раз долой царя и контрреволюцию – надо стараться, чтоб власть к народу перешла» (2, 5, II).

«Борозда» вообще является стержневым, магистральным образом романа. «Твои слова – контра! – холодно сказал Иван Алексеевич, но глаз на Григория не поднял. – Ты меня на свою борозду не своротишь, а я тебя и не хочу заламывать» (3, 6, XX). Борозда – это путь, направление, ход жизни; это русская, народная метафора.

Если принять во внимание все сказанное, то, Григория Мелехова, несмотря на его переходность, нельзя привязать к конкретному историческому моменту. Это универсальная модель человека, это о вечном, на века. Исторический момент помогает ярче проявиться вечному, но не заслоняет его.

В таком широком контексте следует поставить вопрос о культурном величии Шолохова. И тогда можно идти от общего – к частному, и все частные вопросы будут наполнены содержательностью универсального. Например, вопрос об использовании автором диалектизмов невозможно правильно решить в отрыве от мировоззренческого пласта романа. Введение диалектизмов в нормативный литературный язык – это разворачивание на лингвистическом уровне мотива скрещивания натуры с культурой, вековечного и корявого – с облагороженным. Диалектизмы, обладая звуковой и образной выразительностью, становятся художественным приемом, задача которого – затронуть, «всколыхнуть» архетипические глубины. Вот это и есть подлинное погружение в роман, любой момент которого чреват глубинами целого.

В подтверждение высказанных мыслей еще несколько наблюдений над текстом романа. Мотивы взаимодействия мысли с чувствами, взаимонепонимания («один другого не угадывает») и самопознания на разные лады обыгрываются в романе. Процесс рождения достойной внимания мысли всегда сопровождается «раскаленным» эмоциональным состоянием. Григорий пытается постичь: «И домыслами обнажая жизнь, затравлено, с тоской додумал: «Спутали нас ученые люди… Господа спутали! Стреножили жизню и нашими руками вершают свои дела. В пустяковине – и то верить никому нельзя…» (3, 6, XXVIII). «Домыслы» обнажают «жизню» и одновременно «спутывают» ее. Конечно, это «страшно». В таком горниле рождается новый тип отношения к жизни. Понимания пока нет, а ощущениями жить уже невозможно, ибо «слепая ненависть» или «тоска» «спутывают» все больше и больше. Григорий тянется к пониманию, хотя не очень-то и верит ему. «Век расшатался – и скверней всего, что я рожден восстановить его!» (В. Шекспир, «Гамлет», пер. М. Лозинского).

Надо отдать себе отчет, что это уникальный вариант в развитии не только русской, но и мировой литературы. Куда идти? Где верный ориентир, где эта самая «борозда»? Вопросы не новые, вечные, и однозначный ответ на них – это всегда неточный ответ, это ответ на несколько иной вопрос. «Путь разума завел меня в беду, теперь путем безумия пойду»: это уже было, и это сегодня не ответ. Шолохов идет своим путем, по своей борозде: он не пытается исчерпывающе ответить на «вызовы времени», он по-новому освещает глубину вопросов. И это, как ни парадоксально, является своего рода ответом.

Григорий, погруженный в пучину гражданской войны, рождает крамольные смыслы, которые в обозначенном контексте обретают еще одно, возможно, главное измерение. Разругавшись, то есть идейно разойдясь с Иваном Алексеевичем, Григорий – не скажешь, думает, скорее, – испытывает состояние некоторого прозрения: «Григорий шел, испытывая такое чувство, будто перешагнул порог, и то, что казалось неясным, неожиданно встало с предельной яркостью. Он, в сущности, только высказал вгорячах то, о чем думал эти дни, что копилось в нем и искало выхода. И оттого, что стал он на грани в борьбе двух начал, отрицая оба их, – родилось глухое неумолчное раздражение» (3, 6, XX). Вот она, война, перенесенная внутрь. «Грань в борьбе двух начал» и их «отрицание» – это тот «курган» (Григорий «далек был от него (от Ивана Алексеевича – А.А.) и смотрел на жизнь с другого кургана»), с которого, казалось бы, смотреть на жизнь просто невозможно, ибо третьего «начала» не дано. Однако именно с этого «кургана» (с одной стороны, вырастающего из земли, из почвы, а с другой – служащего местом захоронения) видно, что война «двух начал», сердца и ума, ведет к верной смерти носителя этих начал, человека. И народа. И человечества. Отрицание становится конструктивным, ибо подразумевает не войну уже, а мир (минус на минус дает плюс); грань же становится местом, где теплится человеческое. Вот эта облюбованная грань становится недосягаемой точкой отсчета для всех остальных, источником горя от ума и одновременно надежды на возможность будущего. У Григория Мелехова есть сын, Григорьевич, конечно, но вместе с тем уже Михаил Мелехов. А имя – это литературная судьба. Ясно, что Михаил Мелехов – кандидат в герои уже другого романа, а возможно, и в авторы романа. Михаил Мелехов неизбежно сопрягается в нашем сознании с Михаилом Шолоховым: это одна порода, шолоховско-мелеховская.

Итак, обнаруженная «грань» сам роман Шолохова подняла на невиданной высоты курган, определив масштаб его культурного величия. В сущности, речь идет о новом постижении человека, о новой адекватности новым реалиям – о том, что является заботой подлинной культуры.

**2**

Роман «Тихий Дон» доказал, что подлинная, высокая культура всегда вырастает из почвы, питается соками жизни, натуры. Культура не может вырастать только из культуры: это бесперспективный гибрид, пусть сколько угодно оригинальный. Такие, казалось бы, простые вещи сегодня вдруг начинают подвергаться сомнению. И такой, казалось бы, простой герой, как Григорий Пантелеевич Мелехов, «вдруг» становится подлинным культурным героем.

Таковы парадоксы гениальных творений, которые стоит рассмотреть попристальнее.

Обманчивая простота Шолохова – особый поворот темы. Литература сегодня все чаще подменяется понятием «литературность», призвание – «мастерством» и «профессионализмом». Конкуренция среди профессионалов невероятная, а литературы почему-то почти нет. Сказать, что «Тихий Дон» профессионально сделанная книга, значит, непременно вложить в это высказывание некий злой умысел. Сказать, что книга такого-то современного писателя сделана профессионально – значит, сделать комплимент. В чем тут дело?

Культурное величие несводимо к профессионализму (хотя «ремесленный» аспект творчества никто не отвергает). Профессионализм – это, собственно, подделка под настоящую, подлинную культуру. Что при этом подделывается? Ремесло-то подлинно, но что оно выражает?

Подделывается, имитируется ***мировоззрение*** и связанное с ним ***мироощущение***. Когда ты пишешь так, а думаешь иначе, не разделяешь представленного отношения к жизни, и вообще это не о тебе, ***литература превращается в игру*** – вот тогда и получается более или менее великолепная подделка. Литература глубинно отлучается от жизни, перестает быть результатом жизнетворчества – это и называется понижением уровня культуры. Профессионализм возрастает – а уровень культуры падает.

«Тихий Дон» в этом смысле является моделью подлинной культуры. Он ничему не подражал и ему подражать невозможно. Однако это великое русское творение связано с русской традицией и культурой, продолжает эту традицию и взывает к ее продолжению. Сегодня, когда культура порождается культурой, «Тихий Дон» свидетельствует: ***высшая культура связана с натурой, с почвой.***

Волей-неволей «Тихий Дон» как некая аксиома стал в оппозицию культуре, покусившейся на целостность человека. Я имею в виду постмодернизм, конечно, культивирующий литературность. Я не хочу сказать, что подобный тип культуры плох и примитивен; напротив, он балует изобилием и разнообразием примитивности. Я хочу сказать, что он, с его потрясающей культурной родословной, превратился в истинную угрозу культуре. Внешняя оригинальность, виртуозное мастерство, остроумие, сюжеты и сумасшедшие коллизии – а Шолохову с его «жизнеподобным» сюжетом и в подметки не годится. Сегодня именно немодное стремление к целостности, органичности следует считать актуальным и перспективным. В высшей степени культурным.

Мне не хотелось бы ставить вопрос об угрозе культуре как о некой интервенции, злом умысле или недомыслии. Все это отдает военным духом; меня же интересует технология мира: не «ненавидеть», а «понимать». Просто сегодняшние культурные формы свидетельствуют о колоссальном культурном кризисе. И «Тихий Дон», этот «тихий», по сравнению с боевиками, роман о гражданской войне, в центре которого проблемы личности, сегодня становится перспективной моделью культуры. «Дон Кихот», «Война и мир», «Тихий Дон» – мы начинаем ценить то, что имеем. Точнее, пора бы начинать ценить.

Кто еще вчера мог предположить, что культура может принять смерть из рук культуры же! Мы всегда испытывали дефицит культуры, тогда как натура перла изо всей щелей, и ее не было жалко: ментальный слой был очень тонким по сравнению с витальным. Любимая присказка «природа возьмет свое» сегодня вдруг перестала успокаивать, ибо сегодня приходится культуру защищать от культуры, и делать это культурными средствами. На самом деле мы как сражались с дремучей природой, так и продолжаем сражаться. В этом смысле «Тихий Дон» – колоссальная культурная профилактика: он не просто возвращает нас к почве, но указывает на зависимость культуры от натуры.

Причем, противостояние натуры и культуры происходит не только и не столько в форме чувств, стихии сердца и души, с одной стороны, и холодного, бездушно-бессердечного рационализма – с другой. Это противостояние очень тонко конкретизируется. На сторону чувств встал и формально возглавил ее ***интеллект*** (формально, ибо по существу он представляет интересы чувств), в результате стихия бессознательного резко усилилась, но не перестала быть таковой; а вот полюс сознания остался за «головой», где душевное начало не исчезло, но попало в подчинение к интеллекту особого рода: ***разуму***. Разум как высшая духовная инстанция выражает интересы не души и не ума; он выражает интересы человека в целом. Вот почему логика интеллекта (формальная, одномерная) отличается от логики разума (диалектически многомерной, принимающей к сведению противоречивость человека).

Узенькая полоска, тоненький просвет между интеллектом и разумом, где происходит ***перераспределение стратегических (мировоззренческих) полномочий***: вот куда переместился эпицентр борьбы за выживание человечества. Это и есть тот самый водораздел культуры и натуры, передний край борьбы противоположностей, где выковывается их единство, линия фронта и ахиллесова пята: все вместе.

И Гришкины метания символизируют противостояние разумного начала и интеллекта (за которым стоит дремучая мощь бессознательного). Подвергая сомнению холостую работу интеллекта, Гришка становится культурным героем, несмотря на укорененность в почву (или благодаря ей: это две стороны одной медали). «Спутали нас ученые люди»…

Душевно-мыслительные «состояния» Григория, когда он «мучительно старался разобраться в сумятице мыслей, продумать что-то, решить», сопровождали его всю сознательную жизнь и превращались в духовную работу, хотя внешне всегда напоминали «сумятицу» (2, 5, II). Он прошел несколько этапов в своем становлении и вернулся на круги своя – так сказать, с вершин кургана к почве, и это был не бесплодный тупиковый возврат к мертвой точке, а путь, обогащенный раздумьями и превративший Мелехова в культурного героя. В результате он вновь обрел почву и твердо встал на ноги. «Изварин подолгу беседовал с Григорием, и тот, чувствуя, как вновь зыбится под его ногами недавно устойчивая почва, переживал примерно то же, что когда-то переживал в Москве, сойдясь в глазной лечебнице Снегирева с Гаранжой. (…) Обуреваемый противоречиями, Григорий осторожно расспрашивал о большевиках:

- А вот скажи, Ефим Иваныч, большевики, по-твоему, как они – правильно али нет ***рассуждают***? (…)

- Рассуждают? Кха-кха… Ты, милый мой, будто новорожденный… У большевиков своя ***программа***, свои ***перспективы*** и ***чаяния***. Большевики правы со своей точки зрения, а мы со своей» (2, 5, II).

«Рассуждать» можно и «правильно», но это не та «борозда», которая ведет к истине. Интеллект достаточно эффективно обслуживает любые «чаяния». А вот разум относится к ним критически. «Ломала и его усталость, нажитая на войне. Хотелось отвернуться от всего бурлившего ненавистью, враждебного и непонятного мира. Там, позади, все было путано, противоречиво. Трудно нащупывалась верная тропа как в топкой гати, зыбилась под ногами почва, тропа дробилась, и не было уверенности – по той ли, по которой надо, идет. Тянуло к большевикам – шел, других вел за собой, а потом брало раздумье, холодел сердцем. «Неужто прав Изварин? К кому же прислониться?» Об этом невнятно думал Григорий, привалясь к задку кошелки. Но когда представлял себе, как будет к весне готовить бороны, арбы, плесть из краснотала ясли, а когда разденется и обсохнет земля, – выедет в степь; держась наскучившимися по работе руками за чапиги, пойдет за плугом, ощущая его живое биение и толчки; представляя себе, как будет вдыхать сладкий дух молодой травы и поднятого лемехами чернозема, еще не утратившего пресного аромата снеговой сырости, – теплело на душе» (2, 5, XIII).

Гришка умнее «ученых людей», потому что он пропускает парадоксы жизни через сердце, и мысль у него живет, бьется, пульсирует. Неверная мысль – и сердце холодеет; теплеет на душе – значит, «нащупывалась верная тропа». Он «невнятно думает» всем существом, не только «головой». А умные люди «ничтоже сумняшися» действуют по схеме: идеологический импульс – социальная реакция. Это и называется «стреножить жизню». Гришкино «непонимание» в культурном отношении гораздо выше «понимания» идеологически ангажированных и ослепленных сторон, ибо это «разумное недоумение», а не идеологический идиотизм. Стороны дрались за идеи, за «программы» и перспективы», рожденные интеллектом, «рассуждением», а Гришку интересовал человек. Но объяснить что-либо нашим и вашим, даже самому себе, он был не в состоянии. Вот он, модус горя от ума. Вот она, связь с Пушкиным, Толстым, Достоевским. С мировой культурой. С культурой вообще.

Возникает вопрос: а почему, собственно, правда романа оказалась на стороне Григория? Ведь, скажем, тот же Иван Алексеевич «доходит» до своей «борозды» «ощупкой», – способом, который, на первый взгляд, мало отличается от Гришкиного: «Как я тебя могу убедить? До этого своими мозгами люди доходют. Сердцем доходют! Я словами не справен по причине темноты своей и малой грамотности. И я до многого дохожу ощупкой…» (3, 6, XX).

Тут все дело в духовной одаренности Мелехова, в его способности аккумулировать противоречивые смыслы, «сердцем доходить» до разных правд и видеть их относительность. Курган Гришки повыше будет: вот в чем его беда, которая оказалась для романа золотой находкой и удачей.

Масштаб шолоховской эпопеи очень сложно, если вообще возможно, осознать за столь краткий период времени, прошедший после ее создания. «Большое видится на расстоянье»: это подтверждает культурная практика человечества. Но осознание культурного величия не приходит само по себе, ибо это не озарение и не откровение. Это большая черновая работа: философско-методологическая, эстетическая, текстологическая – словом, культурный, то есть разумный, труд. Великие писатели существуют только потому, что есть великие читатели. Иными словами, шедевр не просто бередит души и будоражит умы, но и обязывает держать культурную планку, поддерживать определенный уровень научного осмысления.

Культурную величину «Тихого Дона» – огромный курган, сверкающий гранями правд! – можно обозреть только силами развитых «разумных» гуманитарных наук, которые мыслят системно и целостно.

# МАГИЯ ТАЛАНТА, или РАЗГАДКА СИРИНА

# Nabokov?.. Сирин?.. Набоков.

**1**

Владимир Набоков справедливо считается одним из тех писателей-чудотворцев, кому удалось разлучить Красоту со Смыслом; при этом несправедливо считается, что подобное разлучение в принципе возможно.

Этим парадоксом и определяется подлинное место Набокова в культуре: он почти совершил невозможное. По большому счету, каждый классик – это более-менее удачная попытка совершить невозможное. Возможное – это всего лишь литература (относительно качественная), на невозможном же оттиснута невидимая печать избранности, уникальности.

Набоков справедливо считается уникальным писателем. Однако мало кто подозревает, что плата за уникальное – банальность.

Начнем с того, что уникальность – противоречивый продукт, и разобраться с уникальным – постичь противоречия. Для Набокова данный постулат актуален вот в каком модусе: Красота – детище Смысла; пытаться их разлучить – соблазнительная, но, увы, дешевая и безответственная авантюра.

Однако существо вопроса еще глубже: в подобной попытке нет ничего личного. И даже еще глубже: Личность никогда не унизится до такой попытки. Почему?

В ответе на этот вопрос содержится ключ к феномену Набокова.

**2**

О Сирине, который, якобы, превратился в Nabokov`а, предварительно став из Набокова Сириным, испокон веку принято говорить как о загадке; позволим себе не согласиться и возразить: в нем нет ровным счетом ничего загадочного. Есть писательский талант, который всегда загадочен как таковой, а человеческой загадки, делающей талант непостижимым, – нет.

Разгадка загадки в том, что загадки-то и нет.

Разгадка «незагадки» проста: он вовремя, с не делающей ему честь социальной чуткостью отвернулся от ***социоцентрического*** начала в культуре (от традиций русской литературы в том числе), но так и не разглядел в отечественной литературе загадочной ***персоноцентрической*** ориентации (прохлопал того же «Евгения Онегина», вокруг которого Набоков крутился, как кот вокруг горячей каши, да так ни до чего и не докрутился; вся его заслуга – свел духовно-эстетическую «громаду» к изобразительно-выразительной погремушке, то есть по себе, по своим собственным невыразительным духовным возможностям судил обо всех гениях).

Разгадка в том, что такой уникальный и аристократичный Набоков, непоседа и эстет, самым что ни на есть пошлым буржуазным образом стал истово исповедовать ***индивидоцентризм***. Это и есть его сокровенная религия, то, что он, якобы, ото всех скрывал.

Ничего подобного: он скрывал это лишь от самого себя, ибо нельзя быть художественным гением и при этом скрыть свою сущность. Именно поэтому он так ненавидел психоаналитическую технику разоблачения индивидоцентрических фокусов: в ее свете он тотчас оставался ни с чем, голым шутом при голом короле, без загадки, и даже без надежды как-нибудь эдак потемнить, навести тень на плетень. Психоаналитика делала его тем, кем он всегда и был – мистером Пустотой.

При этом самым сильным его аргументом в пользу собственной непостижимой значимости был такой подразумеваемый загадочный пассаж: Сирин-то неплохо владеет основами психологического анализа. Что неоднократно и убедительно демонстрировал. См. многочисленные перлы в сплошных шедеврах. Просто россыпи психологических находок, добавим от себя, вскрывающих механизм функционирования бессознательного. Дескать, не могу же я, интеллектуал, быть в плену у тех «законов», в которых и сам неплохо разбираюсь.

То простое соображение, что первой жертвой бессознательного становятся глупые психоаналитики как-то счастливо не пришло в голову писателя. Сапожник без сапог; врач, исцелись сам; писатель-психолог, не ври себе – все это вещи одного порядка. Где здесь личность? Где уникальность? Nabakoff пал жертвой закона обезличивания. Как и миллионы его почитателей.

Спутать личность с индивидом: это надо умудриться; для того же, чтобы прочитать «Онегина» в духе индивидоцентризма, – надо запутаться окончательно. Что с большим успехом и проделал Сирин.

**3**

А чем, собственно, отличается **личность** (средоточие культурной тенденции – персоноцентризма) от **индивида** (тенденции антикультурной – индивидоцентризма, эгоцентризма)?

Коротко можно ответить так: между ними – пропасть, располагающаяся в узеньком пространстве, отделяющем разум от интеллекта. Иной тип управления информацией – и возникает пропасть.

Личность является **моментом целого**, она аккумулирует в себе все свойства целого и, вследствие этого, связана с миром отношениями, которые выстраиваются на принципах тотальной диалектики. Понять личность – распутать ее сложные взаимоотношения с миром. Природа личности – тотальность, космичность. По отношению к культуре это сказывается в том, что личность соотносит все свои поступки с Высшими Культурными Ценностями, руководствуясь при этом разумом. Таким образом, личность является целостной информационной структурой, где витальное (бессознательное) познается ментальным (сознательным), хотя и не подчиняется ему непосредственно. Личность – это информация, структурированная в законах; познай себя – девиз личности.

Индивид же как информационная структура порожден центробежным началом; это уже не момент целого, а только **часть** последнего; это уже не единица космоса с многомерными связями-отношениями, а пуп земли, начало начал, – карикатурно выпяченная точка отсчета, вокруг которой, по щучьему велению, вертится вся вселенная. Индивид соотносит свои поступки с желаниями и хотениями, издеваясь над разумом при помощи интеллекта. Иными словами, перед нами феномен произвольной абсолютизации, произвольного перекраивания структуры вселенной под свои прихоти. «Закон» (девиз) индивида: вижу не то, что есть, а то, что хочу видеть. Понять такого человека-индивида – значит, уяснить себе, что он руководствуется исключительно собственными ощущениями, прикрываясь интеллектом. Он не познает, а приспосабливается.

Язык личности – разум, язык индивида – чувства. Личность – субъект разумного типа управления информацией; индивид – объект бессознательного приложения бессознательно добытой информации (и интеллект многократно усиливает воздействие бессознательного).

Наконец, роковой нюанс: личность (дитя культуры) распознает в себе индивида (дитя натуры) и выстраивает с ним отношения «по вертикали»: сверху – вниз. Личность «работает» над гармоничными отношениями с индивидом. Именно индивидом прирастает «богатство» личности.

Индивид же «предчувствует» саму возможность дорасти до личности (до верхнего информационного этажа) как вражескую интригу, направленную на самоотрицание индивида, и потому отрицает информационную структуру личности как высшую фазу своего развития. Наступает отчуждение от личности, и человек превращается в собственного врага. Для человека-индивида «быть» означает «не развиваться».

Таким образом, индивид и личность представляют собой модусы натуры и культуры, и отношения их – это отношения ценностных парадигм, но не отдельно взятых субъектов. В этой связи стоит разграничить индивид и личность по культурным меркам (функциям). Индивид является **субъектом цивилизации**; **субъектом культуры** является личность.

С этой точки зрения индивидоцентризм в литературе – это культурное обслуживание «натурного», бессознательного.

Кстати сказать, в «Евгении Онегине» дана блестящая формула индивидоцентризма:

А нынче все умы в тумане,

Мораль на нас наводит сон,

Порок любезен – и в романе,

И там уж торжествует он.

Почему же «порок» (мораль индивидоцентризма) «торжествует»?

Именно потому, что «умы в тумане» (хотя шустрому интеллекту кажется, что он все раскрепостил, то есть сделал порок «любезным», нормальным). С этой точки отсчета все и начинается, чтобы ею же и закончиться.

**4**

Давайте восстановим логику развития литературы, – логику, заложником которой стал неповторимый Набоков.

Вначале было то слово, которое «от Бога», то есть слово нормативно-моралистическое, серьезное, выполняющее целый спектр возложенных на него общественных функций: образовательно-воспитательных, познавательных, мировоззренческо-идеологических. Это было слово в формате «культурного регламента», слово, стоящее на страже тех догм, которые, по святому убеждению писателей, делали человека человеком. Литература по умолчанию становилась способом очеловечивания, а писатели по определению – теми «человеками», которые верили в духовные возможности «слова». В этой цепочке не было места дешевому вранью или манипулированию; принято было бескомпромиссно искать и, как водится, заблуждаться, честно и искренне. В чем в чем, а в благих намерениях такой литературе было не отказать.

И надо признать: литература была инструментом духовного совершенствования и человека, и общества. Это был великий век иллюзий, когда литературные утопии имели колоссальный авторитет. От Грибоедова – до Чехова, Шолохова, Булгакова… Да, были люди в свое время. «Хорошая, качественная, честная литература» и «культурный прогресс» были синонимическими понятиями. Читатели такой литературы были интеллигенцией и, соответственно, «солью земли». Где-то даже пастырями (то есть не только овцами). Властителями дум. Все остальные – паствой, которую надо было просвещать и спасать. Самые умные люди были убеждены, что хорошего человека можно воспитать, прежде всего с помощью хорошей литературы. Измените общество – и вы измените человека: это один вариант, насильственно-революционный; измените человека – и общественные нравы изменятся в сторону улучшения сами собой: это ненасильственный, хотя и не менее утопический вариант. И там и там – ставка на литературу как на инструмент мощного и эффективного психо-идеологического («душевного») воздействия.

Потом случилось то, что и должно было случиться: революции, войны и всевозможные социальные катаклизмы ХХ века (как-то: религиозно-этническая и расовая «неприязнь», терроризм, нехватка ресурсов и т.д.) наглядно показали, что, во-первых, человека воспитать невозможно; во-вторых, улучшению не поддаются и общественные нравы. Реальная природа человека и наши представления о его «духовной природе» оказались по разную сторону баррикад. Война всех против всех приобрела всемирно-исторические формы. В такой ситуации литература и ее функции резко изменились. Наставническая литература пастырей и духовных гигантов мгновенно оказалась прошлым человечества; на авансцену выдвинулась литература как забава и игра (это мироощущение, в частности, стала обслуживать идеология и художественная практика постмодернизма).

Постепенно и неизбежно сложились два полюса: те, кто настаивает на сакральной и культурной миссии литературы против тех, кто не признает за литературой функций «духовного производства». И те, и другие стали говорить о смерти литературы: первые с ностальгическим сожалением и апокалиптическим страхом, вторые – с легкомысленным восторгом отрекшихся от претензий «быть человеком».

Литература «библейской», канонической направленности (старой, доброй, чаще всего, почвенной) и литература «без царя в голове», а также без руля и без ветрил: вот две системы ценностей и две мировоззренческие парадигмы. Первую точнее всего назвать ***социоцентризмом***, вторую – ***индивидоцентризмом***. И устарела старина, и старым на новый лад бредит новизна. Третьего нет и не дано. Куда ж примкнет наш герой-писатель, «куда ж поскачет наш проказник», как говаривали в старину?

Мы все действительно вышли из шинели (если под «шинелью» понимать «доспехи героя», непременную атрибутику «сражения за идеалы»). Нас воспитывали как героев – на литературе **социоцентрического** типа, то есть литературе, озабоченной ценностями, актуальными для общества в большей степени, нежели для личности. Сначала общество, народ – потом индивидуум, отдельный человек: таково кредо традиционно ориентированной литературы. В центре такой литературы – герой и проблемы, связанные с героизмом: трагизм и сатира (не путать с трагикомизмом).

Главная проблема сегодня заключается в том, что литература современная стала ориентироваться исключительно на индивидуум (не путать с личностью, которая не равнодушна к общественным вопросам!). Современная литература – гейм-литература – исследует феномен **индивидоцентризма**.

В определенном смысле мы имеем дело со снижением духовной планки и одновременно с повышением планки интеллектуальной (ибо попытаться стать выше «глупого» общества можно только с помощью интеллекта). Индивидуум минус личность – это живот плюс душа, примыкающая к животу. Отдельная особь минус личность – это минус принципы, минус осмысленное отношение; это человек минус культура; в остатке имеем разрушительное эгоистическое начало, потому разрушительное, что озабочено оно развлечением, тем самым «зрелищем», что превращает человека общественного либо в человека толпы, либо в асоциальный элемент (правда, все это пышно именуется «соблюдением прав человека»; о «правах личности», обратим внимание, речи не идет, будто личности вовсе не существует в подлунном мире).

Поесть, поспать, а после меня хоть потоп: вот по большому философскому счету кредо человека, не желающего быть ни личностью, ни героем. Индивид в отличие от личности – существо асоциальное, ибо он не предлагает конструктивных стратегий сосуществования с обществом; его не интересует формат мировоззрения, он живет исключительно мироощущением, феноменами психическими, фантомными, иллюзорными; при этом он парадоксально весьма и весьма почитает интеллект, превращая его в инструмент развлечения и ничего не желая слышать о диалектических «кознях разума», жестко ставящего индивид на подобающее ему место. Пример подобной литературы – творчество В. В. Набокова в целом, в частности его роман «Лолита».

Поскольку в информационном космосе индивида нет «верха» – актуализируется «низ» (то есть ценности варваров: пожрать, поспать). Здесь может быть организован по-своему тонкий мир, здесь может царить эстетика, и даже интеллектуальная игра, заменяющая содержательную пустоту (что еще можно понять) пустотой содержания. Но здесь нет и в принципе не может быть ответственного отношения к личности и обществу. В плане стратегий художественной типизации, в плане пафосной организации «картины мира» мы имеем дело с различными модусами иронии, с модусами деконструктива, пустоты.

Таким образом, от социоцентризма к индивидоцентризму означает (в плане духовно-эстетического движения): **от тотальной героики – к тотальной иронии.**

**5**

А теперь представьте, что перед вами стоит задача опоэтизировать индивид, человека, отчужденного от духовной деятельности. Что вы станете делать?

Вам не останется ничего другого, как эстетизировать сомнительные проявления ничтожества, душевно-психологические проявления, само собой, какие же еще (ибо больше за душой ничего нет – zero, пустота), и обратиться при этом к тому фрейдизму, который и самого автора разоблачает как человека без внятного мировоззрения, человека, погрязшего в тенетах мироощущения. В этом контексте и дутый аристократизм превращается в модус пошлой бездуховности. Писатель-аристократ стал певцом пошлости, против которой он так решительно выступал. И Набоков, конечно, не фрейдизма боялся; он боялся себя, личности в себе, своей чуткости к экзистенциальным проблемам, давящим на индивида без его на то согласия.

В этом месте хотелось бы сказать несколько слов в защиту фрейдизма в частности, и психоаналитической технологии вообще.

Мне не приходилось слышать, чтобы о психоанализе говорили как об ***инструменте духовного совершенствования, как о персональном, личностном инструменте***. Фрейдизм в контексте буржуазного индивидоцентризма выступает действительно как инструмент разоблачения коварства психики. Технология извлечения смыслов из глубин бессознательного направлена на то, чтобы изобличить «человека-подлеца». Вот почему «фрейдизм» бессознательно, но устойчиво связан с понятием «мутные глубины потемок души». Психоанализ (анализ психической содержательности, то есть пустоты) попадает в ассоциативную цепочку «бессознательное – деструктивное – безнравственное – деградация». Говорим психоанализ – подразумеваем «негатив», «минус личность». Анализ по умолчанию стал инструментом ковыряния в отстойниках души. Там, где фрейдизм, – там и грязь.

Что ж: за что боролся, на то и напоролся. Это верно, но верно отчасти, тогда верно, когда речь идет о бездуховном человеке-индивиде. Фрейдизм вскрывает то, что есть: пустоту, гуманистическую бессодержательность – цели и мотивы жалких интеллектуалов в лучшем случае. Вскрывает тотальную зависимость человека от того уровня витальной базы, которая берет свое начало в инстинктах. Происходит та самая редукция человека «к паху».

Однако бессодержательность может быть отправной точкой в деле построения личности, персоны; в принципиальном плане можно наполнить духовный мир содержанием. Этим занимается уже не фрейдизм, а сознание, разум человека. При таком типе личности, такой духовной структуре анализ бессознательного не ограничивается разоблачением фокусов психики как таковых; поскольку речь идет о ценностной ориентации, о системе и иерархии ценностей, анализ бессознательного превращается в анализ духовных технологий. Предмет исследования (анализа) принципиально меняется: мы уже анализируем не ту психику, что обслуживает подбрюшье (почти зоопсихологию), а ту, что реагирует на духовные коллизии (так сказать, ментальную психологию). А это уже иная информационная инстанция. Но это возможно, повторим, только тогда, когда речь идет о личности.

У Набокова личностей нет. Нет – и все. Его герои – жалкие индивиды. Зачем ему психоанализ? Он ему не нужен в сколько-нибудь значительном объеме – не нужен постольку, поскольку в его опусах, то есть в его картине мира, не присутствуют такие духовнообразующие полюса, как конструктивная «диалектика ума» и находящаяся в нигилистическом кураже «диалектика души». Вот такой предмет – диалектический спарринг ума и души – не является предметом Набокова. Он им брезгует, не разглядев его культурного потенциала. У Набокова все попроще, это вообще простой писатель (с точки зрения содержательности). Однако начал психоанализа, поверхностной аналитики в его произведениях хоть отбавляй. Иногда это становится собственно содержанием произведения, как, например, в рассказе «Ужас». Но движения, колебания, трепет души – это отнюдь не духовность, это именно суррогат духовности, так сказать, реабилитация индивида, наделение его некой «сверхтонкостью», которая ошибочно принимается за «глубину». Герой трепещет, как бабочка, обозначая как бы бездны глубин. Увы, нет иной глубины в человеке, кроме глубины ума.

**6**

За доказательствами обратимся к анализу маленького шедевра модерниста В.В. Набокова – рассказу «Рождество», который исследует ту же трагическую дихотомию (экзистенциальную дихотомию, как сказал бы Э. Фромм), что и многие произведения реалистической прозы, например, гениальная повесть Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича». Мотив преодоления отчаяния перед неизбежной смертью – в центре рассказа. Думаю, произведение это в определенном смысле является ключом ко всему лучшему, что создано Набоковым.

Концепция личности, сотворенная Набоковым, считавшим, что он не создает никаких концепций, не столь глубока и не столь насыщена диалектикой, как у Толстого. Набоков, на первый взгляд, бежит от каких бы то ни было идей (в соответствии со своими знаменитыми эстетическими декларациями). Рассказ вроде бы ни о чем, если не считать содержанием претензию на бессодержательность. «Просто красиво» написан, не более того. И все же мы попытаемся найти ключ к набоковской «чистой, безыдейной» поэтике. А ключ ко всякой поэтике, если она хотя бы отчасти является таковой, всегда лежит в области содержания. Принципиально иные методологические подходы, конечно, существуют, но они давно уже исчерпали конструктивный ресурс своих возможностей.

Присмотримся к сердцевине любого художественного произведения – к принципам обусловленности поведения героя, которые всегда пафосно окрашены (оценены). «Принципы» (точка зрения или логика персонажа) плюс «пафос» (авторская позиция) – вот важнейшие составляющие творческого метода писателя, которые воплощаются в стиле. Творческий метод Набокова чрезвычайно любопытен.

Активных действующих лиц в рассказе – всего двое: некто Слепцов и Тот, Кто повествует о произошедшем: повествователь. В субъектной организации произведения нет ничего необычного: смысловая «стереоскопичность» достигается способом традиционным – путем совмещения разных субъектов речи и, что принципиально, разных субъектов сознания (последние в отличие от первых отмечены разностью мировоззренческих позиций). Если характер Ивана Ильича (героя повести Толстого) прослежен с самых истоков его формирования до сложнейшей трансформации в конце произведения, то ***характера*** Слепцова как такового в рассказе нет. Он (характер, то есть специфически структурированная информационная система, в которой сопряжены несколько субъектов сознания, внутренне конфликтующих друг с другом) абсолютно не актуален, в нем нет нужды, поскольку Слепцову доверено быть носителем информации одноплановой, одномерной, непротиворечивой. Слепцов как субъект сознания, выражающий информацию одномерную, является ***типом***, но не характером. Тип и характер, таким образом, - это принципиально разные информационные (следовательно, духовные) возможности. (Отметим, кстати, и такую художественную – следовательно, духовно-информационную – возможность: если перед нами ***характер героя***, пересекающийся в духовном плане с ***характером повествователя***, то мы имеем дело с целым спектром организованных точек зрения, а не с двумя «персонажами». Формально мы воспринимаем два субъекта сознания, но поскольку каждый из них является ***характером***, вбирающим в себя несколько ***типов***, то фактически мы имеем дело с таким «объемным» субъектом сознания, который вмещает в себя иные субъекты сознания. В результате нам предлагается то, что часто называют ***моделью мира***, то есть целую систему отношений, которая состоит из разных позиций – мировоззренческих, духовных позиций. Множество точек зрения, множество типов отношений – вот вам и мир. Из этого следует: небольшое произведение может обозначить информационные возможности большого мира. Собственно, это и значит реализовать художественный потенциал малого жанра.)

Вот почему в рассказе преобладает ***лирический принцип типизации*** героя. Психологически поведение героя вполне реалистически обусловлено. Но психологический рисунок «Рождества» не выводит нас на глубокие нравственно-философские проблемы, ибо не обусловлен ими; тип психологизма Набокова (разновидность «тайного» психологизма) ничем не напоминает Толстого. Функция этого «условного» психологизма – иная.

Если отсутствует характер героя – следовательно, нет соответствующей ситуации, конфликта, сюжета и т.д. по всей стилевой парадигме; словом, нет соответствующей поэтики. Что же тогда есть?

Есть иная поэтика, соответствующая иному принципу типизации. Прежде всего, Слепцов один, если не считать слуги Ивана, подчеркнуто эпизодического лица (повествователь по законам рода и жанра «как бы невидим»). Одиночество само по себе есть всегда сублимация смерти; это отчужденность, выброшенность из жизни. И Слепцов пытается что-то противопоставить идее смерти, найти контраргументы в пользу жизни. В этой скрытой, невидимой схватке, которую тонко комментирует повествователь, победителем выходит Слепцов.

Однако сама по себе схватка, которая привела к «рождеству» нового эмоционально-мыслительного (медитативного) состояния, происходит вне всякой связи с конкретными обстоятельствами жизни героя. Сказать о Слепцове «среда заела» – невозможно, потому что вокруг него нет никакой среды. Его социальная обозначенность весьма условна. В данном случае герой Набокова почти метафизичен, вынут из среды, не вырастает из социума и не обуславливается им. Это явно «лирическая» по родовой своей характеристике ситуация. Вот почему Слепцов лишен характера; противоречия же, мучающие его, – вечные противоречия, обусловленные не средой, а природой человека как таковой.

Таким образом, главное в рассказе – логика смены умонастроений, и логика эта не определяется ни социальной, ни биологической детерминированностью героя. Думается, перед нами все же потенциально реалистическая проза, хотя формальных признаков реализма вроде бы и недостаточно. Однако если сами идеи мало мотивированы, то психологическая зависимость от идей и обратная связь психологии с идеями явственно ощутима.

Начало рассказа задает эмоциональный тон повествованию.

«Вернувшись по вечереющим снегам из села в свою мызу, Слепцов сел в угол, на низкий плюшевый стул, на котором он не сиживал никогда. Так бывает после больших несчастий. Не брат родной, а случайный неприметный знакомый, с которым в обычно время ты и двух слов не скажешь, именно он толково, ласково поддерживает тебя, подает оброненную шляпу, – когда все кончено и ты, пошатываясь, стучишь зубами, ничего не видишь от слез. С мебелью – то же самое. Во всякой комнате, даже очень уютной и до смешного маленькой, есть нежилой угол. Именно в такой угол и сел Слепцов».

Лексика явно окрашена в печально-сентиментальные тона (большие несчастья, брат родной, стучишь зубами, ничего не видишь от слез). Детали также активно участвуют в создании «печального» фона (вечереющие снега, низкий плюшевый стул, нежилой угол). (Трудно удержаться от указания на весьма красноречивую деталь: пуф под Слепцовым не только не бунтует, но «ласково поддерживает» хозяина. И это можно сказать вообще обо всей мебели, обо всех вещах. Взаимоотношения героев «Рождества» с вещным миром диаметрально противоположны аналогичным взаимоотношениям героев «Смерти Ивана Ильича» Л. Толстого.) Одинокий человек, сидящий в нежилом углу, контакт с вещами – все это явно символично. Кроме того, лирическая экспрессия задается и ритмом прозы (и не в последнюю очередь – ритмом). Отрывок естественно разбивается на речевые такты, содержащие, приблизительно, по три ударения (это относится почти ко всему приведенному абзацу).

Итак, мы видим, что актуализированы специфически лирические (лирики как рода) поэтические средства. Далее отметим явное желание лирического героя (то есть повествователя) не остаться на заднем плане, его активность в подаче материала (что делает этот персонаж «зримым», выводит его из тени главного героя). «Ты и двух слов не скажешь», «поддерживает тебя», «ты… стучишь зубами»: «ты» - это не только обобщение лирического героя, но и обобщение, «конструирование» читателя определенного типа, читателя-единомышленника. Непосредственное обращение к тебе, читателю, устанавливает с тобой прямой контакт, без посредничества Слепцова.

Сдержанная безысходность героя передается мастерски выписанным овнешненным (тайным) психологизмом. Мы видим героя со стороны, словно вещи, которые его окружают. «Тогда Слепцов поднял руку с колена, медленно на нее посмотрел. Между пальцев к тонкой складке кожи прилипла застывшая капля воска. Он растопырил пальцы, белая чешуйка треснула». Эти три строчки последнего эпизода первой главки в рассматриваемом стилевом контексте многого стоят по выразительности. «Поднял руку с колена»: он сидит, тяжело опершись на колено, в «позе горя». Медленность жеста отражает замирающую, умирающую внутреннюю жизнь – кожа превращается в воск. «Капля воска между пальцев» – это и свидетельство посещения церкви. «Он растопырил пальцы, белая чешуйка треснула»: бессмысленность жеста является симптомом шокового состояния Слепцова; трещина, появляющаяся у него на глазах, – явный символ разлома, катастрофы, свершившейся в его жизни.

Избранные как бы скупые поэтические средства (добавим сюда строгий ритм, демонстративно «бесстрастную» интонацию, «гладкую» звукопись) предельно функциональны и выразительны. Горе передано настолько неестественно красиво, что уже и не воспринимается как настоящее горе, оно сразу же покрывается налетом условности. Условная «изящная» скорбь: этого-то впечатления и добивается писатель Набоков!

Еще раньше, в третьем фрагменте первой главки, появляется Иван, «тихий тучный слуга, недавно сбривший себе усы», который внес лампу и «беззвучно опустил на нее шелковую клетку: розовый абажур». Во всем этом композиционном фрагменте, совпадающем с эпизодом сюжета, поражает потрясающая, ничего не пропускающая наблюдательность повествователя (пока сложно сказать, можно ли отнести ее и к Слепцову). Хозяин сидит – «словно в приемной у доктора». На стекле – «стеклянные перья мороза», вечер – «густо синеет». Слуга – «недавно сбривший себе усы», абажур – «розовый». Конец фрагмента таков: «На мгновение в наклоненном зеркале отразилось его освещенное ухо и седой еж. Потом он вышел, мягко скрипнув дверью».

Казалось бы, какое нам дело до того, давно или недавно сбрил себе усы слуга? И почему так важно, что он «тихий и тучный»? Или, если угодно, вот еще пример (из третьей главки): «Слепцов взял из рук сторожа лампу с жестяным рефлектором». Какое отношение к горю Слепцова имеет «жестяной рефлектор»? Или усы?

Мало того, что никакого: эта вызывающе немотивированная цепкость внимания раздражает своим желанием ничего не пропустить – то есть уравнять важное с неважным, Слепцова с Иваном, Ивана с лампой. Следовательно, все это имеет отношение к горю Слепцова – но вовсе не является тем отношением, на которое рассчитывает читатель, привыкший к «нормальной» художественной и житейской логике. Перед нами какая-то другая логика, реализованная в других отношениях. Зрительная, слуховая, осязательная, чувственная жадность к миру вещей (наряду с равнодушием к миру идей и концепций), желание ничего не пропустить и все назвать, зафиксировать, запечатлеть (и при этом специально пропустить «умные вещи»), конечно, не случайны. Сознание повествователя, словно зеркало или рефлектор (буквальные образы рассказа), отражает попавшие в пределы его досягаемости объекты. Отражается внешний ряд, а не то, что стоит за ним (в данном случае за ним пока обнаружить ничего не удается, обнаруживает себя пустота). Может быть, это и есть то самое чистое, безыдейное и, следовательно, бессодержательное искусство с его «иной» логикой: искусство, несомненно, присутствует, а содержательность при этом отсутствует?

Проверим наши наблюдения дальше. Во второй главке творится что-то невообразимое. Немного в мировой литературе найдется страниц, так изысканно поэтизирующих заурядную материальность мира, так тонко воплощающих эстетическое торжество зрения и слуха: «Когда на следующее утро, после ночи, прошедшей в мелких нелепых снах, вовсе не относящихся к его горю (горе горем – а сны снами: сны вовсе не являются отражением душевных процессов, что является свидетельством восхитительного рассогласования, художественным подтверждением той «истины», того содержания, что ни одно содержание не определяет другое содержание, все как-то существует само по себе, бессодержательно – А.А.), Слепцов вышел на холодную веранду, так весело выстрелила под ногой половица и на бледную лавку легли райскими ромбами отраженья цветных стекол. Дверь поддалась не сразу, затем сладко хрустнула, и в лицо ударил блистательный мороз. Песком, будто рыжей корицей, усыпан был ледок, облепивший ступени крыльца, а с выступа крыши, остриями вниз, свисали толстые сосули, сквозящие зеленоватой синевой. Сугробы подступали к самым окнам флигеля, плотно держали в морозных тисках оглушенное деревянное строеньице. Перед крыльцом чуть вздувались над гладким снегом белые купола клумб, а дальше сиял высокий парк, где каждый черный сучок окаймлен был серебром и елки поджимали зеленые лапы под пухлым и сверкающим грузом».

Никаких сомнений быть не может: зрение повествователя устроено как-то особенно. И эта особенность дорога Набокову: она и позволяет реализовать ему свой дар эстетизировать вещный мир. Повествователь – явный двойник Набокова. Или: автор и образ автора в данном случае в значительной мере слились, отождествились. Для подтверждения высказанной мысли пришлось бы выписать почти весь рассказ. Ограничимся приведенным фрагментом, дающим повод и для постановки другой проблемы.

Изумительны по своей выразительности и оригинальности метафоры Набокова, воплощенные, к тому же, в изощренных интонациях и звуках. Это просто, что называется, отдельная тема. Вряд ли есть необходимость указывать на разнообразные аллитерации и ассонансы, пронизывающие весь отрывок и буквально делающие его музыкальным. К тому же ритмическая основа прозы не исчезает, она становится более гибкой: на каждый речевой такт приходится по 3-5 ударений. Обратим внимание: звукопись многофункциональна, но главная ее функция – добиться впечатления звуковой пластичности, имитирующей пластичность природных силуэтов и линий. «Белые купола клумб»: во-первых, очевидны ассонансные закругления; э-ы-э у-о-а-у; во-вторых, «круглый звук» Л также рисует купол; в-третьих, совпадение четырех «мягких» звуков в двух коротких словах, состоящих их 5-6 звуков (купола клумб), делает зрительным соседство куполов. И т.д.

Мир действительно помещен в систему эстетических зеркал: метафорических, звуковых, интонационно-ритмических. Он многократно отражается, дробится в зеркальной мозаике.

Если, немного забегая вперед, раскрыть секрет повествователя и сообщить, что горе Слепцова заключалось в том, что у него умер единственный сын, то станет ясно, что чувственный гимн жизни крайне бестактен, во всяком случае, не бесспорен. В том числе и по отношению к читателю, которого сначала заставляют восторгаться великолепной картиной, а потом сообщают, что он, читатель, присутствует едва ли не на похоронах. Так или иначе, требуется обосновать уместность гимна.

Чьими глазами смотрим мы на «весело выстрелившую половицу» или любуемся «белыми куполами клумб»? Только ли повествователя? Ведь он описывает только то, что попадает в поле зрения Слепцова. Постепенно грань между точкой зрения Слепцова и повествователя стирается, и становится невозможным отделить одну от другой. Слепцов «удивлялся, что еще жив, что может чувствовать, как блестит снег, как поют от мороза передние зубы. Он заметил даже, что оснеженный куст похож на застывший фонтан и что на склоне сугроба – песьи следы, шафранные пятна, прожегшие пасть».

Великолепие мира, перед которым невозможно устоять, как бы заслоняет, смягчает боль. Причем, это великолепие особого рода. Повествователь судьбой Слепцова словно бы иллюстрирует несомненные, прочно усвоенные им (повествователем) истины. Безымянный повествователь, двойник Набокова, завидно и плодотворно активен только в одном: он неутомимо переводит действительность в некий эстетический план. И только такая – отраженная, искусственно созданная – действительность вызывает его восхищение. Если уж быть совсем точным, то восхищение его вызывает сама возможность эстетизировать мир. Не преображенного мира у Набокова нет. Предрасположенность и открытость любых явлений к эстетизации – вот что волнует Набокова и его героев. Не случайно, в его лучшем романе «Дар» - герой и есть писатель. И пристальный интерес к искусству, литературе (скрытые и явные реминисценции, перифразы, аллюзии) – тоже знак личности, для которой искусство выше реальности. (Возможно, скрытые аллюзии есть и в рассказе «Рождество». Для этого понадобилось бы специальное исследование. Но даже возможный второй (третий и т.д.) план не может изменить главного посыла.)

Давно замечена «изобразительная сила» Набокова, дар «внешнего выражения», «меткость взгляда», внимательность к «живописнейшим мелочам». Считается, однако, что дар Набокова замкнут на самом себе. Это трактуется как крупный недостаток творческой манеры писателя. Хорошо бы, дескать, использовать Набокову этот дар для воплощения чего-то «серьезного». А раз Набоков не воплощает ничего (нет Больших Идей, как у Толстого), то дар вроде бы так и остался сам по себе. Критикам искренне жаль.

Не станем, однако, торопиться с выводами. Даже на примере одного маленького рассказа видно, что это далеко не так. Объяснимся.

Вот как сообщает повествователь о смерти сына Слепцова: «Совсем недавно, в Петербурге, – радостно, жадно поговорив в бреду о школе, о велосипеде, о какой-то индийской бабочке, – он умер, и вчера Слепцов перевез тяжелый, словно всей жизнью наполненный, гроб в деревню, в маленький белокаменный склеп близ сельской церкви». Эта фраза – та клеточка художественности, в которой сконцентрирована суть рассказа. Ключевое слово «умер» – спрятано во фразе, завуалировано. Его эмоциональное воздействие максимально самортизировано, ослаблено. Если бы фраза обрывалась на слове «умер», впечатление было бы максимально близким к реальности. Это звучало бы просто и грубо (вспомним ту же повесть Толстого «Смерть Ивана Ильича»). Набоков не дает сосредоточиться на этом впечатлении и заговаривает читателя, сообщая ему о гробе, деревне, склепе, церкви… Кроме того, слово «умер» обрывает ряд «радостный»: школа, велосипед, индийская бабочка.

Все это очень искусно сделано для того, чтобы быть просто смертью. Напряжение во фразе, кульминация на слове «умер», и тут же нейтрализация этого впечатления – все это похоже на фокусы. Или в фокусах есть свой неслучайный смысл?

Когда Слепцов серьезно, но непременно очень красиво, относится к возможности собственной смерти, он ставит и понятие, и слово, его обозначающее, в конце: «Слепцов встал. Затряс головой, удерживая приступ страшных сухих рыданий.

- Я больше не могу… - простонал он, растягивая слова, и повторил еще протяжнее: - Не – могу – больше…

«Завтра Рождество, - скороговоркой пронеслось у него в голове. – А я умру. Конечно. Это так просто. Сегодня же…»

Он вытащил платок, вытер глаза, бороду, щеки. На платке остались темные полосы.

- …Смерть, - тихо сказал Слепцов, как бы кончая длинное предложение».

Горе Слепцова блекнет на фоне, выписанном таким образом, что фон этот не подчеркивает, а снимает, нейтрализует горе: «Далеко внизу, на белой глади, у проруби, горели вырезанные льды, а на том берегу, над снежными крышами изб, поднимались тихо и прямо розоватые струи дыма. Слепцов снял каракулевый колпак, прислонился к стволу. Где-то очень далеко кололи дрова, – каждый удар звонко отпрыгивал в небо, а под белыми крышами придавленных изб, за легким серебряным туманом деревьев, слепо сиял церковный крест».

Не будем лишний раз заострять внимание на ритмико-фонетических, а также интонационно-синтаксических достоинствах. Они очевидны.

Но как невозможно скупому опоэтизировать потерю денег (при всей серьезности с его стороны это будет объективно выглядеть смешно), так и истинное горе нельзя переживать столь изысканно красиво. Даже «вой по сыну» превращается в изящный намек, эвфемизм, не могущий нарушить установку на эстетизацию мира: «слепо сиял церковный крест», то есть его сияние расплывается в наполненных слезами глазах убитого горем отца.

Что бы мы ни говорили, смакование красоты на фоне смерти выглядит неестественно. Так, думается, нравственный изъян оборачивается изъяном художественным. Причем, самым парадоксальным образом: плохим оказалось то, что получилось слишком красиво.

Рассказ просто не мог кончиться «примитивной» человеческой трагедией. И для перевода трагического мироощущения в почти язычески-восторженное понадобилась ничтожная малость: бабочка, не вовремя (зимой!) вылучившаяся из кокона. Причем, из кокона, оставшегося после умершего сына (он коллекционировал бабочек). Умерший сын возрождает к жизни отца – чудесным даром: сильнее смерти оказалась только красота. Красота как таковая, безо всяких идеологических, моральных, меркантильных и прочих примесей!

Рассказ кончается не просто формальным появлением на свет «сморщенного существа» «с черными мохнатыми лапками». Фантастическая поэма о превращении индийского шелкопряда из «черной мыши», из «комочка» в «громадную ночную бабочку» в художественном смысле равна жизнеутверждению, которое способно противостоять любой жизненной катастрофе. Бабочка (излюбленный образ и смысловой мотив Набокова), воплощенная бескорыстная красота, способна перевесить даже смерть сына, даже смерть.

Финал рассказа достоин того, чтобы его воспроизвести целиком. Мы не станем этого делать только потому, что стилевая доминанта не меняется, рассказ завершается в прежнем ключе.

Итак, рассказ Набокова «Рождество» – заканчивается жизнеутверждением, как и «Смерть Ивана Ильича», но на прямо противоположной Толстому основе. Слепцов не ищет нравственного обновления в земной жизни – «горестной до ужаса, унизительно бесцельной, бесплодной, лишенной чудес». Такой представляется жизнь Слепцову за мгновение до явления шелкопряда. Но если для Ивана Ильича жизнь перестала быть «унизительно бесцельной» и «бесплодной», то для Слепцова она, в сущности, такой и осталась. Слепцов «прозрел» иначе: бесцельность, бесплодность жизни он стал преодолевать ее украшательством, принципиально «не замечать» унизительной бесцельности жизни. От этого бессмысленность жизни, конечно, никуда не исчезла. Фактически, он так и остался слепым, он и не прозрел по-настоящему, потому что и не пытался разобраться в причинах своей слепоты.

Перед нами несмешной вариант ***трагической иронии***. Вот почему Слепцов трагически одинок.

Попытаемся теперь свести концы с концами. Изобилие метафор в рассказе и превращение, в конечном счете, всего произведения в сплошную метафору (рождество нового мироощущения, продление жизни, новое рождение) позволяет сделать определенные выводы. Цель и смысл метафор и сравнений Набокова, поддержанных тщательно организованным словесным уровнем текста, заключаются в том, чтобы сопрягать различные явления, уподоблять их друг другу – и тем самым обогащать. Что, конечно, и должна делать всякая метафора. Однако у Набокова метафора обнажена до своей «первородной» функции: метафора служит не вспомогательным поэтическим средством, а непосредственно «скрепляет» жизнь с литературой. Эстетизация жизни в рассказе выступает не просто как прием или игра, как иногда думают, но – без преувеличения – как ***духовный, идеологический акт***. Героям (да и автору) больше нечего противопоставить бессмысленности жизни. Такая «духовная порода» (кстати, выражение самого Набокова из «Дара») сознательно возводит башни из слоновой кости, обрекая себя на одиночество. В установке на трагическое одиночество – и способ самоутверждения, и гибельное духовное бесплодие.

Вот какими принципами обусловлено поведение героев. Вот почему именно такая стилевая доминанта реализует очень оригинальный творческий метод писателя. В конечном счете, жизненная доктрина героев (думаю, и писателя) оказалась созвучной их дару, чем и обуславливается высокое художественное совершенство рассказа.

Следует иметь в виду, что уникальный словесный дар Набокова настолько ярок, что кажется самодостаточным для объявления его гением, превосходящим даже Л. Толстого.

Но это ошибочное мнение. В отказе от поисков выхода их духовного тупика, от анализа как способа преодоления тупика, от поисков плодотворной жизненной ориентации – причины того, что Набоков, став явлением художественным, так и не стал явлением духа. А это существенно ограничило и его художественность. Будучи яркой и оригинальной, она осталась в то же время неглубокой. Попытка развести Истину с Красотой не удалась даже Набокову.

В заключение отметим, что трагико-ироническая программа жизни – мощный идеологический посыл рассказа. Рассказ, несомненно, написан не «просто так», а рассчитан на то, чтобы его читали: интерпретировали, анализировали, осваивали его содержательную сторону. В этом и заключается жизнь художественного произведения. Набокову, конечно, не удалось избежать столкновения с миром Больших Идей – хотя бы потому, что, как показывает нам формула художественного совершенства, Красоты без смысла (Истины и Добра) просто не существует.

**7**

Чтобы глубже понять, чего же не хватило Набокову для превращения в культурную мегавеличину, позволим себе экскурс в природу человека – то есть именно то, чего так избегал писатель.

Природа человека (или его информационный космос) достаточно четко подразделяется на три уровня: телесный, душевно-психологический, духовно (разумно)-психологический. Тело – душа – дух.

В связи с этим мужчина – это также три измерения. На уровне телесном – это мускулатура, физическая мощь и совершенство; на уровне душевно-психологическом – это все те же сила и харизма (морально-волевые компоненты: воля, целеустремленность, склонность к лидерству, решительность и т.п.); наконец, на уровне собственно духовном комплекс маскулинности предполагает способность мыслить, познавать.

Понятно, что высший уровень определяет низший, а не наоборот. Не мускулатура и воля (то есть природные данные), в конечном счете, делают мужчину мужчиной, а наличие ума (уже культурной составляющей). Обратим внимание: ума, но не интеллекта. Интеллект, будучи инстанцией, которая контролируется душой, не становится еще фактором культурным в полном и точном смысле этого понятия. «Интеллектуальная духовность» – это разновидность душевно-психологической маскулинности, высшая форма бездуховности (или низший уровень духовности, кому как нравится). «Интеллектуальную» и «разумную» духовность легко спутать, однако они различаются качественно: типом управления информации: разумным или все же психологическим (пусть даже интеллектуализированным). Отсюда интеллектуальная литература – это разновидность женской литературы.

Сила есть – ума не надо: это карикатура на мужчину, поскольку абсолютизация телесно-психологическая ипостаси мужчины – это комплекс самца. Ум есть – обойдемся без таких мелочей, как характер и физическая форма: это даже не шутка, это глупость, вещь, невозможная при наличии ума. Разум не может не заботиться о характере и качестве телесной оболочки.

Естественно, у мужчины умного (у которого в голове разум, а не интеллект) понятие «мужской характер» становится не самоцелью, а инструментом достижения мировоззренческих, философских вершин. Здоровье и тело, кстати сказать, – тоже.

Таким образом, полноценного мужчины без ума не бывает. Если нет ума, приходится компенсировать его отсутствие изобилием природной мощи. В этом случае бедный мужчина нарывается на парадокс: чем больше мужчины (бицепс, трицепс, воля, самомнение, карьера и т.п.) – тем он больше похож на женщину. Тем мужчины меньше.

Три женских измерения, разумеется, те же, что и у мужчин, однако как существо духовно-информационное женщина весьма отличается от мужчины. Это легко понять, хотя с этим нелегко смириться, особенно тем, кто не понимает разницы между разумом и интеллектом (а это, увы, сплошь интеллектуалы).

Наличие сферы телесно-психологической буквально роднит женщину с мужчиной. Они родом из природы. Адам и Ева. Здесь вполне уместно говорить о равноправии – по отношению к природным характеристикам.

Однако все меняется, когда мы обратимся к измерению высшему, духовному. Только ментальное измерение завершает целостный облик и придает содержательность низшим информационным этажам. Мужчину мы оцениваем по качеству духовных программ; к женщине мы предъявляем несколько иные требования.

Разумных женщин не бывает. Разумная женщина, если использовать это выражение как метафору, – это женщина с высоко развитым уровнем интеллекта, который позволяет ей понять, что ее духовные качества определяются не потребностями познания, а потребностями приспособления к тому, кто способен познавать.

Главным в жизни женщины становится мужчина. Следовательно, любовь. Семья. Дети, будущие мужчины и женщины. Будущее мужчины и женщины.

Понятия «женщина», «женственность» становятся инструментом достижения женских духовных вершин. С точки зрения умного мужчины, это самое главное в женщине. А ему, разумному, виднее.

Женщина же, которая выстраивает тип личности по мужскому, то есть разумному, типу, попадает в глупое, двусмысленное, маргинальное положение. Невозможно реализовать чужую природу, даже если ты при этом решила отказаться от своей.

Мужчины и женщины стоят друг друга. Никто не лучше и не хуже. Просто у них разная природа, которая определяет набор и содержательность достоинств. Женщине мужские достоинства ни к чему, своих девать некуда; мужчина, облагороженный женскими достоинствами, – смешон.

Главное в жизни не мужчина или женщина, а гармония между мужским и женским комплексами. По отношению к этой гармонии сила мужчины не в разуме как таковом, и не в том, чтобы подчинить женщину, а в том, чтобы прожить счастливую жизнь с любимой женщиной, оставаясь при этом мужчиной.

Разумность мужчины становится абстрактным качеством, если он не рассматривает любовь как высшую ценность. Следовательно, к женщине он относится как к высшему проявлению натуры (в том числе высшему проявлению натуры в себе), по отношению к которой выстраиваются все высшие культурные ценности. Добытое разумом делится на двоих, непременно на двоих, поскольку разум – это, по большому счету, не женское и не мужское качество, даже не человеческое; это качество – культурное. Надприродное. Условием существования которого, однако, становится натура, женская по своей сути. Если женщина заинтересована в увеличении разумного присутствия в жизни (а умная женщина в этом, безусловно, заинтересована), то она будет всячески способствовать тому, чтобы мужчина стал мужчиной, ибо разум проникает в жизнь через мужчину. Разум – гарант того, что женщина будет счастлива, женщина с триумфом реализует себя как женщина.

От рода человеческого пока что мужчина делегирован в культурное измерение. Это не предмет для гордости или культивирования комплекса превосходства (оборотной стороны комплекса неполноценности); это констатация положения вещей. Это истина, добытая разумом. А с истиной нельзя кокетничать, ею нельзя манипулировать. Она вообще не для телесно-душевного потребления. Ее можно понимать.

Или относиться к ней по-женски: понимать, что есть вещи, недоступные твоему пониманию, без которых, однако, не прожить.

В отношении истины мужское и женское в принципе «не делится», не раскладывается по полюсам «негатив» – «позитив»; на уровне разумном, духовном, полюса осознаются всего лишь разные качества жизни. «Женское» и «мужское» дифференцируются и кокетливо противопоставляются на уровне социально-психологическом и природно-психологическом, на радость умным феминисткам и глупым мужланам-шовинистам.

Иными словами, проблема женского и мужского в актуальном для социума виде, – ***это проблема не разума, а души***. Это женская проблема, которую никак не могут решить мужчины.

Получается, что герои Набокова, как, впрочем, все остальные герои всей остальной художественной прозы мира – не мужчины?

Хотелось бы изящно уклониться от ответа, поскольку он уже дан. Тело – душа – дух: вот забота свободного человека (не политика, заметим, не детектив, не женщины сами по себе, будь то старухи или нимфетки, и не какие-нибудь «отцы и дети»).

«Мужское начало» в данном контексте оборачивается сложными культурными смыслами. Говорим «мужское» – подразумеваем легкость и свободу, альтернативу пустоте. Почему?

Вспомним: природа человека (или его информационный космос) достаточно четко подразделяется на три уровня: телесный, душевно-психологический, духовно (разумно)-психологический. Тело – душа – дух. Это объективно существующие информационные инстанции.

В связи с этим все существующие этические и мировоззренческие – гуманистические – ценности имеют три измерения. Взять свободу, именем которой не клянется только ленивый. Существует свобода на уровне тела, душевно-психологическая свобода (в том числе социально-психологическая) и свобода порядка духовного (информационная основа которой – разум, а форма – философия).

Политическая свобода – это психологическая свобода.

Экономическая свобода – это психологическая свобода.

Религиозная свобода – это психологическая свобода.

Эстетическая свобода – это психологическая свобода.

Это все свобода выбирать потребности тела и души. Свобода «думать» брюхом. Необходимый, но явно недостаточный компонент свободы, если принять к сведению, что каждый человек потенциально мог бы стать личностью.

***Комплекс свободы*** завершается свободой духовной (или начинается с нее: точка отсчета здесь подвижна). Человек, который ощущает свободу только как потребность в душевно-телесном комфорте, является рабом природы. Его свобода ограничивается заточением в телесно-психологическую оболочку. Если человек свободен духовно, то есть в состоянии познать (осознать) свою информационную природу в полном объеме, свобода политическая и экономическая становятся условием реализации главной свободы. Политическая и экономическая свобода становятся для личности фоном, вторичной потребностью (важной, безусловно, но не главной: вот что главное).

Свобода психологическая часто выражается как нежелание осознавать себя личностью. Именно такие люди политически наиболее активны. Чем меньше человек свободен разумом, тем больше он выступает за свободу на уровне политическом. Такова плата глупца за свободу выражать свою зависимость от брюха.

Беда в том, что наша цивилизация культивирует свободу исключительно как свободу двух низших порядков, свободу телесно-психологическую. Глупый человек не может быть свободным, но хочет им казаться. Все лозунги цивилизации рассчитаны на свободных дураков, сама цивилизация есть продукт находящейся в свободном полете глупости.

Свобода личности подразумевает свободу дистанцироваться от политики и экономики (настолько, насколько это возможно в реальной жизни). ***Способность быть адекватным природе человека в полном объеме – вот что такое свобода*** (в аспекте информационном). Свобода тела и души – это замечательно; однако без свободы разума они превращаются в ловушку и тюрьму для человека. (Определение свободы, данное Спинозой, – это все-таки абсолютизация «разумного» момента и компонента свободы, здесь отсутствует акцент на целостность (неделимость) и одновременно структурированность этого многомерного понятия.)

Пушкинский Онегин говорит в письме к Татьяне:

Я думал: вольность и покой

Замена счастью. Боже мой!

Как я ошибся, как наказан.

Онегин «думал» (принимая императив «познанной необходимости»): «вольность и покой» (результат разумного отношения: свобода плана духовного) замена «счастью» (то есть свободе телесно-психологического порядка). Но Онегин ошибся – и в этом глубоко прав автор. Где свобода – там и счастье. Нельзя противопоставлять «свободы» разных уровней; и реализация высшего уровня свободы, пусть высшего, но одного, – это еще не счастье. Счастье – это не «замена» одной свободы другими аспектами свободы, а их гармония. ***Свобода – это счастье умного человека***.

Вот где подлинный выбор и подлинная свобода: цивилизация или культура? Человек или личность?

А еще точнее и адекватнее так: совместить (гармонизировать) цивилизацию и культуру (человека и личность) – или «свободным» волеизъявлением выбрать ценности цивилизации, которые ее же и загубят?

Абсолютизация политической составляющей свободы – это ставка на порядочность неразумных людей. Выбор, например, между либералами и консерваторами – это умный вариант глупости. Выбор культуры (ставка на гармонию) – это глупость и сумасшествие в контексте нынешней цивилизации, но это подлинно умный шаг.

В контексте культуры – в целостном информационном контексте – и свобода, и достоинство, и любовь, и все на свете обретают свой завершенный человеческий (гуманистический) облик.

Что выбрал Набоков? Это риторический вопрос. Он бессознательно выбрал то, что «выбирают» все. Он идеально затерялся в толпе.

Ни свободы, ни достоинства, ни любви, ни мужчин, ни женщин у Набокова нет.

У него есть только гениальная проза.

**8**

Если иметь в виду все вышесказанное, становится понятно, что и героя-личности у Набокова попросту нет. Есть выдуманные персонажи – а героя, литературного типа – нет, ибо нет содержания. Из пустоты, из ничего, и родится ничего. И говорить, по большому счету, не о чем. Но!

Но теперь самое время возвратиться к мифу об уникальном писательском даре Набокова. В чем, собственно, заключается этот дар?

В том, чтобы бежать впереди паровоза, впереди локомотива цивилизации, впереди толп пигмеев, заботливо указывая им дорогу в красивое будущее, где роятся бабочки и нежатся нимфетки. Чем не рай для опарышей?

Никакой духовной уникальности не было. Уникальность Набокова в том, что он даровито воплотил безликую закономерность: предать культуру самым изысканным, «культурным» способом – так понизить культурную планку, чтобы она показалась всем недосягаемой. Это фокус, гипноз, магия: иллюзион и спецэффекты.

Справедливости ради сразу же хочется сказать несколько слов в защиту Набокова: не он это выдумал, не с него это началось. Не он первый и не он последний. Дело в том, что индивидоцентризм как тип духовной ориентации (точнее, бездуховной духовности) возник не сегодня и не вчера, и уж, конечно, не Набоков был его первооткрывателем. «Набоковщина», как водится, возникла задолго до Набокова. Беда (которая может стать предпосылкой победы) художников всех времен и народов заключается в том, что помимо выразительной составляющей художественности есть еще и содержательная ее сторона. В беду, проблему или трагедию это невинное обстоятельство превращается потому, что указанные две стороны по природе своей несовместимы. Нужен совершенно особый, поистине уникальный дар, чтобы соединить эти две стихии. В «Евгении Онегине» они как раз и совмещены: это высшее искусство. А можно быть дьявольски одаренным как «изобразитель» – и при этом заниматься почти не искусством: это искусство казаться великим художником.

Чтобы понять это, надо уяснить следующее. Все три указанных вектора – индивидо-, социо- и персоноцентризм – суть проекции трех информационных уровней человека – тела, души и духа, – уровней, составляющих в совокупности информационную целостность человека. Человек един и неделим. Целостен. Но! Но – при этом все состоит из диалектических нюансов. Тело и душа (отчасти) как своего рода целостность настроены на выразительность, на чувственно воспринимаемую изобразительность и выразительность, на «красоту», на стиль; а вот другая «часть» души (под частью имеется в виду ограниченная функциональность), смыкающаяся с духом в иную целостность, источают уже содержательность – семантические поля, концептуально сопряженные в «системы систем», воспринимаемые уже абстрактно-логически. С одной стороны – «индивидо» и «социо» (психика); с другой – «социо» и «персоно» (сознание). Выразительность проявляется преимущественно через **образы**, содержательность – через **понятия**.

В принципе – подчеркнем еще раз – понятия могут передаваться через образы, и тогда смысл становится стороной – неотделимой «стороной», свойством – выразительности (закон художественности); однако (и тоже в принципе) образы могут существовать и сами по себе, не слишком обремененные смыслом – как улыбка знаменитого кота, условно отделенная от лап и усов. Такая гносеологическая возможность в принципе существует.

Для Набокова это обстоятельство стало бедой, с которой он не справился, и одновременно победой – в том смысле, что исключительная выразительность его творений толкает к поиску потаенных концептуальных глубин, которых там нет и в помине. В этом и заключается феномен «набоковщины» – феномен утонченного эго-, индивидоцентризма. Нельзя присутствовать в номинации великий художник и при этом игнорировать смысл; вот почему поклонники дара писателя приписывают этому дару пророческую пронзительность. Это смешно, это унижает Набокова, а не возвеличивает его. Его истинное величие в другом – в том, что его хочется поставить рядом с Пушкиным, хотя настоящее место Набокова в ином ряду.

Набоков – провозвестник и знак гибельной «культурной» ориентации. Сегодня пустота, зашифрованная под стильность и эстетику, считается собственно культурой, художественностью как таковой. Самое впечатляющее ее проявление, конечно, – это TV. Перед взором потребителя – стильная рамка: стильные наряды, прически, пейзажи, мизансцены – все и вся. Мастерство, профессионализм. Глаз не отвести… от пустоты. Это особого рода специализация. Элитарный Набоков как предтеча массового TV – в высшей степени актуальная тема. Набоков находится в одном ряду с «черным квадратом», только в противоположном конце этого разношерстного ряда.

Анализировать Набокова – анализировать стиль, маскирующий пустоту. И занятие это по-своему увлекательное. И все же не царское это дело – в пустоте ковыряться, со скальпелем-фрейдизмом в одной руке и словарем поэтических дифирамбов – в другой. Вот почему я отказался от мысли говорить о Набокове в традиционном формате «анализ художественных текстов писателя» (что сказать, к примеру, о блестящем романе «Король, дама, валет»? Великолепной «Машеньке»? Гениальном, но нечитабельном «Даре»? О россыпях рассказов-бриллиантов? Скучная пустота – их общий знаменатель!) и сосредоточился на анализе особой культурной ситуации, – анализе того содержания, что рождает пустоту под видом «глубины».

Надо сказать, что у литературы того типа, что представлена гением Сирина, есть почтенная и бесспорная классика, ведущаяся с седой древности. Начинается этот ряд, несомненно, Гомером; из этого же ряда – де Сад, Флобер, Джойс, Пруст; из писателей отечественных в него по праву следует поместить Гоголя, Бунина, М. Булгакова (я намеренно останавливаюсь на фигурах, достойных упоминания; а сколько «эстетической мути» встревожено сегодня!). Правда, почти все перечисленные писатели попадают и в другой ряд – тот, персоноцентрический, где блистает автор «Евгения Онегина». И тем не менее «культурная» родословная Сирина впечатляет. Ему, как говорится, нечего стесняться. И у поклонников его таланта – крепкие тылы.

Я также являюсь поклонником таланта Сирина – ровно настолько, насколько индивидоцентризм является способом воплощения персоноцентризма. А он таки является, отдадим должное диалектике, жертвой которой пал Сирин.

Вот почему о Набокове стоит говорить всегда. Он не загадочен, а классически парадоксален: это писатель, образцово попавший в образцовые диалектические клещи, о которых он и слышать ничего не хотел. Другим наука, если они способны за блестящим стилем Набокова разглядеть серую пустоту.

А если нет… Что ж, не они первые и не они последние в ряду тех, где одним из первых – Набоков. Он не сумел совершить невозможное, но почти убедил нас в том, что это возможно.

Такова магия таланта.

# «ГРОМАДНАЯ ВОЗДУШНОСТЬ» МИХАИЛА БУЛГАКОВА

## ВИВАТ, МЕССИР,

## или Философия зла в романе «Мастер и Маргарита»

**1**

Тот, кто не желает замечать ничего, кроме свободы, вечно попадает в самую жесткую зависимость от иллюзий. Свобода в мыслях – порядок в мыслях; свобода в душе – хаос в голове.

Кажется, мы соблюли все необходимые формальности, чтобы в модном ключе приступить к разговору о модной теме, безбожно скомпрометированной в модном романе. Придумано броское название, есть веский зачин, что-то вроде эпиграфа-камертона, намекающего на фундаментальность темы и задающего некий «философский» формат разговору.

Все это необходимо нам для того, чтобы пренебречь модным дизайном, актуальным обрамлением и приступить к делу по существу, а именно: называть вещи своими именами. Вечное – вечным, популярное – популярным, смешное – смешным, а глупое – глупым. Для этого и необходим порядок в мыслях.

Хочется начать с очевидного: прочитав легкий, искрящийся остроумием роман, испытываешь чувство очищения, того самого почти забытого ныне «катарсиса» - древней пилюли, воздействующей на сам строй души. Духовное омовение подобного рода – знак и симптом творческой мощи, подлинного вдохновения, которое корнями своими уходит в стремление к свободе, в неприятие регламента, в оппозицию дисциплине. Импровизационный дискурс и ничем не сдерживаемый полет фантазии становятся едва ли не идеей, чуть ли не главным смысловым ощущением романа. Идея ***свободы***, реализованная не столько как идея, не в плане концептуальном, сколько ***на уровне ощущений***, стала для романа путеводной звездой, или, менее поэтически, художественным принципом. Вся романная ткань структурирована дыханием свободы. Роман насыщен чувствами, семантическая прокладка которых – «я свободен».

Сама фактура – это непредсказуемость, нешаблонность, восхитительное легко-мыслие; роман – это материализованная свобода. Точка опоры – всесилие, всевластие свободы.

Задан и вектор свободы: добро (пусть даже в форме зла).

Сама фантастика выполняет функции реалистические; дело не в фантастике как таковой, а в неограниченности, безмерности, нестесненности фантазии. Фантазия позволяет конструировать любые миры, создавать любые образы. Психология свободы и обостренное чувство справедливости – вот чем дышит роман. Так и хочется воскликнуть: здесь свободный дух, здесь веет свободой. В контексте тоталитарной, духовной и политической, несвободы этот бессознательный импульс смотрится весьма протестантно. Но эта архетипическая по отношению к человеку и творчеству ситуация несводима к конкретно-историческим передрягам, поэтому не станем опускать роман до конкретных коллизий, принижая его культурное величие. Дело, повторим, не в злобе дня, а в природе творчества. А уж то, что природа эта пришла в противоречие с политическим режимом, – дело, конечно, серьезное, но далеко не первостепенной важности.

Итак, роман одухотворен порывом к свободе. Полет, свободный полет – аж в никуда. Неважно. Главное – чтобы свободный. И это сильная сторона романа.

Однако если мы ограничимся сказанным, то обнаружим свое неумение читать художественные тексты, в которых замыслы автора очень часто противоречат вложенным в него смыслам. При всем своем свободомыслии, точнее, свободолюбии – перед нами самый что ни на есть охранительный роман.

Охранительность его, тяжеловесная традиционность, противоречащая воздушной легкости грез и фантазий, сказывается и в типе героев, и в типе их отношений с миром (в типе идеалов, если хотите). И типы эти, можно сказать, безнадежно устарели. Все эти сказки про Иешуа и Мастера исчерпали свой культурный потенциал, хотя и пользуются огромным спросом. Кстати сказать, потому и пользуются спросом, что потенциал исчерпан. Один из самых передовых, продвинутых, современных романов оказался романом вчерашнего дня. Обратим внимание: в романе почти нет ***характеров*** (состоящих из совокупности типов), доминируют типажи, ***типы*** (как характеристика структуры персонажа, что подразумевает одномерность, сатиричность, героичность или – высшая сложность! – трагичность действующих лиц). Опять же: архаический тип мышления в авангардном исполнении. Уши средневековья торчат из эпохи индустриализации. Все эти притчи про Га-Ноцри и Воланда – о той интеллигенции и для той интеллигенции, которая сегодня своей верой «в Бога» довела культуру до стадии деградации. Эта интеллигенция жить не может без веры в чудеса, без Азазелло и Бегемотов. Это культура «душевных порывов», она не хочет и не умеет думать, мыслить. И роман стал евангелием для недумающих. Эта интеллигенция пыталась и пытается делать Булгакова и его роман инструментом борьбы за демократию – ту самую демократию, которая сразу же отменит потребность в романах концептуальных. И если роман «Мастер и Маргарита» стоящий, он одним из первых падет жертвой демократии.

Импровизация ведь чем хороша, тем и плоха: сложно стихию полета и непредсказуемости увязать с концептуальной целесообразностью, с выстроенностью, предсказуемостью фантазий. Роман тут же перестает «дышать» или его легкое дыхание сбивается, он утрачивает аромат свободы. Импровизация по природе своей чужда духу культуры, духу одухотворенной мысли. Импровизация – дитя поэтического начала; «и нечто, и туманна даль» - это стихия душевная, но не духовная. В собственно духовное, культурное начало ее превращает (или не превращает) «нечто» противоположное импровизации, а именно: культурный регламент, порядок, идея, шкала ценностей. Дисциплина мысли, наконец. Таким образом, импровизация хороша в рамках порядка, которого для непросвещенного взгляда как бы нет. Душевный порыв к свободе тогда лишь до конца реализует свой культурный потенциал, когда приходит к ***идее*** свободы. Таковы художественные возможности импровизационного (свободного) начала. «Вдруг», «некстати», «случайно» в романе, детище культуры, сопряжены с идеей порядка.

И роман, конечно же, учитывает это обстоятельство. «Мастер и Маргарита» написан уже после величайших достижений реалистической прозы. Нельзя делать вид, что реализма не было. В этой ситуации остается только, так сказать, усовершенствовать реализм, вступая с ним в полемику. Вот почему вся чудовищная чертовщина условна, это не серьезно-мифологическая дьяволиада, а карнавальное шоу масок. В метафизичность зла никто не верит, да и не требуется здесь веры. Здесь безусловна добытая реализмом истина: человек есть существо духовное, целиком и полностью созданное, однако, на базе бездуховности.

Роман именно об этом, а не об инфернальной шайке романтизированных разбойников, творящих добро от безысходности.

Если это так, то у нас есть все основания рассматривать роман в контексте русской классической, то есть реалистической прозы, в контексте психики и сознания как основных языков культуры, в контексте той проблематики, которая создала феномен русской литературы XIX века.

В этой связи сразу же обозначим главное: главным героем романа является не ум и не ума холодные наблюдения, но душа, муки душевные. Душа-христианка. Герои не мыслят, они переживают. Сама избранная культурная ситуация резко ограничивает возможности романа, казалось бы. А роман между тем блестяще состоялся. За счет чего?

За счет формы, ***стиля***, ***исполнения, «изобразительной силы таланта»***. Тайна романа Булгакова состоит в том, что он пуст и банален по содержанию, но многозначителен и колоритен по форме, современен по культурному коду (сегодня истина – то, что может быть выражено невнятной притчей). В известном смысле – противоречив, ибо язык архетипов, которыми говорил Булгаков, несводим к пустоте. Пустота – результат неспособности так выстроить отношения архетипов, чтобы, с одной стороны, сквозила иерархия смыслов, а с другой – тяжести, весомости смыслов как бы не ощущалось. Вот это и есть божественная легкость, и не Пилат с Иешуа сами по себе ее гарантируют. Божественную тему не надо путать с божественной легкостью. В романе Булгакова мы находим: «Трудно сказать, что именно подвело Ивана Николаевича (Бездомного – А.А.) – изобразительная ли сила его таланта или полное незнакомство с вопросом, по которому он собирался писать…» «Полное незнакомство с вопросом» не мешает «изобразительной силе таланта»: Булгаков это отлично понимал.

Люди в романе Булгакова действительно остались такими, какими они и были всегда: культура так и не стала их второй натурой, их сутью; они целиком и полностью остались существами природными. Духовное измерение человека, духовная его составляющая вновь мило вынесена за скобки. В качестве культурной регуляции вновь предлагаются психологические манипуляции с «бедным разумом».

Вот она, пустота…

**2**

А теперь обратимся к другой чудесной грани романа: кажущейся перенасыщености содержания при фактической пустоте.

Существуют произведения, в которых познавательный потенциал гораздо менее развлекательного, а кажется, что наоборот. Самый яркий пример подобного рода – «Мертвые души» Гоголя, конечно. Слабость Булгакова, которую он питал к Гоголю, духовно-эстетического происхождения. Подобное тянется к подобному. «Мастер и Маргарита» - именно такой роман, который читаешь с удовольствием и хвалишь за смыслы, которых там нет и в помине. Сатира, эта оборотная сторона героики (в том числе героики романтической, булгаковской), является, как мы уже сказали, явно архаическим типом содержания, и чтобы она ожила, вообще жила, необходимо «исполнить». Все дело в исполнении.

Разумеется, корень «содержательной пустоты» следует искать в самой природе художественности, в природе образного мышления. Нельзя выражать что-то, и при этом ***ничего*** не сообщать, то есть не сообщать чего-то содержательного. Вот эти «сообщения», идейно-концептуальные посылы, вольные или невольные, и станут предметом нашего анализа (ибо анализ возможен только там, где есть содержание, где есть что анализировать, препарировать, где есть возможность разрушать созданное). Смыслы определяют уровень художественности в большей степени, нежели умение скрыть отсутствие смыслов.

Итак, мы указали на главные темы или смысловые плоскости романа: таковыми являются свобода, данная нам в идеях и ощущениях; добро и зло; наконец, душа как отправная точка, средоточие культуры. Конечно, есть еще любовь и творчество; однако это уже следствие, продукт побочный, а не самоценный. Любовь, творчество, власть, подлость, верность чего-то стоят, приобретают содержательность только в контексте иного, более высокого измерения: света, покоя, царства сатаны. Будем же и мы мыслить контекстами, сопрягая вещи главные и важные и отделяя их от второстепенных. Мы же пишем не «роман о романе», а статью о смысле и ценности культуры. Мы же не передаем непередаваемые ощущения; мы просто думаем.

С чем прежде всего связывают концептуальность «Мастера и Маргариты»?

Поскольку никаких особых «идейных соображений» в главах, посвященных Москве и безобразной шайке Воланда, отыскать без натяжек сложно, идейную глубину романа часто связывают с «романом в романе», с романом Мастера об Иешуа Га-Ноцри и Понтии Пилате. Давайте разберем саму культурную ситуацию. Чего испугался Понтий, почему он предал Иешуа, словно Иуда, и что он вообще предал?

Если бы Понтий спас Иешуа, то рисковал бы потерять власть и все, что с нею связано: положение, деньги, чувство собственной значимости. Возможно, и саму жизнь. В лице Иешуа он предавал не столько конкретного человека, но, так сказать, власть истины, «царство истины», то есть нечто вечное. Он предавал определенные принципы, правила жизни. Понтий выбирал между сиюминутным и вечным. Причем, вечное выбирается разумом, сиюминутное – психикой, чувствами. Дело в том, что жить сегодня, сейчас, сию минуту, не откладывая на потом и даже презирая это «потом» - это императив инстинктов. Умри ты сегодня, а я завтра. Это и есть победа, которая чего-то стоит. Она измеряется временем жизни здесь и сейчас. Формула «после нас – хоть потоп» означает, что мы ценим жизнь только как свою жизнь. Это принцип природной, силовой, неразумной регуляции. Людей, которые живут по такому принципу, и обвинять-то не в чем. Какой с них спрос, если они не ведают, что творят, не понимают, не отдают себе отчет? А вот если понимают, но поддаются слабости, страху – инстинкту, не разуму! – то с них уже спрос культурный. Понтий как человек культуры совершил зло, а как существо природное вел себя предельно естественно. Как человек культурный он мог быть только либо героем, либо злодеем. Где здесь какая-то особая, невиданная глубина?

Не случайно знаменитый вывод Воланда о том, что «люди… в общем, напоминают прежних… квартирный вопрос только испортил их», был сделан в театре Варьете (цирке), куда слегка испорченные, но в общем и целом адекватные себе люди, пришли за зрелищем. Там же они поддались и другой своей «вечной» слабости – любви к деньгам («любят деньги, но ведь это всегда было»), точнее, к тому, что могут обеспечить деньги: власти, положению… В конечном счете – сытой жизни. Вот он, вечный двигатель жизни: хлеба и зрелищ (можно было бы сказать, натуры и культуры, если бы под «культурой», зрелищами, не имелась в виду ипостась натуры). Пожрать и повеселиться – все классическое содержание докультурного существования. В этом смысле вся жизнь – театр. И даже цирк, если угодно. Именно такие люди – обыватели – всегда выбирают сиюминутные блага, что им вечность? Пилат был не лучше и не хуже людей из цирка. Он был обычным человеком, легко меняющим моральные (культурные) принципы на аморальные (природные). Понтий – просто жлоб, если отбросить библейский антураж. Этот римский ставленник, прокуратор Иудеи, просто родной братец Римского или того же Степы Лиходеева. Правда, всадник оказался с трагической прокладочкой: в этом добром человеке как-то осела капля добра.

Итак, истину, живущую в вечности, выбирают очень немногие. Кто именно? Мастер, Бездомный, Маргарита. Значит ли это, что они умны? Люди, выбравшие истину, могут быть и умны, но этого не скажешь о персонажах романа. Парадокс и одновременно традиционность романа в том, что герои Булгакова вечность выбирают не сознанием, не разумом, а все той же душой, которая обычно живет одним днем, а прикидывается вечно живой. Булгаков здесь крепко стоит на своем: бывают, бывают души, которые загадочно ориентированы на бессмертие. По отношению к таким душам вопрос «почему?» звучит глупо. Бывает. Истина превращается в душевную категорию: «И доказательств никаких не требуется…» И «не надо никаких точек зрения!» Профессор Воланд был по-своему прав.

Таким образом, следов разума в «концептуальном» романе загадочно обнаружить не удается. Души, только души, подлые или благородные. И подлинная специализация Булгакова – подлые души, антигерои (почему он и тревожил постоянно тень Гоголя, создателя вечных образов «мертвых душ»).

Люди не изменились: подлость как была, так и осталась их родовой отметиной – именно тем, что и делает их людьми. Вот почему – «часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». Зло по отношению к подлецам и мерзавцам оборачивается добром. А что есть добро по отношению к людям благородным?

Поскольку у Булгакова благородство представляет собой комплекс душевный, но никак не мировоззренческий, то оно, благородство, схематически обозначено героико-романтической краской как некий условный полюс: надо выбирать «царство истины», рад бы служить Ее Величеству Истине, а также Родине, Женщине и Любви. На таких героях хочется видеть погоны (не случайно благородные люди у Булгакова составили цвет «белой гвардии»).

Мир поделен на героев – и сатирических героев, и никакая революция, никакой сталинизм не в силах отменить это роковое и вечное соотношение. Благородные страдают, на подлецов сложно найти управу. Разве что Воланда заставить опуститься на почти оставленную Творцом Землю. Трагизм – классическое завершение героико-сатирической триады. Трагедия Мастера состоит в том, что он усомнился в вечности истины, поддавшись давлению сиюминутного. Самое же сильное и жизнеспособное у Булгакова, подчеркнем, – сатира, комическое выворачивание наизнанку святого.

У тех, кто читает роман Булгакова как очередную версию Евангелия, принято считать, что «роман в романе» - зело отличен качеством художественности от текста, так сказать, фонового, второстепенного, потому как менее святого. В этом есть большие сомнения. Все «ощущение свободы» романа о всаднике Понтии Пилате и чудаковатом Иешуа Га-Ноцри сосредоточено в осовременивании стародавней фабулы, с одной стороны, за счет элементов детектива, а с другой – за счет актуальной психоаналитической техники. Это бессознательная проекция нашего культурного сознания на ту культурную ситуацию, за счет чего и достигается эффект вечности. Свобода – в неожиданности вариаций. Булгаков силен прежде всего в гротеске и создании с его помощью мира небывалого, фантастического, хотя и легко узнаваемого. Как у Гоголя: «И вот заведение!» Передается дух и атмосфера реальности с помощью того, чего в реальности никогда не увидишь. Вот перед вами регент с треснувшим пенсне. Почему регент прислуживает профессору черной магии – еще понятно: был руководителем церковного хора, возносившего молитвы во славу Божию, – стал приспешником сатаны, Фаготом. Как говорится, от великого до смешного – рукой подать. «Часть той силы…»: везде выпирает корень абсурдности или, более культурно, диалектичности. Подобных диалектических перевертышей в романе предостаточно: это симптом того, что нет тверди, все зыбко, плывуче, текуче… Все – в том числе и зло. Вспомним падшего ангела Азазелло с внешностью демона, вспомним бал у сатаны, где культ зла и чествование злодеев и подонков превращается, по сути, в благотворительную акцию. Маргарита превращается в ведьму, Коровьев – в рыцаря, Бегемот – в худенького юношу-пажа, поэт Бездомный – в историка, «историк» и «немец» Воланд – в князя тьмы, всесильный прокуратор Понтий Пилат – в подследственного, подследственный из Галилеи Иешуа Га-Ноцри – в посланника «света»; наконец, реалистический дискурс романа плавно перетекает в постмодернистский… Практически каждый не сатирический персонаж предстает этаким оборотнем. Даже если перевернуть начальные буквы Мастера и Маргариты – вы получите начальную букву Воланда (на латинице).

И только добро, если оно есть, не подвержено переменам, легкомысленным переворачиваниям и кульбитам. Оно абсолютно. Точка опоры. Кремень. Доказательство существования Бога, предъявленное Воландом, впечатляет: «Но вот какой вопрос меня беспокоит: ежели Бога нет, то, спрашивается, ***кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле?***» (выделено мной – А.А.) Получается: вся резвость романа – в рамках «распорядка» и «управления», в основе всего – Бог и добро.

Так получается теоретически. К счастью, серьезного и скучного добра в романе нет, как нет и серьезной борьбы со злом. От этого выиграла бы только теория. Игровая, карнавальная, сказочно-притчевая стихия романа вполне уместна, ибо такими средствами выразительности, таким языком, такими героями и ситуациями, – короче говоря, в таком формате серьезно говорить о добре и зле в принципе невозможно. Есть добро и зло: почувствуй разницу. Только и всего. Сказка ложь, да в ней намек: это принимается. Дальше намека дело не пошло. Но разве сказки любят за истину?

Итак, вернемся к выразительной стороне романа. С регентом как таковым все более-менее ясно. Но треснувшее пенсне и клетчатые брюки уже не придумаешь – а они-то и создают образ регента. Черт знает что такое! Нелепость какая-то. Идея-то, повторяем, ясна: смешное – это великое и серьезное, вывернутое наизнанку. Но попробуйте так буднично-празднично вывернуть! Вот это лихое и веселое ощущение и передает треснувшее пенсне.

Зачем кот необыкновенной величины водит гривенником по усам? В точности неизвестно, но несомненный комический эффект достигается небывалый. Не так интересно то, что кот едет на подножке трамвая и собирается платить за проезд, как то, что он непонятно из каких побуждений водит гривенником по усам. Конечно, вспоминается примета: если деньгами прикоснуться к усам или бороде, к растительности, деньги, словно впитав силу дурного волоса, также будут «расти», их будет больше. Деньги правят миром. Кот ведет себя по-людски: молится на деньги, пародирует людей. Вот она, реальность фантастики – свобода! Ритуал суеверия в исполнении черного кота – это нечто неподражаемое. Но тут не только деньги к усам; тут мы соприкасаемся с мифологическим пластом сознания. Кот, будучи персонажем их мифов, архетипом, затронул иные архетипы.

Однако даже если отвлечься от «приметы», от содержательного плана, то все равно смешно. Удивительное чутье на «незаметное» комическое – и это при изобилии комического «выпирающего». У читателя возникает почти физическое ощущение, что писателя «понесло», что творец ничем не скован, он настроен на штуки, штучки и еще те штукенции. Вот где подлинный Булгаков, вот блеск его дара! Припечатать подлые души, полюбоваться ими, радостно распнуть на вечном кресте!

Под стать неуемной фантазии и особое, «нечеловеческое» по нюансировке чувство языка. Новых слов у Булгакова вы почти не найдете, словотворчество – не его стихия; эпитеты и метафоры – не основной его козырь (хотя и здесь он мастер). Он силен в создании едких или щемящих (словом – колоритных) интонаций. Вот несколько примеров. «Исключительное что-то!» (Борменталь о Шарикове); «Мама, светлая королева, где же ты?» (из «Белой гвардии»); «Правый глаз черный, левый почему-то зеленый. Брови черные, но одна выше другой. Словом – иностранец» (о Воланде); «…он испуганно обвел глазами все вокруг дома, как бы опасаясь в каждом окне увидеть по атеисту» (о Воланде); «Я – историк, - подтвердил ученый (Воланд – А.А.) и добавил ни к селу ни к городу: - Сегодня вечером на Патриарших будет интересная история!»; «Незнакомец не дал Степиному изумлению развиться до степени болезненной и ловко налил ему полстакана водки. (…) И вот проклятая зелень перед глазами растаяла, стали выговариваться слова, и, главное, Степа кое-что припомнил» (о Степане Богдановиче Лиходееве). Практически в каждой фразе романа, и вообще всей художественной прозы писателя, вы найдете что-нибудь подобное. У Булгакова нет интонационно пустых фраз. «Изобразительная сила таланта» - изумительна. С помощью самых обычных слов создаются едва уловимые смысловые сдвиги, и эти семантические обертоны и лепят образ. Свобода, совершеннейшая свобода в обращении со стихией языка и образным рядом. Ни к селу ни к городу. Импровизация, зрелище. Браво. Но!

У этой свободы есть своя цена, и о ней мы уже сказали: вольная воля оборачивается пустотой, легкость – пустотой же. Странно и обидно: такой романище превращается в милый пустячок. Но что же вы хотите, если художественное исследование природы человека подменяется мифами о ней! Свобода не замечать главного, свобода в чувствах оборачивается ограниченностью подлинной духовной свободы. Свобода думать не значит думать правильно; правильно думать – думать свободно. Затронул этот архетип – отвечай. С глубиной шутки плохи.

**3**

Все зло в человеке, вокруг него и вне его связано с началом природным, неразумным, антикультурным – с тем, что человек есть дитя природы и ничего тут изменить нельзя. Зло – это онтологическая метка. Зло нельзя истребить, разве что вместе с человеком. Но ему можно противопоставить добро, начало культурное и разумное. Война между добром и злом, которые представляют собой проекции двух полюсов, культуры и натуры, и составляет суть духовной жизни человека. Вот почему метафизическим воплощением зла является Воланд – как нечто, располагающееся вне человека, неподконтрольное ему, как, например, природа, и вместе с тем имеющее право на душу человека. Воланд – это культурная аранжировка феномена имманентности зла.

Человек не может позволить себе быть скотиной: это вещь однозначно табуируемая. Все наши природные проявления – так или иначе культурны. Есть, однако же, пунктик, где зло правит бал, маскируясь под культуру. ***Зло – психологично***: вот в чем извечная привлекательность зла и его культуроподобие. Козни, хитрость, обман – это моменты зла. Но там, где начинается царство света, царство разума, зло если не истребляется, то меняет свою природу. Умышленное зло несовместимо с понятием разум; умышленное зло – это все то же природное зло. Умыслить зло невозможно: зло всегда от недомыслия. Если зло идет от разума, значит, причина в том, что действия были недостаточно разумны. Такова принципиальная постановка вопроса.

А теперь оценим такой момент: царство истины, территорию незла Булгаков, следуя давней лукавой традиции, располагает в душе, то есть там, где зарождаются всевозможные злостные хитросплетения. Добро так или иначе проявляется в форме душевной. Умонастроение, строй души можно рассматривать как некий эквивалент добра, как способ существования добра. Однако и зло также претендует на часть души. «Если черти в душе гнездились, значит, ангелы были в ней», не так ли? Душевные проявления человека, ***человек душевный*** – это и есть способ спутать и смешать добро со злом. Иного пути не существует. Проявления добра и зла принимаются за добро и зло как таковые: вот и вся философская глубина романа.

Вот и получается: «Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо…» От добра до зла – один шаг, да и тот непонятно в каком направлении. Шагнул не туда, оступился – и пропал. Это возможно только по той причине, что душа человека внутренне противоречива. Отчего же, интересно, не приветствуется такая постановка вопроса: часть той силы, что вечно хочет добра, не может не совершать зла? Это невозможно в рамках предлагаемой, сказочной, логики, ибо добро метафизически объявляется неким абсолютом. У добра нет тени, а вот зло может и отбросить невзначай тень добра. С добром должно быть все ясно, а вот со злом… Сам черт ногу сломит. Зло как-то посодержательнее добра будет, как-то похитрее, поинтереснее. Поигривее, что ли, в нем больше жизнелюбия. Оно какое-то доброе, это зло. Фактически это означает: диалектическая природа Воланда могущественнее метафизического абсолюта, Воланд – живое зло, привлекательное зло. А добро – где-то там, за облаками, за горизонтом, в ностальгической дымке. Оно где-то вообще, недосягаемо и не персонифицировано так авторитетно и харизматически, как зло; очевидно, в силу своей скромности. А зло – вот оно, рядом. В дорогом сером костюме, с солидной тростью. По виду – лет сорока с лишним. Мир возлежит во зле.

Добро Воланда – это оборотная сторона зла, то есть не вполне добро. А вот беспримесное добро, то истинно добро, к которому не пристает зло, – где оно?

В него можно только верить. А жить приходится в обнимку со злом. Оно принимает не только импозантный, но и какой-то симпатичный, домашний облик: кот, штаны в клеточку и еще черт знает что. Бесподобно.

У Л. Толстого зло является тенью добра, а у Булгакова – наоборот. Вот это и есть тенденция развития душевной, психологической культуры. Рано или поздно все упирается в цветы зла, в культ зла.

Булгаков погладил, приласкал, едва ли не приручил зло, воплотив наивную веру миллионов в то, что зло чудно соседствует с добром, не мешает ему, а иногда и помогает. «Часть той силы…» Мы, возможно, и злые, но это не мешает нам быть хорошими, хорошими. Похулиганим, как Бегемот, – и на коленях к своим иконам. Просто праздник какой-то. Короче говоря, Булгаков, как это свойственно людям тонким, но мировоззренчески не очень искушенным, с одной стороны, не стал изымать зло из жизни, а с другой – перевел все разговоры о добре и зле в плоскость метафизики, сделал фактом литературным, чисто культурным, чем явно повысил статус зла. Фактически, он перепутал добро и зло, не разобрался, где начинается одно и кончается другое. Подобная легализация зла и называется его мистификацией, переводом этой категории в разряд мифов.

Зло стало нестрашным и даже где-то симпатичным. На такое отношение способны только добрые люди, из жалости способные стать адвокатом самого дьявола. Булгаков и был добрым человеком. Культура же делает человека принципиальным, следовательно, жестким, а по отношению к тому, что угрожает жизни, – жестким до жестокости. Добрые люди пишут романы, жестокие (злые) их анализируют, «критикуют» - то есть в известном смысле берут на себя ответственность (добрые люди сказали бы – «имеют наглую претензию») в объективном истолковании романа. Что же у нас получится, если «модель зла» представить как «схему», если за инфернальным взглядом Воланда увидеть функцию зла, а не прихоть быть добрым?

***Культура – это информация, пропущенная через сознание***. Следовательно, у нас есть основания разделить все существующие ***отношения*** на ***культурные*** и ***природные***. И только в рамках первых, культурных, появляется субъект отношений, отчасти свободный и ответственный, потому как познающий. Мы имеем в виду человека, носителя сознания. Человек к самому себе, совмещающему информацию природного и культурного порядка, может относиться как субъект к объекту. Это уникальный тип отношений в подлунном мире, как выразился бы Мастер (в природе, уточним мы), поэтому человек и только человек сумел выделиться из природы. И только он может сказать о себе правду. Но тут как раз и начались проблемы человека как существа сверхприродного. Выделиться из природы – не значит оторваться от нее. Выделиться – значит суметь обнаружить ***объективные законы***, структурирующие природу, и разумно подчиниться им. Отныне и навсегда познание, а не приспособление, становится самым престижным (ибо прогрессивным) способом самоутверждения для человека. Зло – это тоже своего рода закон, и роман, детище культуры, конечно же, стремится постичь зло; однако все, на что оказался способен роман, – это передать ощущение зла, то есть в рамках природных отношений отнестись к культуре, приспособиться ко злу и объявить это познанием. Кстати, точно так же роман относится и к свободе, как мы помним. Как-то нехорошо получается, можно было бы даже упомянуть здесь злой умысел (не к ночи будь сказано), если бы роман не проделывал свои штучки вместе с романистом бессознательно. Это, конечно, оправдывает роман, снимает с него ответственность – но вместе с ней лишает роман прав познавать, пропускать через сознание. Роман, оказывается, дорожит информацией, пропущенной не только и не столько через сознание, сколько сквозь сердце, душу – психику, этот орган природы. Роман о Воланде – это дьявол о дьяволе. Злом должно заниматься сознание, а душа, как ей и положено, пусть трепещет. А с трепетом душевным роман справился вполне. Он не может не нравиться тем, у кого есть душа.

Из сказанного следует, что зло является продуктом и результатом культурных отношений. Но тут есть гигантская тонкость. Если уж быть совсем точным, то зло – это результат отношений окультуренной натуры к культуре. «Смысловое содержание» зла очень просто и понятно: невозможность натуры стать культурой – при ощущении, что культурой стать удалось! – и является злом в отношении последней. «Низкая» культура, смыкающаяся с натурой, противостоит «высокой» культуре – и de facto отрицает ее. «Злые» отношения в природе – невозможны, ибо там нет культурной (надприродной) регуляции, вступающей в противоречия с природной. Зло является продуктом культуры потому, что наличие культуры (субъекта) не устраняет натуру (объект), но провоцирует новые, «смертельно опасные» и отчасти контролируемые отношения. В природе как таковой зла не было и нет (объектные отношения не предусматривают духовно-этических принципов); оно появляется с возникновением культуры. Таким образом, ***зло амбивалентно, двуприродно***, а потому весьма «художественно» по своему потенциалу (то есть оно содержательно и с позиций психических потребностей, и с точки зрения сознания). Зло может возникнуть только между субъектом и объектом. ***Это тип субъектно-объектных отношений***. «Заказчиком» зла выступает природа, а «исполнителем» является культура. Возникает ситуация, когда отчасти культурными средствами натура пытается противостоять культуре. Мы видим как бы культурное противостояние культуре – но одна «культура» регулируется средствами натуры, тогда как вторая является собственно культурой. Зло начинается тогда, когда человек уже отдает себе отчет в своих действиях, когда с него можно спросить, можно предъявить ему культурную претензию. Зло делает тот, кто в принципе мог бы его и не делать; для этого ему пришлось бы либо подтянуться к добру (культуре), либо опуститься до уровня святой и невинной натуры, перестать быть вменяемым. ***Зло – это когда натура перевешивает культуру, а кажется, что наоборот***. Вот почему зло издавна стало излюбленной темой искусства. Вот почему существует большой соблазн само искусство трактовать как дьявольское искушение. Пограничность, амбивалентность, двоемирие… То ли культура, то ли натура; то ли сознание, то ли психика; то ли принципы, то ли беспринципность. ***Зло и искусство состоят из одного информационного состава***: двуприродного – при полной доминанте психически-бессознательного и при одновременном невыключении сознания! А уж если искусство погрузилось в тему (то бишь пучину) зла – можно смело многократно умножать эффект непонимания (при кажущейся, моментами, ясности). Черт знает что. Тут уж или тотальная диалектика (отношение сознания), или тотальный абсурд (отношение души).

Кстати сказать, конфликт культуры и натуры в романе обозначен и в таком специфическом модусе: здесь ***реализм*** противостоит ***постмодернизму***. Постмодернизм – это ведь тоже иллюзион, когда натура перевешивает культуру, а кажется, что наоборот. Вот вам еще одна грань пограничности: роман является постмодернистским по духу, а кажется, что реалистическим…

Само появление культуры как альтернативной регуляции социально-индивидуальной стихии стало возможным благодаря информационному ресурсу натуры. Вот почему культура существует в среде натуры, там, где возникает, тлеет и бушует конфликт натуры и культуры. Культура живет (существует как таковая) исключительно в конфликтной среде. Конечно, в природе, где главным принципом является силовая регуляция, мы на каждом шагу наблюдаем единство и борьбу противоречий как результат силового столкновения. Но и здесь, кстати, понятие «сила» включает в себя понятие более совершенной информационной структуры. Выживает сильнейший, что означает: более совершенный информационный порядок бьет менее совершенный. Борьба за выживание – это, если угодно, информационная битва (и в этом смысле – вселенская). И венец творения, человек, это, конечно, информационный венец.

Культура – венец натуры. Вот почему конфликт натуры и культуры – конфликт между совершено разными информационными комплексами! – неизбежен и плодотворен. Культура – это система не только приспособления, но и преобразования; натура – именно и только система приспособления. Так вот зло – это приспособление, которое выступает в форме познания и преобразования. ***Зло – это и есть оборотень как таковой*** (ничего удивительного, что мотив оборотня сопутствует злу постоянно; «часть той силы»…). За тем, что противостоит культуре (хотя одновременно и питает ее), за менее совершенной информационной системой под названием «природная среда, продленная в человеческое измерение», закрепился многозначительный и совершенно мутный по смыслу ярлычок «зло». Из этой мутной воды добыл свою золотую рыбку («модель зла») писатель Булгаков. Добро – это уже всецело культурная (сознательная) регуляция, существующая в режиме борьбы с регуляцией природной, с одной стороны, и со злом – с другой; зло – нечто противоположное добру. Конфликт добра и зла – это тоже единство и борьба противоположностей, но на совершенно ином информационном уровне или витке. В рамках культуры этот конфликт можно распутать и примирить либо проповедью душевного смирения (по большому счету – средствами натуры; с их помощью добиться опускания, «опрощения» до уровня натуры, достичь резкого снижения уровня диалектического противостояния), либо тем пониманием, которое обеспечивается культурным уровнем под названием «тотальная диалектика». Либо – либо. Это ужасно, но справедливо. Воланду и не снилось.

По Булгакову же битва добра и зла происходит на поле культурном, сражаются две культурные силы, противостоят две культурные позиции, обе умные, за каждой из которых – свои принципы. Умнее, разумеется, та, за которой большая душевная чуткость и отзывчивость, на стороне которой частота пульса и сокращений сердечной мышцы. Собственно, «добро».

Вот, оказывается, на какой основе добро породнилось со злом – на основе «чисто» культурной. Интуитивно ощущаемая зависимость, скрытая связь между натурой и культурой, злом и добром, тенью и светом и породила плодотворную культурную почву для сказок, ту самую почву, которая стала мутной водой. Самое вразумительное, что сказало человечество на сию животрепещущую тему, – это «инь» и «янь». А там – как себе хотите. И пошли гулять оборотни по культуре. Гуляй, душа! Пир во время чумы, да и только.

Проблема в том, что сама культура такого рода, «иньнояньного», - весьма и весьма природна, психологична, психогенна. Психология и призвана осуществлять связь между натурой и культурой: здесь кончается одно и начинается другое. До этого предела все идет разумным путем. Но художники, мастера скрещивания «иней» с «янями», умудряются делать психологию не точкой отсчета, а венцом. И тогда все становится с ног на голову. Если ощущения подменяют мысль, натура – культуру, то почему бы злу не подменить добро? «Часть той силы», однако.

Но, пожалуй, самое удивительное заключается в том, что зло действительно подвижно, текуче. Закоренелый, «идейный» злодей – это своего рода гений, что является редкостью. К тому же идеология зла так или иначе рядится в одежды добра. Зло как культурный феномен предрасположено к культурной эволюции, зло вполне может «обернуться» и добром – и в этом смысле Воланд просто находка: «часть той силы…» Мессир как бы не противоречит природе зла – однако в романе он прикидывается злым, будучи ужасно добрым. Если бы он был на самом деле злым, Булгакову пришлось бы тревожить тень Достоевского, совмещать несовместимое. Таким образом подметить, что от зла до добра может быть один шаг – не очень сложно. Самое сложное – объяснить эту очевидную несуразицу. Обычно добро и зло пытаются или хотят породнить на том основании, что они «перетекают» друг в друга. Полагаю, это является основанием прежде всего для того, чтобы разделить эту «парочку», осознать составляющие «тандема» в качестве противоположностей. Зло, чтобы стать добрым, должно перестать быть злом, должно утратить самоидентичность, должно совершить самоубийство, перейти в иное качество – самоуничтожиться, перестать быть. Не следует умиляться «близкородственности» этически и мировоззренчески полярных категорий и делать вид, что между ними только «количественные» различия и нет различий принципиальных. Еще немного, еще чуть-чуть – и одно станет другим, даже глазу незаметно. Был злым – раскаялся – стал добрым. Вот и вся культурная песня. Так-то оно так, да только раскаяться в данном случае означает не «острое чувство вины» и следуемое за ним «я больше так не буду»; раскаяние в культурном смысле предполагает даже не переход в иную веру, а переключение сознания в иную систему координат. Это не всякому под силу, и одного желания здесь мало. Зло не прощает панибратства и амикошонства. Зло смертельно опасно. Им невозможно любоваться, как Воландом. Воланд – фальшивое зло. Он зол в культурном смысле, то есть принципиален до жестокости. Это черта характера, а не свойство мировоззрения.

Роман, мистифицирующий зло, сам превратился сегодня в нечто мистическое, в шикарное зрелище, шоу. Хлебом не корми – дай пожать руку мессиру. А в основе – простой трюк. По всем формальным признакам Воланд выступает противником добра, культурным злодеем. По существу же, он действует как праведник, как культурный герой, ревниво блюдя жесткие моральные (культурные) принципы. Так сказать, карает именем добра. (Причина сумасшедшей популярности описанного трюка сегодня – это отдельная тема, ее мы касаться не будем. Думаю, причины успеха у нетребовательной публики, жаждущей насладиться зрелищем зла, разочаровали бы мессира.)

Вот почему настоящим, подлинным злом в романе выступает не шайка добрых извращенцев, а сатирические персонажи типа Берлиоза, Лиходеева, Римского, Латунского и иже с ними. Имя им – легион. Вот это и есть нормальная система координат. Названные персонажи являются носителями зла потому, что в основу своей культурной деятельности (все сплошь деятели культуры и искусства) положили другой трюк, принцип натуры, принцип беспринципной силовой регуляции: по форме служить искусству, которое призвано служить народу, а по сути блюсти свой корыстный, эгоистический интерес. Они-то и оказались по ту сторону добра и зла (то есть в нетронутой культурой природе), они-то и научились подталкивать падающего. Они-то и исповедовали дьявольское credo: кто сильнее – тот и прав. А Воланд, напротив, помогал обиженным, униженным и оскорбленным. Кстати, Раскольников охотно был бы прощен мессиром и наверняка включен в пеструю свиту не последним номером. Родион Романович тоже по доброте душевной перепутал добро со злом.

Вот почему лучшие страницы романа посвящены борьбе добра со злом в очень традиционном, моралистическом, «сказочном» ключе. Буратино, Мальвина и Соня Мармеладова – с одной стороны, Карабас-Барабас и Дуремар – с другой. Конечно, добро победит зло. А попытка дать какие-то иные, внесказочные координаты, попытка «углубить» (то есть мистифицировать) конфликт, ввести моральные принципы в ад (на основании благих побуждений) – это от непонимания себя, своей природы, от боязни культуры и просто от слабости человеческой.

Булгаков весь прост, он выкован из бронзы и пластилина, насаженных на правильную ось: добрые, честные, благородные ***герои***, с одной стороны (Алексей, Николай и Елена Турбины, Най-Турс, Борменталь, Преображенский, Мастер, Воланд, Маргарита и т.д.); злые, карикатурные, сатирические ***«герои»***, с другой стороны (Тальберг, петлюровцы, Швондер, Шариков, Варенуха, Бенгальский, Семплеяров Аркадий Аполлонович, Мстислав Лаврович, Босой, Дунчиль и т.д.). Попытка запутать себя и других привела к успеху. Однако ничего нового Булгаков не сказал, да и сказать не мог. Он был писателем, то есть человеком, дар слова, ***дар выражения*** ставивший выше того дара слова, который выражает ***дар понимания***, дар сопряжения смыслов. Для писателя большая удача, если дару выражения сопутствует чуткость к экзистенциальным смыслам. Это хорошо, это замечательно. Это почти предел. Экзистенциальная чуткость, дар выражения, склонность к добру… Чего ж вам больше?

Все остальное – от лукавого, от того уровня понимания и культуры, которые не дали бы реализоваться писательскому дару. Мир бы обеднел и поблек. А так он стал богаче, в нем прибавилось красок, эмоций – потому что мы еще больше запутались.

И, наконец, самое интересное. Разоблачение булгаковского фокуса ни к чему не привело, да и привести не могло. Мы с вами не в Варьете, и мне не нужны лавры мессира. Гениальный роман можно раскрыть на любой странице – и будешь читать, не оторвешься. Все сказанное о романе и сам роман плывут какими-то параллельными курсами. Все сказанное о романе как бы не касается романа. А ведь это и есть дьявольские штучки, мессир Булгаков…

## «Громадная воздушность» Михаила Булгакова

**1**

«Мастер и Маргарита», феноменальный роман Михаила Булгакова, страшно далек от понимания сегодня, да и вряд ли он будет понят и оценен в должной мере завтра.

Запредельно, ошеломляюще гениальный «Евгений Онегин» остается загадкой уже почти в течение двухсот лет. Никто ничего не понимает в этом мудреном «тексте», и даже непонятно, где, в какой стороне искать понимание.

Однако на этом сходство двух романов и заканчивается. Нет, пожалуй, добавим сюда еще легкость, воздушность моцартиански исполненных романов. А дальше начинаются роковые различия. «Мастер и Маргарита» не понят потому, что там и понимать нечего, хотя при этом кажется, что смысл вот-вот структурируется во что-то библейски величественное и грандиозное, как в «Евгении Онегине».

«Евгений Онегин» не понят потому, что в нем вот это самое библейски грандиозное реально присутствует, однако обманчивая легкость отвлекает, усыпляет бдительность, и начинает казаться, что смысл рассыпается, развеивается и исчезает, как в «Мастере и Маргарите»…

В одном случае «эфемерность» и легковесность не помеха выверенности и отчетливости, а, напротив, союзник, оборотная сторона; в другом же – помеха. Да что там говорить: сам факт подобной поляризации романов непонятен настолько, что окончательно запутывает проблему (если она есть, хочется добавить, трижды плюнув через левое плечо). Тут уже сама сложность проблемы подталкивает к простому решению. Только вот цена простоте бывает разная: от гениальной, опять же, до примитивной. Простота сама по себе еще ничего не решает.

Очевидно, к произведениям подобного масштаба нельзя подходить со своим мнением, как правило, еще и «горячо выстраданным» (этот «святой» в своей простоте философский жест – «я так думаю!» – превращается в маленькую сухую веточку, подброшенную в жаркий костер непонимания); к ним надо подходить с методологически грамотных позиций. Простоту ищи в методологии. Если все заблуждаются, следовательно, они не нашли верной методологии.

В литературе никогда не было, нет и не будет до тех пор, пока будет существовать литература, ничего личного, поэтому мера понимания литературы – безличный закон (мать которому – методология).

**2**

Настораживало ли вас, уважаемый читатель, что М.А. Булгаков был медиком по образованию?

Иными словами, он нигде не учился литературе как технологии, как священному ремеслу. Да и ремесло ли это? – вот в чем вопрос.

Как же он научился тому, чему нигде не учился? (Кстати сказать, не только он, но и все иные выдающиеся представители литературы.)

А, собственно, что он умеет?

Давайте вчитаемся в первую фразу романа, которая следует сразу за издевательским в своей заурядной императивности названием первой главы: «Никогда не разговаривайте с неизвестными» (так умудренные глупым опытом бабули грозят скрюченным пальцем своим нерадивым внукам). Да, не следует упускать из виду: чуть выше названия главы – знаменитый эпиграф из «Фауста» Гете. Итак, первая фраза:

«Однажды весною, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина».

Сравним с началом «Преступления и наказания» (момент появления Раскольникова): «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из свое каморки, которую нанимал от жильцов в С – м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К – ну мосту».

Булгаков не просто приглашает читателя посетить «небывало жаркий» ад в чрезвычайно удобное время, но создает для этого до предела уплотненный культурный контекст. С одной стороны – Иоганн Гете, представляющий европейскую традицию поиска истины с помощью ума-разума; с другой – Федор Достоевский с его культом иррационального постижения сакрального. И фраза, казалось бы, достаточно простая фраза, хотя и мастерски отделанная, гулко отзывается в культурных лабиринтах и не затихает приглушенным раскатистым эхом на протяжении всего романа. Упругий ритм, банальное, но неизменно выигрышное «однажды» (кстати, так начинается «Пиковая дама», которая имеет непосредственное отношение и к великой теме всевластия денег, и к «Преступлению и наказанию», и к великому функциональному водоразделу «психика – сознание»), явно ощутимая многослойная ирония, пока, правда, непонятно к чему относящаяся, – все свидетельствует: мы имеем дело со стилем. Еще ничего неясно, но стиль уже присутствует. А когда мы начинаем осознавать, что мы очарованы еще и «колдовской», потусторонней темой, степень виртуозности автора представляется запредельной.

И читатель падает ниц пред мастерством писателя, который умеет все, ничему «такому» не учась. Мы преклоняемся перед феноменом художественного дара. Можно сказать, «мы раскрыли первую страницу романа», а можно сказать «нас мгновенно поглотил океан смыслов», «накрыло семантическое цунами», вроде бы, не «филологического романа», устроенного, однако же, весьма и весьма «филологически». Вот что умеет Булгаков (по первому впечатлению): он умеет творить чудеса.

Завораживает потрясающая легкость в оперировании наисложнейшими смыслами, что само по себе является культурной заявкой: уж я-то непременно распутаю все навороченные человечеством мировоззренческие клубки. Писатель (мессир, Мессир Афанасьевич!) словно говорит (хотя за язык его не поймаешь): я знаю секрет, я знаю простой рецепт решения всех ваших неразрешимых проблем. Эффект завороженности смыслом создается небывалый. Возникшее ощущение, что ты имеешь дело с чем-то сверхъестественным (ощущение, которое взвинчивается до предельных степеней и самой проблематикой романа), лишает покоя. Вот она, аура гениального. Читатель превращается в сбитого с толку посетителя дурацкого варьете.

Далее смыслы то приращиваются, то убывают, однако в начале сообщенный им «глобальный» градус уже не снижается. Роман – обо всем. Литература по существу своему имеет дело со смыслами, тяготеющими к дурной бесконечности. Роман – это всегда попытка укротить эту дурную бесконечность, что возможно сделать только одним способом (вот он, закон!): сознанием, инструментом которого выступают концепции. Бесконечность в рамках концепции (все – в одном!) – вот великая формула великой литературы. Весь мир – в одном романе: так легко и беспечно покоряется вселенная. Роман воспринимается как «воздушная громада». Мы не верим в натужность и пошлый труд до седьмого пота; великое должно быть легким, а легкое и создается божественно легко, без унизительной натуги. Трудиться мы и сами умеем, завоевывая ступени мастерства; тут уже не в мастерстве дело, а в чем-то таком, что никаким мастерством не достигнешь. Воздушная громада: не человеческих рук дело!

«Громадная воздушность» – это когда кажется, что весь мир в одном романе, а на самом деле это грандиозный обман. Мне уже приходилось прибегать к этой коварной формуле, которая в любой момент может обратиться в свою противоположность, сравнивая творчество Л. Толстого с творчеством Пушкина («воздушная громада» – это слова А. Ахматовой, справедливо сказанные в адрес «Евгения Онегина»). «Война и мир» по отношению к концептуально выверенному «Евгению Онегину» выступает как «громадная воздушность»; однако по отношению к «Мастеру и Маргарите» «Война и мир» являет собой подлинную «воздушную громаду», а «Мастер и Маргарита» чудным образом превращается в подлинную «громадную воздушность».

И тут уже дело не в Булгакове, а в том, что он гениально угадал закон, в котором сам, конечно же, ничего не понимал (Цветаева: «певцом – во сне – открыты закон звезды и формула цветка»). Я думаю, что это универсальный закон творчества, воздушный настолько, что его как бы нет: литература – это стихия бессознательного, которая – на удивление себе! – регулируется средствами и технологией разума. В результате получается – разумная неразумность. Сознательная бессознательность. Закон звезды. Формула цветка. Воздушная громадность. Неподъемная легкость. Дьявольская божественность, если хотите.

Как угодно. Главное и решающее: и то, и другое – подлинно. Подлинное совмещение двух подлинных стихий, о которых доподлинно известно, что они несовместимы. Нельзя научиться их совмещать, а Булгаков, учившийся на медицинском, это умеет.

Даже еще сложнее: литература – это феномен бессознательного (в целом), но по-разному бессознательного: в одном случае бессознательное преобладает, а в другом – только кажется, что оно преобладает.

Именно с этого момента начинается вакханалия непонимания, которая, разумеется, выдается за «всестороннее», «многоуровневое» постижение. «Евгений Онегин» и пал жертвой подобного «постижения». Едва ли не первый в мировой литературе (в контексте «психика – сознание: два языка культуры»).

**3**

Здесь уместно было бы вспомнить притчу о слепых, наощупь познакомившихся с громадным слоном, о котором бедняги были так наслышаны. Когда они стали выяснять, на что похож слон, произошло чудо непонимания, которое хочется назвать идиотизмом, замешанным на абсолютизации впечатлений. Одному слепому слон показался веревкой, ибо хобот он принял за слона как такового; другому – столбом, ибо на что же еще похожи ноги слона; третий решил, что слон напоминает огромный жбан (ведь брюхо действительно чем-то схоже с исполинским сосудом полусферической формы).

Вроде бы все были правы по-своему, а результат обескураживал: фактически каждый доказывал каждому, что его оппонент дурак. Нечто подобное происходит и с романом в стихах Пушкина. Если доверять своим ощущениям и на их основе составлять собственное мнение, вы непременно обнаружите грань, которая реально присутствует в романе, – и непременно окажетесь неправы, придавая этой грани черты универсальности. Феномен неразберихи гарантирован. Чем честнее и искреннее вы заблуждаетесь – тем более будет неразберихи.

В чем проблема? В том, что надо уметь видеть объект в целом: тогда только слон перестанет быть похожим на веревку. Прозреть – значит поменять методологию: перейти с языка ощущений (с бессознательного) на язык умозрительных концепций (язык сознания). А это, опять же, не столько вопрос квалификации, сколько одаренности.

С романом Булгакова происходит в точности то же, что произошло со слепыми, только с одной поправкой: слона не было. Отдельные характеристики и параметры целого, вроде бы, есть; а целого как такового – нет. Объект отсутствует, хотя отдельные признаки налицо. Поэтому все спорят о том, чего нет.

Понять Пушкина – значит уметь видеть объект в целом; понять Булгакова – значит понять, что целое просто не состоялось (а это возможно тогда, когда есть навыки видеть объект в целом). Понять Булгакова – значит понять и оценить Пушкина.

Поскольку посмотреть на литературу «в целом» дано немногим, литература становится яблоком раздора (хотя предназначена она, казалось бы, для благородных целей объединения). В литературе можно найти все (весь спектр чувств и умонастроений) – именно потому, что там есть только одно (целостное мировоззрение). Хорошая литература – это космос: как бы бесконечность, укрощенная бесконечность.

Вот он, закон звезды (шире – закон художественного космоса): бесконечность ощущений укрощается масштабами понимания. Психика (бессознательное) подвластна сознанию, хотя кажется, что наоборот.

Для человека литература остается тайной, загадкой – то есть тайной остается закон сочетания двух типов управления информацией, определяющий сущность литературы.

Вот почему гениальность Булгакова в том, что его хочется считать выше Пушкина и Толстого, которым он и в подметки не годится. Мессир, что вы хотите. (Между прочим, сказанное означает: писателей, подобных Булгакову, – по пальцам перечесть.)

«Евгений Онегин» – это умный роман, который кажется легкомысленным; «Мастер и Маргарита» – это легкомысленный роман, который хочется считать умным. Это не почти одно и то же; это почти полярности. И это почти невозможно объяснить (хотя понять можно).

Одним из формальных выражений «воздушности» является структура персонажа. У такого современного Булгакова – это архаический одномерный тип, не позволяющий воплотить личность; у Пушкина – характер, позволяющий в принципе ставить вопрос о многомерности, о «громадности» «человеческого измерения», что и составляет содержательность литературы.

Булгаков великолепно сымитировал самое главное: покушение на смысл. Это великий фокусник и маг, который (так всем кажется) умеет творить чудо.

Но чудо – это «Евгений Онегин», а «Мастер и Маргарита» – это фокус. Вот вам существо литературного фокуса: подменил характер – типом («громадность» – «воздушностью», смысл – его отсутствием), а никто этого даже не замечает. Я же говорю: мессир, пардон, Мессир. И роман о фокусах, а не о чуде.

**4**

Но разве не то же самое находим мы в произведениях Гомера? Или в «Слове о полку Игореве»? Или в «Мертвых душах» Гоголя? Или в опусах Набокова? Божественная легкость – налицо, дефицит смысла – также. Я очень и очень подозреваю, что «Илиада» писалась ровно столько, сколько она звучит или читается.

Этому не учатся; это и есть существо литературной одаренности. Это квинтэссенция литературной гениальности. «Как» передать (принципы изобразительности и выразительности) здесь ценится гораздо больше того, «что» передается. И это огромный пласт мировой литературы.

С другой стороны, содержательность («что») также является мерой таланта, поскольку непосредственно определяет способ передачи материала (стиль). И это также особый, уникальный, золотоносный пласт мировой литературы.

Но прежде всего литература – это стиль, великолепный стиль, заставляющий забывать, о чем, собственно, толкует писатель. Стиль и является «умом» литературы, ее родовой отметиной; точнее так: если произведение обладает измерением стиля, начинает казаться, что это умная, значительная в идейном отношении литература.

Вот они, две составляющие литературы и литературного процесса, образующие потрясающее в своей целостности и неуловимости качество – амбивалентность. Они всегда стремились к слиянию и отталкиванию одновременно. Их слияние приводило к реализму; крайний вариант размежевания – постмодернизм. Собственно литература начинается там, где есть стиль; гениальная литература – это совмещение «как» и «что». Все остальное просто не литература, псевдолитература (хотя агрессивно выдает себя именно за литературу).

«Громадная воздушность» – это не только литературный, но и культурный феномен. Булгаков явил нам достаточно редкий, если не уникальный, модус постмодернистского дискурса (тогда как Пушкин принципиально находится в поле реализма). Булгаков, как и постмодернизм вообще, – это хаос, который прикидывается космосом (реализм же – наоборот). В терминах литературных «громадная воздушность» – это когда постмодернизм прикидывается реализмом, становится трудноотличим от него, представляется этакой овцой в волчьей шкуре. Вот она, суть грандиозной культурной (и литературной) мистификации.

В конечном счете, постмодернизм и реализм представляют собой конфликт натуры (психики) и культуры (сознания) в специфическом модусе. Со стороны психики литература – это форма, красота, стиль, «воздушность»; со стороны сознания – концепция, философия, культура, «громадность». Подлинность взаимоотношений психики и сознания в том, что бессознательному все равно, право оно или же нет, а сознанию, в свою очередь, безразлично, нравится ли правота бессознательному. В результате получается либо «воздушная громада», либо «громадная воздушность».

Вот почему «громадная воздушность» – это, с одной стороны, громадный комплимент, с другой стороны – сомнительный, «воздушный», комплимент, с третьей – реальное признание реальных заслуг. В этой номинации быть игроком на культурном поле дано только гениям.

# СВЯТОЕ ЧУВСТВО «Пе Пе Же»

# («Гранатовый браслет» А.И. КУПРИНА)

Так уж получается, что любое художественное произведение не только **выражает** чувства, но и выражает конкретные **чувства**. Эта мудреная диалектика эстетического, определяющая его природу, сейчас не волнует нас сама по себе. Важно, что это так, это суждение краеугольное, почти закон. Вот и Куприн А.И. классически подтверждает классическое правило.

Еще один тривиальный, но твердый постулат в фундамент серьезного разговора о литературе: у всякого более или менее значительного художника есть произведения, которые служат его визитной карточкой. Они создают ему имидж, репутацию и миф, окружающий его имя.

Наконец, последнее из более-менее бесспорного и нам необходимого: к подобного рода «визиткам», мимо которых не пройдет никто, имеющий дело с творчеством талантливого и интересного русского писателя А.И. Куприна, можно отнести «Поединок» и «Гранатовый браслет». В них сконцентрированы типично купринские аура и харизма.

А теперь зададимся простым вопросом, ведущим отчего-то к сложным размышлениям: какое чувство воспевает знаменитый «Гранатовый браслет» (то, что именно воспевает, – сомнений нет)?

Ответ как бы известен: любовь воспевает.

Какую именно любовь, спросим мы, намекая, что это популярное чувство бывает разным, в зависимости от системы духовных координат любящего? Скажи мне, кого ты любишь и в каких формах выражается твоя любовь – и я скажу, кто ты.

Наш ответ таков: уж, конечно, не любовь «в чистом виде», любовь как таковая интересует Куприна, а тот тип отношения к миру, выражением которого является, в частности, любовь «телеграфиста» Желткова. Тип личности, который может быть носителем высших человеческих ценностей, прежде всего любви, -- вот чем озабочен Куприн, когда он пишет «про это». В центре внимания писателя – не любовь, а Желтков, который способен **так** любить.

На первый взгляд, невозможно, а точнее, кощунственно возражать против «неземной» и «святой» трактовки чувства, чем и пользуются наставники в средней школе, насаждая романтизм душам незрелым как некий иммунитет против ожидаемого выпускников в жизни, в основном, «земного», приземленного и как минимум «несвятого». По умолчанию отрабатывается единая метода: отношения героев надо не анализировать, а воспевать вслед за Куприным. Учители, дорожа возрастом учеников, спешат заложить основы (посеять семена) идеального, горнего, доброго, вечного. Разумного, опять же, как представляется сеятелям, то бишь словесникам. Жизнь все равно возьмет свое, а пока пусть «племя младое» читает Куприна. Хуже не будет. Оно и читает в рамках программы, рекомендующей лучшее.

Если все же не согласиться с тем, что критический анализ отношений Желткова с княгиней Верой Шеиной, урожденной княжной Мирза-Булат-Тугановской, дочерью красавицы англичанки, должен быть обязательно кощунством и святотатством, то следует сразу же отметить, что странные мысли вызывает странное чувство г. Желткова. Кстати сказать, князь Василий Львович Шеин, муж той самой Веры Николаевны, счастливый соперник смешного «Пе Пе Же», был бесконечно тронут и взволнован безвременным уходом из жизни «этого человека», «какого-то безумца» и «таинственного обожателя» его жены. «**Я не смею разбираться в его чувствах к тебе,**» -- сообщил он жене и зачем-то добавил: «Я скажу, что он любил тебя, **а вовсе не был сумасшедшим**». Даже муж понял, что «разбираться» в чувствах такого рода – грешно. Что делать: наука (искусство анализа) давно стала делом если не грешным, то уж точно не богоугодным.

Итак, Желтков не скрывает: «Случилось так, что меня в жизни не интересует ничего: ни политика, ни наука, ни философия, ни забота о будущем счастье людей – для меня вся жизнь заключается только в Вас». Любопытный ряд выстроил Желтков: «наука» и «философия» как деятельность сугубо умственная должна была бы интересовать мужчину, а не всепоглощающее чувство. Но «случилось» иначе, случился парадокс. Желтков нарушил порядок мироздания, о котором смутно догадывался, и занялся не своим, не мужским делом. Он решил, что каждому свое и придал этой общей посылке свой смысл: кому познавать этот несчастный мир, а кому – «громадное счастье, любовь к Вам», к Вере Шеиной. Однако родовой признак мужчины – это именно «наука» и «философия», то есть познание и самопознание. Именно такое мироощущение и отношение к миру содержат в себе мужество и мужественность, а вовсе не любовь, начало женское, всепоглощающее. Не мужское это дело – попасть под власть чувства. Из-за любви теряют голову, но никак не начинают заниматься философией. Что правда, то правда. Каждому свое означает: мужчина должен оставаться мужчиной, что бы ни случилось. Он не должен превращаться в женщину. Между прочим, портрет Желткова как не сформировавшегося мужчины выписан весьма убедительно: «очень бледный, с нежным девичьим лицом, с голубыми глазами и упрямым детским подбородком с ямочкой посередине».

Г. С. Желтков (отсюда таинственные инициалы Г.С.Ж.) в своем последнем письме вынужден описывать свои чувства, расщепляя, анализируя их, представляя в форме самопознания, как некий исследовательский отчет, итогом которого закономерно выступает умственное, философское вознесение любви и утверждение ее в качестве высшего проявления человека. И мужское призвание сохранено, и можно вместо философии заняться любовью. Занятная философия. Комплекс вины перед философией, перед любовью к мудрости, которую предал г. Желтков, заставляет «телеграфиста», то бишь чиновника контрольной палаты, говорить глупости: «я сказал себе: я ее люблю **потому, что** на свете нет ничего похожего на нее, **нет ничего лучше**, нет ни зверя, ни растения, ни звезды, ни человека прекраснее Вас и нежнее. В Вас как будто воплотилась **вся красота земли**…» Вера была «древнего рода», который «восходил до самого Тамерлана, или Ланг-Темира, как с гордостью называл ее отец, по-татарски, этого великого кровопийцу». Вера, с ее «аристократической красотой», «была строго проста, со всеми холодно и немного свысока любезна, независима и царственно спокойна». О вкусах не спорят; пришла любовь – отворяй ворота. Но любовь – это любовь, а уж молитвенное служение «красоте земли» -- нечто иное, уже не бессознательный, а духовно-идеологический, и даже философский акт. Под любовь вновь и вновь подводится философская база.

С другой стороны: «Я проверял себя – это не болезнь, не маниакальная идея – это любовь, которою богу было угодно за что-то меня вознаградить». За что, интересно? Уж не за философский ли подвиг – вознесение любви выше философии? Бог отчего-то поощряет тех, кто унижает разум. Так или иначе «Божий дар» -- вот отчего так вострепетал неглупый князь Шеин, не решаясь «разбираться» в том, что даровано свыше. Не нашего, дескать, ума дело.

Однако мсье Желтков лукавит. «От глубины души благодарю Вас за то, что Вы были моей единственной радостью в жизни, единственным утешением, **единственной мыслью**». Если даже допустить, что Желтков вознагражден был не маниакальной мыслью и не болезнью, то ненормальность и патология все равно налицо. И заключается эта патология в том, что мужчине навязан был женский тип мироощущения и женский способ самореализации. Идеальная любовь, конечно, может быть святой, но она не может быть нормальной. Раствориться в чувстве, замкнуться на нем как на «единственной радости» и «единственном утешении» -- это религиозно-психологическая модель и реакция приспособления. Архетип такого типичного отношения – дефицит мужского начала. Это ложное слюнявое рыцарство человека, который боится любить по-настоящему, а потому выдумывает идеальную, святую, недосягаемую любовь, которая ни к чему хорошему не приведет, но избавит от реальных проблем. Ты не будешь мужчиной – но сохранишь лицо. Замещение реальности – епархия З. Фрейда, без которого в этой душещипательной истории разобраться невозможно. Мужчина завоевывает женщину именно тем, что он мужчина, уж коль скоро мы говорим о любви между разными полами. «Безнадежная и вежливая любовь» в течение семи лет – это нечто настолько культурно рафинированное, извлеченное из области культурных извращений, что жизнью и не пахнет.

В этом все дело: хочешь избежать любви – придумай себе высокое и недосягаемое. И заручись поддержкой Господа Бога, недолюбливающего плотское в человеке. Вовсе не случайно умный Шеин превращается в адвоката Желткова, небесного жениха своей жены, перед Николаем Николаевичем Мирза-Булат-Тугановским, холостым шурином, братом Веры и товарищем прокурора в одном лице: «И, правда, подумай, Коля, **разве он виноват в любви и разве можно управлять таким чувством, как любовь**, -- чувством, которое до сих пор еще не нашло себе истолкователя». Душераздирающие формулы типа «виноват в любви» и «управлять любовью» -- беглый, но окончательный приговор циникам и неромантикам, а также психоаналитикам. А тут еще «громадная трагедия души», «паясничать» -- и целая энциклопедия «жалких» слов. Какой же юный читатель устоит? Управлять таким чувством, как любовь, не надо и невозможно, однако можно и должно управлять собой и своими мыслями. Это простое соображение как-то не пришло в голову Шеина (фамилия персонажа, кстати, настораживает: князь не дотягивает до завершенного, полноценного человеческого облика; чего-то не хватает).

Однако главный адвокат святого чувства – комендант Аносов. Вот где россыпи формул, странным образом складывающихся в гимн двусмысленности. Повествователь хотел как лучше, в этом нет сомнения. Однако получилось то, что получилось. Генерал Аносов – это вам не жалкий Пе Пе Же. В нем совмещались «те чисто русские, мужицкие черты, которые в соединении дают возвышенный образ, делавший иногда нашего солдата не только непобедимым, но и великомучеником, почти святым». «Он участвовал при переправе через Дунай, переходил Балканы, отсиживался на Шипке, был при последней атаке Плевны; ранили его один раз тяжело, четыре – легко, и, кроме того, он получил осколком гранаты жестокую контузию в голову. Радецкий и Скобелев знали его лично и относились к нему с исключительным уважением. Именно про него и сказал как-то Скобелев: «Я знаю одного офицера, который гораздо храбрее меня, -- это майор Аносов». Здесь повествователь, не избегнувший влияния логики Фрейда, попал в точку. Тут вам и гусарское прошлое, и славные боевые заслуги, и опыт обманутого мужа, от которого сбежала жена, и наблюдательность, и жизненная мудрость. И еще – особый склад романтической души, вечно настроенной на встречу с неземной любовью (в земной любви как-то подозрительно много грязи: жены то и дело обманывают мужей. Может быть, страх быть обманутым и рождает потребность в «святом» чувстве?) В контексте размышлений и воспоминаний бравого рыцаря-генерала и мужчины история Желткова выглядит просто недостающим звеном, замыкающем серию разрозненных эпизодов в поэму. И Желтков парадоксальным образом превращается в мужчину. Но нас интересует не то, что сказал повествователь -- а то, что он попытался скрыть (возможно, и от самого себя). Ведь в конце концов, именно это интересует читателей.

Начать с того, что «именно такая любовь, о которой грезят женщины и на которую больше не способны мужчины», невольно ассоциируется Аносовым, с одной стороны, с «кавалером де Грие» (той самой изощренной культурой), а с другой – с «ненормальным малым, маниаком». Аносов (то бишь повествователь) проговорился. И Грие и «маниак» настолько далеки от здравого смысла, что их вполне можно спутать. А если это и противоположности, то они благополучно сходятся и становятся трудноразличимы. Аносову, как мы помним, вторит князь Шеин, да и сам Желтков на всякий случай «проверял» себя на предмет маниакальности.

Восторженный генерал нагородил немало дельного; надо только понять его сумбурный, типично женский монолог, то есть аналитически отделить вредоносную романтическую чепуху от мыслей острых и объективных (мужчина в генерале нет-нет да и берет свое). Чем мы сейчас и займемся. Послушаем лирическую речь с обвинительным уклоном в сторону мужчин. Для женщины, «если она любит, любовь заключает весь смысл жизни – всю вселенную!» Что тут возразишь? Свести смысл жизни к любви способны только женщины (или юные мужчины; случайно ли Желтков, которому «было около тридцати, тридцати пяти», был отмечен «девичьим лицом» и «детским подбородком»?). Но чем знаменита женская логика? Тем, что из верной посылки следует сногсшибательное по своей «неверности» резюме. Из верной посылки, верной логики и не вызывающих сомнения фактов вам сотворят нечто такое, что не имеет отношения к здравому смыслу. Начнут за здравие, кончат за упокой и не заметят этого. Из того факта, что «женщина способна в любви на самый высокий героизм», как-то так получилось, что мужчины виноваты в том, что они неспособны «к сильным желаниям, к героическим поступкам, к нежности и обожанию перед любовью». Словом, мужчины плохи тем, что они не женщины. Опять же возразить нечего. «А (…) разве не мечтали и не тосковали об этом **лучшие умы** и души человечества – поэты, романисты, музыканты, художники?»

Поэты и романисты, может, и тосковали (кстати сказать, именно потому, что их никак не отнесешь к лучшим умам человечества). Более того: лучшие души при лучших умах также тоскуют по лучшему, и это действительно украшает человека. Однако одно дело тосковать о том, чего нет и быть не может (а сердцу не прикажешь: ум с сердцем не в ладу), и совсем иное – обвинять мужчин в том, что они упорно не хотят становиться женщинами. Аносов формулирует, обращаясь к Вере: « -- Ну скажи же, моя милая, по совести, разве каждая женщина в глубине своего сердца не мечтает о такой любви – единой, всепрощающей, на все готовой, скромной и самоотверженной?

-- О, конечно, конечно, дедушка…»

О чем мечтают женщины и художники – того хочет бог. И это нормально. Беда только в том, что для них «мечтать» и «думать» -- одно и то же. Путать божий дар с яичницей – разве это нормально?

Мужики «целыми поколениями не умели преклоняться и благоговеть перед любовью». Стало быть, мужики хуже женщин, реализм хуже романтизма, земное хуже небесного, идеальное и возвышенное предпочтительнее «пошлых форм» любви и «житейского удобства». Действительность плоха уж тем, что не дотягивает до мечты.

Все это в известном смысле так, но логика уж больно дикая и простоватая. Собственно, маниакальная. Аносов умудрился в лучших женских традициях спутать божий дар с яичницей. Зачем поощрять романтический экстремизм, зачем учить чувствовать то, чего в жизни не бывает, зачем так варварски противопоставлять «гнусное» умение отражать жизнь и «благородное» стремление спрятаться от жизни за красивой мечтой? Зачем прятаться от реальности и вычурно замещать ее? Страх жизни романтически переосмысливается (сублимируется, если хотите) в стремление к мечте. По слабости хочется от натуры укрыться в норах культуры. Зачем **ум** противопоставлять **чувству**, в конечном счете, человека – самому себе?

Ответ прост, и он покоробил бы благородного Аносова, блаженно незнакомого с логикой бессознательного: а затем, что искать счастья в чувстве, в любви, которая «сильна, как смерть», заполнять «каждое мгновение дня» «мечтами о Вас… сладким бредом», гораздо легче и приятнее, нежели не уронить человеческое достоинство, оберегая его умом и силою характера. Неумение получать наслаждение от выстраивания личности, от самопознания, от страсти называть вещи своими именами, от возможности любить и быть мужчиной – все это толкает к блаженству примитивному, чувствительно-сентиментальному и беззащитному, на которое грешно и кощунственно поднять «палицу разума».

Писатель Куприн, очень и очень неглубокий художник, весьма поверхностно затронул и отразил реальную природу человека с ее реальными «хорошими» и «плохими» свойствами. Романтизм, основанный на императиве благих намерений, – наиболее типичная и популярная в таких случаях краска и стратегия. А уж куда ведут благие намерения – это дело десятое. Мечтать не думать. Поэтизация и абсолютизация исключительно женского начала (хорошего много не бывает), той любви, которая «должна быть трагедией», «величайшей тайной в мире», которой не должны касаться «никакие жизненные удобства, расчеты и компромиссы», -- это заблуждение сродни религиозному. И то, и другое эксплуатируют любовь. Любовь, по словам одного из героев «Поединка», «станет светлой религией мира». Звучит очень благородно и прогрессивно. Да такая бездумная и жестокая по отношению к человеку любовь только и может быть «трагедией», «величайшей тайной в мире» etc. Такая любовь и кончается только смертью. Из любви к жизни – выбираю смерть… Ужасно благородно.

Возразим повествователю: надо уметь любить жизнь, надо разумно любить жизнь, надо разумно любить, ибо все, что ни делает культурный человек, -- он делает разумно. Разумно – не обязательно с «расчетами, компромиссами и жизненными удобствами», «пошло», как и не обязательно отсутствие всего вышеперечисленного следует считать высоким романтизмом (то есть рафинированным гуманизмом). Это не более чем издержки «крутой», бескомпромиссной женской логики. **Разумно – значит с чувством меры, а не с презрением к чувству меры.**

Аносов – проповедник «такой любви, для которой совершить любой подвиг, отдать жизнь, пойти на мучение – **вовсе не труд, а одна радость**». Аллах акбар, как говорится в подобных случаях. Если бы повествователь понимал, что он сказал устами героя, то и спорить было бы не о чем. Радость, кайф, блаженство подавай – но только не труд. Ну что за труд отдать жизнь? «Маниаку» это – за милую душу. А вот думать, понимать – трудиться в поте лица – тут уж увольте. Пусть думают те, кто не способен любить и мечтать.

Вот что скрывает повествователь, когда заставляет горячиться темпераментного дедушку. Некое подобие глубины появляется в рассказе тогда, когда иллюстрацией любви «бескорыстной, самоотверженной, не ждущей награды» выступают две истории, «два случая похожих», один из которых был «продиктован глупостью, а другой… так… какая-то кислота… одна жалость…» Золотые слова! В первом случае с молодым «новоиспеченным» прапорщиком закономерно произошло следующее: этот «свежий и чистый мальчишка» «положил свою первую любовь к ногам старой, опытной и властолюбивой развратницы». «Вдобавок – морфинистки». Она была жена полкового командира. «Костлявая, рыжая, длинная, худющая, ротастая… Штукатурка с нее так и сыпалась, как со старого московского дома». Но сердцу не прикажешь. Разве можно управлять таким чувством, как любовь, и разве мужчина был виноват в нем? «Через месяц эта старая лошадь совсем овладела им. Он паж, он слуга, он раб, он вечный кавалер ее в танцах, носит ее веер и платок, в одном мундирчике выскакивает на мороз звать ее лошадей». Словом, та самая любовь, которая есть величайшая тайна в мире.

«К рождеству он ей уже надоел. Она вернулась к одной из своих прежних, испытанных пассий». А что же «раб и кавалер»? А он, «говорят, целые ночи простаивал под ее окнами». «Ревновал он ее ужасно». Финал этой истории, «продиктованной глупостью», был предсказуем и жалок. Чтобы доказать свою любовь «старой лошади», юный прапорщик бросился под поезд. «Но какой-то идиот вздумал его удерживать и отталкивать. Да не осилил. Прапорщик как уцепился руками за рельсы, так ему обе кисти и оттяпало». « -- Ох, какой ужас! – воскликнула Вера». «И пропал человек… самым подлым образом… стал попрошайкой… замерз где-то на пристани в Петербурге…»

«А другой случай был совсем жалкий. И такая же женщина была, как и первая, только молодая и красивая. Очень и очень нехорошо себя вела. На что уж мы легко глядели на эти домашние романы, но даже и нас коробило. А муж – ничего. Все знал, все видел и молчал. Друзья намекали ему, а он только руками отмахивался: «Оставьте, оставьте… Не мое дело, не мое дело… Пусть только Леночка будет счастлива!..» Такой олух!» Чудо и тайна. «Под конец сошлась она накрепко с поручиком Вишняковым, субалтерном из ихней роты. Так втроем и жили в двумужественном браке». Это ж сколько надо мужества, чтобы жить в «двумужественном» браке ради счастья любимой! А дальше Вера услышала самое жалкое: «Ты, может быть, думаешь, что этот капитан (муж Леночки – **А.А.**) был какая-нибудь тряпка? Размазня? Стрекозиная душа? Ничуть. Он был храбрым солдатом. Под Зелеными Горами он шесть раз водил свою роту на турецкий редут, и у него от двухсот человек осталось только четырнадцать. Дважды раненный – он отказался идти на перевязочный пункт. Вот он был какой. Солдаты на него богу молились.»

«Но ***она*** велела… Его Леночка ему велела» «ухаживать за своим любовником Володей», «за этим трусом и лодырем Вишняковым»: «Помни же, береги Володю! Если что-нибудь с ним случится – уйду из дому и никогда не вернусь. И детей заберу». И храбрый капитан ухаживал. «На ночлегах под дождем, в грязи, он укутывал его своей шинелью» -- «как нянька, как мать». Вот он был какой. Любовь стала для него светлой религией.

Можно вспомнить и третий случай: жалкую историю с подпоручиком Ромашовым из «Поединка». Правда, это несколько иная история, и тем не менее Ромашов вполне годится на роль того самого главного любовника. Самое интересное во всех этих случаях то, что писателю и повествователю лучше всего удаются образы отъявленных стерв, «этаких полковых Мессалин», которые издеваются над святой и вечной любовью (и поделом), предают ее и цинично эксплуатируют тех, кто имел глупость полюбить раз и навсегда и не имел ума и достоинства, чтобы не превращаться в шута горохового.

Повествователю бы и Желткова сделать «попрошайкой» или «размазней», на худой конец -- «стрекозиной душой». Так ведь нет, смертию смерть, якобы, попрал. Как будто для того, чтобы «самым подлым образом» уйти из жизни надо много ума и силы духа. Желтков едва ли не реабилитировал в глазах повествователя весь род мужской, хотя на самом деле имел к последнему косвенное отношение. «Умиротворенное выражение» на лице покончившего с собой Желткова княгиня Шеина «видела на масках великих страдальцев – Пушкина и Наполеона». Ни больше, ни меньше. С помощью женской логики чиновник контрольной палаты попал во вполне приличное мужское общество.

Повествователь не понимает, что можно быть львом и тигром в отношении турецких солдат и одновременно «стрекозиной душой» в отношении Леночки. Храбрость на поле брани и в делах военных не есть свидетельство того, что и на любовном фронте герой завоюет и покорит сердце дамы. Можно быть властелином и господином в бою – и в то же время рабом чувства: на тебя молятся солдаты, а ты с протянутой рукой выпрашиваешь любви и молишься на «нехорошую» Леночку, на свою слабость. Это разные измерения человека, разные стороны характера и силы духа – наблюдение тонкое, однако употребленное повествователем не по назначению. Сила и слабость, гордость и «попрошайничество» уживаются в человеке. Это правда. Но на какой основе уживаются, и при чем здесь великая тайна любви?

Дело в том, что героизм – это своего рода безрассудство, эмоциональный порыв, это «сила минус разум», что в результате дает слабость. Герой привык служить не рассуждая: родине, любви – не важно; главное при этом – переживать чувство долга, подчиняться чувству. Оборотной стороной героического как отношения чувственно-эмоционального является благоговение перед любовью. Герой в бою и неудачный герой любовник – это разные стороны одной медали, «сила» и «слабость» героя растут из одного корня. Перед нами человек чувствующий, но не мыслящий. Не мужское это дело – терять голову, в бою ли, в любви ли. И сила, и слабость героя – сомнительный аргумент в пользу любви.

Любовь, эта светлая религия мира, может дать крылья – а может унизить и покалечить, если мужчина превращается в пажа и раба. Вот и Желтков туда же: «Теперь во мне осталось только благоговение, вечное преклонение и рабская преданность». Любовь – может быть и зла. Любовь нельзя абсолютизировать: романтизм может обернуться «кислотой» и «мелодекламацией» (выражение Николая Мирза-Булат-Тугановского) по законам диалектики, живой мысли. По законам философии, честно отражающей жизнь. Вот этой злой иронии судьбы никак не хочет замечать повествователь, убежденный, что есть «любовь как таковая», «настоящая»; все остальное – жалкая имитация великого чувства, суррогат и подделка. А любовь бывает разная – это во-первых. Во-вторых – и не в любви дело, когда попирается достоинство. Скажи мне, кто ты и я скажу, какая у тебя будет любовь. Генералу – генералово, капитану – капитаново, прапорщику – прапорщиково, а «телеграфисту», соответственно, желтково. Чувство невозможно отодрать от человека и распорядиться им как «вознаграждением». Качество чувства зависит от качества человека: вот глубокая постановка проблемы. Но это уже не Куприн, это иная тема, а посему не станем отвлекаться.

«Гранатовый браслет» построен, с одной стороны, на тяге к мечте, а с другой – на страхе и боязни реальной природы человека. В общем и целом – на лжи. Нам угодно в школе делать вид, что важна только мечта; нежелание понимать человека, будто бы, не имеет никакого отношения к жизни. Главное – мечта, благие намерения и благородные побуждения. А то, что они мостят дорогу в ад, – мелочи и пустяки, дело десятое. Стоит ли заострять на них внимание духовно озабоченных юношей и девушек?

Так ученики получают первый урок реальной жизни – урок лицемерия на уроках, где преподается высокая литература, призванная бороться прежде всего с лицемерием. После этого стыдно становится неглупым ученикам глупой мечты, превращающей человека в ничтожество. Жизнь, как и положено, оказывается привлекательнее, богаче, содержательнее «жалкой» мечты. Мечтать тоже надо уметь, и делать это, конечно, следует разумно.

Если все изложенное здесь кто-то изволил понять в том смысле, что «Гранатовый браслет» вовсе не следует читать, и надо поторопиться с тем, чтобы вычеркнуть его как вредоносную мелодраматическую «кислоту» и «декадентство» (Николай Мирза-Булат-Тугановский) из истории русской словесности, то мы вынуждены его разочаровать. Не мечтайте, читатель. Читать «Гранатовый браслет», конечно же, стоит, но не с целью отрабатывать способность благоговения, а с целью прививать умение анализировать. Надо изучать это произведение, как, впрочем, и все остальные, с пользой и расчетом. Такое изучение приносит впоследствии жизненные удобства: наслаждение от правильно «поставленной» системы духовных ценностей.

# ОБРАЗ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ ПОЭМЫ С.А. Есенина «Анна Снегина»

Тема Первой мировой войны не заняла в русской литературе того места, которое, по идее, должно было занять подобное эпохальное событие мирового масштаба. Эта война не стала фактором духовного потрясения нации, способным породить феномен «потерянного поколения», как это случилось в странах Западной Европы; такого рода феномен не мог не отразиться на европейской духовной культуре в целом и в художественном творчестве в частности (особенно в литературе и живописи – достаточно вспомнить одно только чрезвычайно продуктивное направление *экспрессионизм*).

И вовсе не потому, что Россия не принимала участия в мировой войне или не ощутила всей «прелести» бессмысленной бойни. Принимала и ощутила, конечно. Более того, если говорить о некой абсолютной величине потрясения, вызванного войной, о потрясении, которое может быть измерено и описано в соответствующих категориях по шкале экономической, политической, нравственно-философской, то Россия, безусловно, в полной мере ощутила на себе воздействие мирового катаклизма, соприкоснулась со всем комплексом проблем, связанных с понятием «война мирового масштаба в ХХ веке».

Однако Первая мировая, повторим, парадоксальным образом не стала фактором колоссального воздействия на нацию, не вошла в ментальность русских как судьбоносная точка отсчета. Почему?

Ответ, каким он видится гуманитариям-литературоведам, лежит на поверхности: Первая мировая война в исторической ретроспективе не стала самоценным и центральным событием для Российской империи, она явилась лишь прологом к потрясениям и катаклизмам такого масштаба, что катастрофа Первой мировой просто померкла на фоне Октябрьской революции, гражданской войны и, мягко говоря, «проблем», связанных с последующим построением нового общества. Исторический шок от внутриреволюционных событий на одной шестой части суши планеты Земля оказался для русских несопоставимо большим, нежели шок от Первой мировой, как это ни прискорбно. Отечественной стала не Первая мировая война, а Великая Октябрьская социалистическая революция. Первая мировая оказалась в тени Великой Октябрьской.

Показателен в этой связи художественный опыт А.А Блока (который, кстати, служил вблизи фронта, на Пинщине, где и получил звание офицера): на революцию он мгновенно откликнулся знаковой поэмой «Двенадцать» (январь 1918 г.), куда «упрятаны» отголоски войны, а вот события Первой мировой не стали непосредственным поводом для создания философско-эпического полотна. «Черный ветер. Белый снег. Ветер, ветер, на ногах не стоит человек. Ветер, ветер, на всем белом свете» – это всемирный резонанс от революции в одной, отдельно взятой стране, а не от мировой войны.

Разумеется, мы отдаем себе отчет, что затронутая нами тема обладает известным потенциалом исторической неоднозначности. Возможно, не будь пролог таким кровавым, не было бы и самой революции. Но здесь, увы, уместно вспомнить о сослагательном наклонении в истории и в этой связи уточнить: мы говорим не о фактической историко-культурной значимости Первой мировой, не о ее удельном историческом весе, не о восприятии этой войны как звена мировой истории (и о сопутствующих такому восприятию спектру исторических ракурсов); мы говорим о ее восприятии русским литературно-художественным сознанием. Нас интересует то, как виделась и оценивалась война русскими писателями и поэтами.

Почему мы остановили свой выбор на лиро-эпической поэме Сергея Есенина?

Во-первых, выбор значительных и знаковых произведений, в которых мотивы, связанные с Первой мировой, стали художественной тканью или, если угодно, фактором художественности, у нас не особенно велик. События Первой мировой «аукнулись» в немногих произведениях Л. Н. Андреева (далеко, кстати, не выдающихся по своему художественному уровню), впечатляюще и концептуально отражены в эпопее М.А. Шолохова «Тихий Дон», обозначены в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго», исследованы в известной хронике А.И. Солженицына «Красное колесо», так или иначе затронуты в прозе К.М. Паустовского, И.П. Катаева, М.М. Зощенко, в некоторых других заметных, оставивших свой след в литературе произведениях. (Отметим, что «биография писателя и Первая мировая война» – это особый поворот темы, который является для нас второстепенным.)

Во-вторых, почти во всех названных произведениях (за исключением драмы Л. Н. Андреева «Король, закон и свобода» (1914), его повести «Иго войны» (1916) и – с некоторой натяжкой – «Анны Снегиной») события Первой мировой воспроизводятся уже не по горячим следам, а в формате необходимой автору философии истории, события эти, так сказать, «видятся на расстояньи»; отсюда, с одной стороны, высокая степень идеологического обобщения (преобладает либо «советская», либо «антисоветская» интерпретация), с другой – субъективизма, которые мешают воспринимать объективную реакцию мыслящей интеллигенции на те события.

В-третьих, лиро-эпический дискурс применительно к избранной нами теме обладает одним несомненным преимуществом: непосредственный поэтический отклик имеет не только художественную (как в данном случае) ценность, но и историческую. Есенин – очевидец и участник событий. В 1916 г. его призвали на военную службу и прикомандировали к Царскосельскому военному госпиталю в качестве санитара.

В-четвертых, Есенин – поэт первой величины, национальный и, без натяжек, мировой классик, масштаб его дарования, включающего в себя исключительную чуткость не только к душевным движениям, но и социальным колебаниям, дорогого стоит и как инструмент сканирования общественных интересов. Доминанту общественных настроений, их баланс Есенин улавливал тонко и безошибочно. Первая мировая в контексте колоссальных национальных потрясений глазами Есенина – это уникальный художественно-исторический документ.

Итак, нас будет интересовать образ Первой мировой войны как компонент художественной структуры лиро-эпической поэмы «Анна Снегина».

Произведение было написано в январе рокового для поэта 1925 года. В декабре Есенина не стало. Печать итоговости, несомненно, так или иначе различима в этом выдающемся произведении.

Первые четыре части поэмы посвящены периоду с апреля по октябрь 1917 г., периоду, когда война фактически уже закончилась, а революция еще не началась; последняя, пятая, часть поэмы ненадолго переносит нас в июнь 1923 г.

Таким образом, в поле зрения поэта оказываются шесть лет, при этом ни Первая мировая, ни октябрьские события, ни гражданская война, ни социалистические преобразования сами по себе в поэме не описаны. Исторические события становятся едва ли не досадным вкраплением в личную жизнь. Вот как это выглядит в поэме (цитируется по изданию: Есенин С.А. Полн. собр. соч.: В 7 т. – М., 1995-2002 г., курсив мой – А.А.):

 Я рад и охоте...

 Коль нечем

 Развеять тоску и сон.

 Сегодня ко мне под вечер,

 Как месяц, вкатился Прон.

 «Дружище!

 С великим счастьем!

 Настал ожидаемый час!

 Приветствую с новой властью!»

Пока Сергей Есенин охотился, развеивая тоску, в стране свершилась революция и к власти пришли большевики.

Главный художественный принцип поэмы – частная история, о которой некорректно было бы сказать, что она *разворачивается* *на фоне исторических событий* (такая формула, механически соединяющая историю и историю жизни, по сути неверно отражает насыщенную диалектикой художественную методологию); здесь частная история становится возможной *благодаря* такого рода событиям, не переставая при этом быть частной, даже интимной.

Иными словами, Есенин реализовал модель личности в достаточно редком модусе, а именно: личное, оставаясь таковым, непосредственно отражает общественное бытие. История (а не интересы государства!) становится личным делом – но только личность при этом не превращается в героя, движущую, хотя и слепую, силу истории (это как раз широко распространенное явление), а пропускает ее через ум и сердце. Личность не служит истории, не ощущает себя ее орудием, а, скорее, превращается в ее жертву, поскольку «избежать» истории не представляется возможным. Подобное органическое (не механическое!) соединение социоцентризма с персоноцентризмом возможно только во дни эпохальных перемен, и подобный симбиоз позволяет верно отразить сам дух экзистенциально-исторических перемен.

Лирического героя поэмы Сергея Есенина можно сравнить с героем другого «романа в стихах» – с Евгением Онегиным. Последний мог позволить себе роскошь отвлечься от истории и выстраивать личное бытие именно и принципиально как личное, весьма условно зависимое от истории (хотя Отечественная война 1812 года была для Онегина не пустым, далеким звуком, а живым, вчерашним звуком: Татьяна Ларина вышла замуж за «важного» генерала, скорее всего, героя Отечественной; чего ж вам больше!). Подобный аристократизм был, помимо всего прочего, еще и исторической привилегией Онегина.

Сергей Есенин, герой поэмы «Анна Снегина», не может уклониться от истории как от некой разбушевавшейся стихии («буря», «суровые, грозные годы», блоковский «черный ветер»), которая в качестве среды обитания входит в его духовный состав. Любой человек, даже Евгений Онегин, в ту эпоху (с апреля 1917 г. по июнь 1923 г.) обречен был стать *историческим человеком*: в этом состояла *правда жизни*, управлявшая логикой формирования *исторической личности*. Аристократизм не то чтобы перестал быть адекватным жизни – он (на время?) перестал быть жизнеспособным (что художественно «доказывает» история Анны Снегиной).

 В таком контексте образ Первой мировой становится частью духовной истории личности. Война вторгается в поэму как точка отсчета, как глубоко личная история:

 *Война мне всю душу изъела.*

 За чей-то чужой интерес

 Стрелял я в мне близкое тело

 И грудью на брата лез.

 Я понял, что я – игрушка,

 В тылу же купцы да знать,

 *И, твердо простившись с пушками,*

 *Решил лишь в стихах воевать.*

 *Я бросил мою винтовку,*

 *Купил себе «липу», и вот*

 *С такою-то подготовкой*

 *Я встретил 17-ый год.* (…)

 Война «до конца», «до победы».

 И ту же сермяжную рать

 Прохвосты и дармоеды

 Сгоняли на фронт умирать.

 Но все же не взял я шпагу...

 *Под грохот и рев мортир*

 *Другую явил я отвагу –*

 *Был первый в стране дезертир.*

Герой поэмы Есенин, по сути, дезертировал не с войны, как это сделал реальный Сергей Александрович в 1916 г., – он пытался дезертировать с социального фронта, как Онегин; но разве можно дезертировать с мировой войны, с революции, которая затеивалась как планетарная («мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем» – глас народа из «Двенадцати»), с гражданской войны, где «недобитые буржуи» «снегины» шли на закабаленных «оглоблиных», – разве можно дезертировать из истории?

Если и можно, то лишь только в частную, личную жизнь. Вот почему Анна Снегина появляется в поэме как непосредственное продолжение истории, как ее желательная позитивная версия – как то самое сослагательное наклонение.

В разговоре с Анной Сергей Есенин касается темы войны лишь намеками, либо вообще демонстративно уходит от темы:

 «Я вам прочитаю немного

 Стихи

 Про кабацкую Русь...

 Отделано четко и строго.

 По чувству – цыганская грусть».

 «Сергей!

 Вы такой нехороший.

 Мне жалко,

 Обидно мне,

 Что пьяные ваши дебоши

 Известны по всей стране.

 Скажите:

 Что с вами случилось?»

 «Не знаю».

 «Кому же знать?»

 «Наверно, в осеннюю сырость

 Меня родила моя мать».

Наедине с собой поэт куда как более откровенен:

 Я думаю:

 Как прекрасна

 Земля

 И на ней человек.

 И сколько с войной несчастных

 Уродов теперь и калек!

 И сколько зарыто в ямах!

 И сколько зароют еще!

 И чувствую в скулах упрямых

 Жестокую судоргу щек.

 Нет, нет!

 Не пойду навеки!

 За то, что какая-то мразь

 Бросает солдату-калеке

 Пятак или гривенник в грязь.

Это зерна поэтически выраженных настроений потерянного поколения. Ведь «стихи про кабацкую Русь» – это своего рода движение сопротивления. «Кабак» как альтернатива «фронту» – это единственное, что остается не устоявшему на ногах, заблудившемуся в бурю человеку. Обратим внимание: стихи «отделаны четко и строго». Продуманы. Это осмысленная позиция: личный бунт против бессмысленности исторического движения.

Есенин как-то четко сформулировал: «Я последний поэт деревни». Это мягко сказано. На самом деле, у него были основания выразиться короче, точнее и безнадежнее: «Я последний поэт». Ведь поэтизировать можно только то, что так или иначе связано с личностным измерением. Если жертвой истории становится личность, то поэты гибнут первыми. Просто в силу своей невостребованности, ненужности, становясь лишними в буквальном смысле.

Но «потерянные» настроения лишь фрагмент, лишь момент в контексте, который складывается фатально, независимо от воли человека (главный герой обреченно роняет: «тех дней роковое кольцо»). Деревенская Россия живет своими интересами («Прогнали царя…», «Сплошные мужицкие войны – дерутся селом на село»), и все происходящее действует на Сергея Есенина (главного героя поэмы, напомним, а не известного всем классика) точно так же, как и война «за чужой интерес» – угнетающе, губительно. В конце концов, в октябре 1917 он «быстро умчался в Питер, развеять тоску и сон».

Так вот, мужики озабочены вовсе не тем, что они «игрушка», что их, эту «сермяжную рать», словно пушечное мясо, «сгоняют на фронт умирать», что война превращает их в «уродов и калек». Гораздо более их волнуют «новые законы», а также «цены на скот и рожь». Они спрашивают у «охотника» и «беззаботника», который интересен им не как поэт, конечно, а как человек, который «с министрами, чай, ведь знаком»:

 «Скажи:

 Отойдут ли крестьянам

 Без выкупа пашни господ?

 Кричат нам,

 Что землю не троньте,

 Еще не настал, мол, миг.

 *За что же тогда на фронте*

 *Мы губим себя и других?*»

 И каждый с улыбкой угрюмой

 Смотрел мне в лицо и в глаза,

 А я, отягченный думой,

 Не мог ничего сказать.

 Дрожали, качались ступени,

 Но помню

 Под звон головы:

 «Скажи,

 Кто такое Ленин?»

 Я тихо ответил:

 «Он – вы».

О войне – вскользь, и только в связи с «пашнями господ». Деревенская, нутряная Россия («Расея… Дуровая зыкь она», - по словам мужика, мельника) озабочена сугубо своим, приземленным, мужицким интересом, который для поэта также оказывается чужим.

Гораздо ближе он принимает к сердцу происходящее не в социальной, а в личной жизни. Вместе с Оглоблиным Проном, героем новой жизни, Сергей Есенин направляется к Снегиным «просить» помещицу отдать свои «угодья» «без всякого выкупа» с мужиков – то есть вместе с большевиком едет экспроприировать, «грабить награбленное». (Справедливости ради отметим, что роль Есенина в предстоящем революционном действе неясна; не исключено, что поэт решил воспользоваться нелепым предлогом «именем революции» как поводом для личной встречи; и таких «темных» мест в поэме предостаточно). Этот Прон, по словам жены мельника,

 Булдыжник, драчун, грубиян.

 Он вечно на всех озлоблен,

 С утра по неделям пьян.

Однако дело приняло лирическо-исторический оборот: у Анны на войне погиб муж.

 «Убили... Убили Борю...

 Оставьте!

 Уйдите прочь!

 Вы – жалкий и низкий трусишка.

 Он умер...

 А вы вот здесь...»

 *Как язвы, стыдясь оплеухи,*

 Я Прону ответил так:

 «Сегодня они не в духе...

 Поедем-ка, Прон, в кабак...»

Вот, собственно, построчно все, что в поэме так или иначе связано с войной. Немного, да, – при этом ровно столько, сколько занимала война в сознании «народного» поэта.

Вскоре, разумеется, вслед за 17-м, неотвратимо наступили «суровые, грозные годы», которые шли «размашисто, пылко». Наступило время Оглоблина Прона, и этот «булдыжник» делится с Сергеем Есениным как «самым близким» (!):

 Дружище! (…)

 Теперь мы всех р-раз – и квас!

 Мы пашни берем и леса.

 В России теперь Советы

 И Ленин – старшой комиссар.

Это как раз тот случай, когда, выражаясь в сермяжной стилистике, снявши голову – по волосам не плачут. Какая уж тут Первая мировая, когда со страной происходит такое, что никаким немцам и не снилось! Горько-иронически звучат слова мельника (из его письма «беззаботнику» 1923 года): «Теперь стал спокой в народе, и буря пришла в угомон». Какой уж тут «спокой», когда Оглоблины становятся героями времени! Брат Прона, Лабутя, «хвальбишка и дьявольский трус», «поехал первый описывать снегинский дом». Деникинцы «чикнули Проню», а Лабутя в пьяном угаре требует себе «красный орден». Крестьяне сбросили иго Снегиной, чтобы новая власть в лице вечно пьяного Лабути защищала их интерес?

При этом Лабутя не представляет собой нечто инородное или экзотическое, он плоть от плоти «дурового» народа. Он «такое» же, как народ: «Он – вы».

Как потом выяснится, это было затишье перед еще более грозной бурей.

Почему же поэма о «буре», вызванной «черным ветром», названа столь поэтически – «Анна Снегина»?

С одной стороны, налицо дань традиции: эпос в стихах «Анна Снегина» демонстративно апеллирует к роману в стихах «Евгению Онегину», это даже не столько литературная реминисценция, сколько культурная цитата. С другой – подобное название столь же демонстративно задвигает главного героя, Сергея Есенина (вновь очевидная перекличка с Евгением Онегиным), в тень, хотя вся поэма держится на мировосприятии главного героя, Анна Снегина – всего лишь эпизод, штрих его исторической биографии.

Как свести концы с концами?

Тут самое время вспомнить о том, что поэма написана в лиро-эпическом ключе, не в лирическом, не в эпическом, а буквально: в лиро-эпическом. Лирический образ Анны Снегиной становится эпической, исторической характеристикой. «Снег», символ чистоты, свежести, первозданности, в сочетании с «негой», вызывающей ассоциации с чем-то дворянским, аристократическим, онегинским – это характеристика ушедшей навсегда России, той России, где личность была далеко не последней фигурой истории: «Далекие милые были!.. Тот образ во мне не угас». Личностное начало образа Анны Снегиной подкрепляется тем, что поэт Сергей Есенин продуманно сделал героем своей поэмы *поэта Сергея Есенина*, подчеркнув тем самым глубоко личный характер эпоса.

Снегина, в свою очередь, по смыслу и поэтической логике рифмуется не только с Онегиным, но и Есениным, как зимний снег – с осенней сыростью («Наверно, в осеннюю сырость Меня родила моя мать»). Снегина – это лучшее, что было в Есенине; более того, это возможная, но, увы, навсегда утраченная, «милая» перспектива Есенина, которая находится теперь далеко, за семью морями. Собственно, в прошлом. Более того, Снегина – это родовая характеристика, это лучшее, что может быть в поэте. В личности вообще.

Отсюда тоска по личности – частые ностальгические перепевы, буквально прошивающие поэму насквозь и связанные с временами года, с переменами, с неотвратимостью перемен, с фатальным круговым движением – то ли вперед, к личности, то ли вспять, от нее: «Но вы мне по-прежнему милы, как родина и как весна»; «Есть что-то прекрасное в лете, А с летом прекрасное в нас»; Есенин (осень); милая Снегина (зима)…

Анна «беспечным почерком» пишет в письме Сергею из Лондона (высказывая то, что лежит на душе у поэта, но который уже не может позволить себе роскошь говорить то, что думает; отсюда горький комментарий к ее письму: «Я в жисть бы таких не писал»):

 Я часто хожу на пристань

 И, *то ли на радость, то ль в страх*,

 Гляжу средь судов все пристальней

 На красный советский флаг.

 Теперь там достигли силы.

 Дорога моя ясна...

 Но вы мне по-прежнему милы,

 Как родина и как весна.

В «Анне Снегиной», как и в поэме А.А. Блока «Двенадцать», передано движение самой истории, только движение, увиденное и оцененное не народом, а глазами личности. Вот эта лирическая формула – *то ли на радость, то ль в страх* – также становится принципом эпического повествования. Было Радово – стало сплошные корявые Криуши. Радость ушла. Движение от эмоционально-семантического концепта «Анна Снегина» (за которым сквозит «Евгений Онегин», «Сергей Есенин») к иному концепту, «Лабутя Оглоблин» (карикатурный Ослябя новейшего времени), не может не расцениваться как трагическое. В этом контексте Первая мировая – это из того времени, когда у Анны, в которую был влюблен Сергей, был муж Боря, который воевал за ту Россию, которой не стало. Это ностальгическое, даже мифическое время, связанное с возможностью проявляться человеку как личности (Онегин, Снегина, Есенин). О том времени можно сказать «мы все в эти годы любили», или «война мне всю душу изъела» или что-нибудь еще, связанное с умом и душой.

Поэтому: «И сердце по-старому бьется, Как билось в далекие дни».

О новом времени можно сказать только осторожно и двусмысленно: «Теперь там достигли силы»...

Итак, образ Первой мировой войны в лиро-эпической поэме «Анна Снегина» становится, как и все, связанное с образом Снегиной, многоплановой «подготовкой» 17-го, этой новой роковой точкой отсчета. Анна Снегина далеко, в Лондоне, не в России; но она жива («Вы живы?.. Я очень рада… Я тоже, как вы, жива»). В России остался последний поэт Сергей Есенин, «уж старик по годам», пока живой, *то ли на радость, то ль в страх.* Слабая надежда пульсирует и в заключительных строках поэмы: «Мы все в эти годы любили, но, значит, любили и нас», которые перекликаются – роковое кольцо! – с заключительными строками первой части: «Мы все в эти годы любили, но мало любили нас».

В заключение хотелось бы вспомнить такую строку из поэмы, которая как-то теряется, несмотря на то, что она является сокровенным признанием героя поэмы: *решил лишь в стихах воевать.* Против кого или, точнее, за что воюет поэт?

Он отстаивает ту культурную тенденцию, имя которой персоноцентризм. Разумеется, любая война «изъедает душу», и «стихи про кабацкую Русь» являются тому красноречивым примером. И тем не менее – это культурная форма сопротивления. Поэт воюет не против Лабути, Прона или революции; он протестует против исторического уничтожения личности, близко принимая к сердцу эту печальную историю.

Война против любой войны, будь то война мужицкая, гражданская или мировая, война за право не воевать, война в стихах за право иметь возможность быть и оставаться личностью – это единственная известная истории гуманистическая война.

Собственно, настоящая литература только этим и занимается.

# ПРАВДА ВОЙНЫ И ПРАВДА О ВОЙНЕ:

# ДВА ТИПА ЛИТЕРАТУРЫ

Война и литература – связаны между собой неразрывно, однако весьма и весьма противоречиво. Дело даже не в том, что существует великое множество произведений о войне; дело в том, что именно среди них мы обнаружим не просто великие произведения, но творения ключевые для культуры человечества. «Илиада»: вот оно, первое слово, и слово было о войне. Именно «Илиада» во многом является точкой отсчета в мировой культуре. Другое слово, «Слово о полку Игореве»: это уже начало начал славянства. Нам дорого «золотое слово, со слезами смешанное». Праздник со слезами на глазах: вот зачатки диалектического отношения к войне, отлившиеся в неплохую формулу. «Война и мир» – это роман романов, это роман такого класса, что комплименты неуместны; возможно, это просто лучший роман человечества. На лучший роман ХХ века вполне может претендовать «Тихий Дон».

Складывается впечатление, что если бы не было войны, то и литературы бы не было. То ли война рождает литературу, то ли литература не может существовать без войны. Но война и литература – тема вовсе не благостная и отнюдь не однозначная. Это, так сказать, не мирная, взрывоопасная тема. Союз «война и литература» органичен в определенном ключе, в определенном ракурсе, и отыскать его – непростая культурная задача.

Если народ вел справедливую войну (а глас народа – глас божий; там, где народ, – там и справедливость), то это еще не основание считать литературу, в которой отражена такая война, превосходной. Бывают и священные войны, безо всякой иронии. Но строго говоря, и священная война – не аргумент для литературы. Для литературы аргумент – степень художественности, талантливости, гениальности. А предпосылкой высочайшей художественности является (безо всяких исключений) то, что метафорически определяют как глубина содержания. Глубина художественного содержания является характеристикой информационно-концептуальной; следовательно, наличие в произведении, где эстетические параметры приоритетны, духовной (неэстетической) программы является тем обязательным условием, которое является прямым и непосредственным показателем глубины. Духовная программа, данная нам в ощущениях (эстетически отраженная и воспринятая), – вот святая святых произведения. Еще проще: все упирается в масштаб личности творца, которая (личность) задает масштаб художественного мира. Применительно к данной теме это означает: скажи мне, насколько всесторонне ты видишь войну, и я скажу, какое произведение может получиться.

Такая глубина содержания не задается войной автоматически; дескать, не надо ничего выдумывать, просто опиши страдания – и все: они скажут сами за себя. Предметом литературы никогда не были страдания, даже не страх и героизм сами по себе, и даже не душа; всегда и только – природа человека (которая, как часто кажется, коренится в душе). Поэтому война для литературы – это «находка» в том смысле, что ставит человека в экстремальные, пограничные условия, где проблемы плана экзистенциального обнажаются до своей первородной глубины и до страшного просто. Не война страшна, а человек. И не война задает глубину, а последняя раскрывается в обстоятельствах войны. Иначе сказать, война становится способом раскрытия глубины, а не самим содержанием.

Поэтому сразу следовало бы развести разные функции и возможности литературы: изображение войны как бед народа, как иллюстрация патриотизма, как, если угодно, социальный заказ – это одно (это, так сказать, план очевидный); а война как условия, в которых раскрывается природа человека, как предпосылка экзистенциальной ситуации – это несколько иное (это установка на многомерность, тяготеющую к объективности).

Большие художественные возможности возникают тогда, когда удается связать войну и природу человека. Это и становится темой литературы, ибо это подлинно культурный поворот темы. Сама же война – это вовсе не литературная тема, поскольку личность здесь теряется, а если не теряется и выдвигается на первый план, то война как тема неизбежно отходит на второй план. Такова диалектика средств изображения и сути изображаемого.

В связи с этим уместно вспомнить если не закон искусства, то литературную заповедь. Существует выражение: смерть миллионов – статистика, смерть одного – трагедия. Хочешь показать трагедию всех – покажи трагедию одного. Лермонтов, который полемически обнаружил Героя Времени в миру, как частное лицо, а не на войне, как защитника народа, в своем романе обронил: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она – следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление».

Есть еще одна грань войны, связанная с природой человека. Война в известном смысле является естественной составляющей человека, вообще всего живого; единство и борьба противоположностей: это ведь тот самый предмет литературы, где борьба порой переходит в войну. Война становится, так сказать, атрибутом «мира». Или иначе: война и мир – это метафора единства и борьбы противоположностей, это противоречивое (нормальное) состояние духовного мира. Война в этом контексте становится единственной дорогой к миру, и даже «механизмом» прогресса: через «микровойну», через борьбу противоположностей осуществляется всякая, в том числе духовная, эволюция.

Все это вовсе не так отвлеченно, как могло бы показаться. Обратимся к эпопее Л. Толстого «Война и мир». В данном случае важно отметить, что Толстой заставляет воевать, конфликтовать Запад и Восток – не столько в географическом, сколько в символическом значении; если уж быть совсем точным, то субъектами противостояния становятся рациональное начало, присущее «Западу», западному типу отношения к миру, и начало душевно-психологическое, русское («восточное» по отношению к западу). За Отечественной войной 1812 года скрывается особая, невидимая война, выплескивается наружу столкновение двух культур: тип освоения жизни «от ума» и от того, что умом не понять: «от психики». Толстой прямо и недвусмысленно встал на сторону иррационально-душевного «постижения» смыслов бытия (если подобное непосредственное усвоение смыслов через их «сопряжение» можно назвать постижением). Именно такое «Бородино» интересовало Толстого, именно такое «Бородино» лежит в основе его универсальной концепции. Поле битвы – «человеческое измерение», противоборствующие стороны – психика и сознание.

Условно этот вектор в развитии культуры можно назвать ***«социоцентризмом»***, имея в виду мировоззренческий приоритет народного (опирающегося на душевное, которое сплачивает, объединяет) над личным (которое является результатом «разумного» отделения от душевно-народного). «Мысль народная» здесь выступает как путеводная иррациональная установка. Это литература, в центре которой народ и герой, а не личность.

Конечно, подобный опыт постижения мира и человека через войну не мог остаться незамеченным в эпопее Шолохова «Тихий Дон». Если брать, так сказать, «внешний», видимый невооруженным глазом план (концептуально, конечно, невооруженным), то мы наблюдаем гражданскую войну, войну русских с русскими. Историческая и духовно-национальная основа, как и в случае с эпопеей Толстого, не вызывает сомнения, и она в известном смысле самоценна. Однако по существу конфликт, интересовавший Л. Толстого, а также Пушкина, Достоевского (чтобы закрыть вопрос, прибегнем к категоричности: всех без исключения корифеев словесно-художественного творчества), переносится внутрь, в границы одной личности, целой и неделимой. Здесь Бородино – вся Россия, все русское. Внутренний конфликт, окончательно закрепленный в качестве культурной традиции, осознается как личностно продуктивный и, если угодно, эпохальный. Личность становится моментом вселенной; хочешь говорить о народе или о людях вообще – говори о личности.

Что значит ум противостоит душе? В этом случае личность выступает как враг самой себе, русские – русским же; война, к сожалению, продолжает оставаться культурно узаконенным способом разрешения конфликта, способом выяснения отношений (на деле превращаясь в способ самоуничтожения, причем, не только русских – всех людей вообще). Происходящее с одним человеком, с Григорием Мелеховым, становится моделью того, что в принципе может произойти – и происходит сегодня – со всеми. В этом контексте эпопея Шолохова становится символом и знаком целой эпохи.

Достаточно ли сказать, что эпопеи Л. Толстого и Шолохова – о войне? Нет, конечно. Более того: они в принципе не о войне.

Вести серьезный разговор о произведениях, в которых отражена Великая Отечественная война, можно в определенном культурном контексте, ибо это частный случай общей проблемы «война и литература».

Произведений о войне много, но произведений, ставших знаковыми, – как всегда, по пальцам перечесть. Я бы сказал так: Великая Отечественная война поставила литературу в трудное положение, ибо выразить масштабность такой войны – дело вовсе не простое. Это своего рода культурный подвиг. Мало сказать, что это была не рядовая война; это была именно Великая, глобальная, мировая война, война натуры против культуры. Любой мыслимый конфликт можно представить себе в рамках этой войны. Одно из главных противоречий этой войны заключалось в том, что личность, уникальная личность, центр и средоточие культуры, самой логикой событий превращалась в песчинку, в «ничто». Идеология фашизма, опиравшаяся на «закон джунглей», целенаправленно превращала человека, носителя этой идеологии, в животное. Неудивительно, что захватчик стремился превратить «население оккупированных территорий», особенно восточных, в подобие скота: по себе судили о других. Это была война против гуманизма, где вытравливалось веками накопленное человеческое; это была, так сказать, глобальная антикультурная акция по наведению «нового порядка». Высшим достижением культуры с помощью интеллекта, инструмента культуры, пытались сделать низменное в человеке: это не что иное как попытка подрыва гуманистических устоев, самая настоящая антикультурная революция. Ведь дело не сведешь к тому, что фашисты стремились истребить евреев, славян и вообще всех тех, кого они причислили к «низшей расе». Вначале они истребили все человеческое в себе, они же и стали первой жертвой ими развязанной войны. Это была война в том числе и против самих себя – в принципе против всего человеческого и культурного, где бы оно ни находилось. Таков трудновообразимый масштаб этой войны, таково ее «человеческое измерение».

Те, кто победили в войне против фашизма, навсегда заслуживают памяти и уважения. Это тот редкий случай, когда пафос не просто уместен и оправдан, но и необходим. Чтобы сохранить себя как личность, надо стать героем, отказаться от всего личного в себе: это императив особой исторической ситуации. Война и личность, война и ***«персоноцентрическая ориентация»*** – вещи трудносовместимые, но когда их все же удается совместить – появляется нечто достойное внимания. Сразу же стоит отметить, что эта тенденция – совместить войну и природу человека – обозначилась с момента появления литературы о войне (хотя и не получила развития). Она отчетливо проявилась в произведениях В. Быкова, Ю. Бондарева, В. Астафьева, Э. Казакевича, Б. Васильева… В литературе подобного типа в центре – именно личность, а народность и героизм – способ ее проявления, но не самоцель.

Нас, однако, будет интересовать повесть В.П. Некрасова «В окопах Сталинграда» (1946) – и не в качестве одной из первых книг о войне, а как особый тип литературы о войне: как образец правдивого (очевидно правдивого!) отношения к войне, имеющего социоцентрическую направленность. Всегда востребованная военная тема реализовалась через тяжелую литературную судьбу военной прозы, как ни странно. Правда о войне с самого начала оказалась вещью тонкой и многоликой; с одной стороны, она очевидна, с другой – никак не дается в полном объеме.

Некая непосредственная, не умом, а честным чувством улавливаемая правда, отражена в этом произведении бесспорно. Будни войны, чувство жизни, страх смерти, надежда, боль – все это правда. Более того, у повести Некрасова репутация ***первой правдивой*** книги о войне. «Такие книги пишутся по свежим следам и на одном дыхании,» - заметил как-то сам автор (к этому мы еще вернемся). Какие же книги «пишутся по свежим следам и на одном дыхании?»

**Во-первых**, они часто пишутся не профессионалами, но непосредственными участниками событий, что служит своеобразной гарантией искренности и безыскусности. Концептуальная обработка материала – это уже свидетельство высшего литературного мастерства, и цена такого мастерства – утрата искренности и подделка «безыскусности». Однако «не профессионал» – вовсе не означает, что автор ничего не понимает в литературе. Понимает, но, к счастью для правды, которую он несет, понимает далеко не все. Объективность для писателя непозволительная роскошь.

**Во-вторых**, читатель видит только то, что попадает в поле зрения героя (субъектная организация повести – от первого лица, что, кстати, в какой-то мере органично для «не профессионала» и «участника»; по отношению к разбираемой повести выбор субъектной организации профессионально точен: писатель маскируется под «просто участника»). Плюсы и минусы такой подачи материала хорошо известны: с одной стороны, искренность, лиризм и полная свобода, с другой – ограниченность кругозора. Если угодно, в повести действительно отражена «окопная правда» (за которую критика поначалу так ругала «безыдейного» автора: из окопа плохо видна идейная сторона жизни, да и рассуждать особо некогда, не до жиру).

Что видит рядовой участник войны? ***Мозаику будней***, чистую эмпирику, которые усилиями автора (не стоит слишком доверять тезису о его литературной неискушенности!) складываются в некую закономерность. Сюжета нет, все держится на хронологии, то есть на цепи невыдуманных, калейдоскопически чередующихся событий, отражающих, якобы, правду как таковую, «саму жизнь». Отступление – оборона Сталинграда – наступление. Но это уже не хронология и эмпирика, это больше, чем хронология: это внутренний сюжет книги, отражающий поиск составляющих победы. Не личность оказывается в центре внимания, а личность, находящаяся в гуще народа и без него теряющая свою ценность. Тут как раз не история души интересна, а история народа, отраженная в душе.

Какую правду можно передать указанными способами, где неопытность оборачивается формой литературного мастерства (ничего не выдумано, но «взято из жизни» именно то, что следовало бы выдумать)?

Почти полкниги (вплоть до конца 1 Части) не происходит ничего исключительного, никаких подвигов. Автор словно специально усыпляет бдительность читателя «монотонностью правды», чтобы затем незаметно показать ему правду героического. Это ***будничное героическое***. Для передачи такой героики понадобилась отстраненность изображения, которую оценили как «ремаркизм». Это действительно подражание, это действительно влияние Ремарка (хотя в первую очередь – Хемингуэя), но это органично соответствует мироощущению автора. Поэтика «скупой мужской слезы» – сдержанный синтаксис, минимум эпитетов, приоритет фактов над оценкой и аналитикой – приспособлена для передачи «скрытой теплоты патриотизма», центрального нерва всей книги. Как бы отсутствие пафоса становится высшим пафосом; о масштабе тщательно скрываемого чувства читатель судит по отдельным его, «случайным», проявлениям. Это, конечно, модификация «поэтики подтекста», поэтики «подводного течения». Вот характерные примеры.

«- Патронов хватит, комбат?

- Пока хватит.

- Там еще один ящик лежит, у землянки. Последний, кажется…

- В него мина попала.

Он смотрит мне прямо в глаза. Я вижу в его зрачках свое собственное изображение.

- Не уйдем, лейтенант? – Губы его почти не шевелятся. Они сухие и совсем белые.

- Нет! – говорю я.

Он протягивает руку. Я жму ее. Изо всех сил жму».

Так люди попрощались навсегда и приняли решение остаться почти на верную смерть. Без лишних слов. Это именно героизм без лишних слов, героизм, которого как бы нет. (Текст цитируется по изданию: В. Некрасов «В окопах Сталинграда». Генрих Белль «Где ты был Адам?». М., «Молодая гвардия», 1991, с. 175)

Еще фрагмент. «Катер долго не может пристать, пятится, фырчит, брызгается винтом. Наконец сбрасывает сходни. Длинной, осторожной цепочкой спускаются раненые. Их много. Очень много. Сперва ходячие, потом на носилках. Их уносят куда-то в кусты. Слышны гудки машин.

Потом грузят ящики. Закатывают пушки. Топчутся лошади по сходням. Одна проваливается, ее вытаскивают из воды и опять ведут. Против ожидания все идет спокойно и организованно. Даже комбата моего не слышно» (там же, с. 94-95). Сквозь будничную черновую работу проступает «скрытая теплота патриотизма», скрытая решимость победить или умереть. Народ как субъект изображения, народность патриотизма, одна на всех победа и одно на всех поражение – это уже явно школа Л.Н. Толстого. У «неопытного автора» были неплохие литературные учителя.

Таким образом, из ничего, из песчинок правды складывается то, что можно назвать психологическим механизмом победы в среднем и низшем звене Красной Армии, засевшей в окопах. Собственно, в народе. Перед нами своего рода производственный роман, вскрывающий технологию окопной войны. Это производство или способ жизнедеятельности связаны с выработкой некоего «экзистенциального вещества». Не быт (эмпирика), а бытийность войны: таков подлинный фон или подтекст событий. Момент рождения духа победы из беспросветного отчаяния интересует автора. Вот почему гимн победе получился с траурными нотками. Такова правда романа.

Разумеется, тотальное господство эмпирики в хорошем произведении просто невозможно, и некие обобщения пунктиром проскакивают в книге (не забудем: главный герой, лейтенант Юрий Керженцев, – архитектор по образованию и интеллигент по складу души, любящий литературу). Вот достаточно характерные «состояния», которые можно трактовать как философские вкрапления: «Жили, учились, о чем-то мечтали – тр-рах! – все полетело – дом, семья, институт, сопроматы, история архитектуры, Парфеноны» (там же, с. 144). Но это не предел рефлексии, хотя характерный способ обобщать. Жизнь человека на войне – это именно жизнь человека, но не личности:

«- Расскажи-ка лучше… Как-никак – четыре месяца, кусочек порядочный.

- Да что рассказывать, товарищ лейтенант. Одно и то же… - И все-таки рассказывает обычную, всем нам давно знакомую, но всегда с одинаковым интересом выслушиваемую историю солдатскую… Тогда-то минировали, и почти всех накрыло, а тогда-то сутки в овраге пролежал, снайпер ходу не давал, в трех местах пилотку прострелил, а потом в окружении сидели недели две в литейном цехе, и немцы бомбили, и есть было нечего и, главное, потом опять минировали, разминировали. Бруно ставили…

- В общем, сами знаете… - и улыбается своей ясной улыбкой» (там же, с. 241). «История солдатская» становится «историей души человека» во время войны.

А вот высший пилотаж обобщения: «Есть детали, которые запоминаются на всю жизнь. И не только запоминаются. Маленькие, как будто незначительные, они въедаются, впитываются как-то в тебя, начинают прорастать, вырастают во что-то большое, значительное, вбирают в себя всю сущность происходящего, становятся как бы символом.

Я помню одного убитого бойца. Он лежал на спине, раскинув руки, и к губе его прилип окурок. И это было страшней всего, что я видел до и после на войне. Страшнее разрушенных городов, распоротых животов, оторванных рук и ног. Минуту назад была еще жизнь, мысли, желания. Сейчас – смерть» (там же, с. 84).

Писатель писал со знанием дела. Конечно, это уже не только война, это уже жизнь и смерть. Однако в общем и целом эти «начала экзистенциального анализа» вполне укладываются в рамки предлагаемой «окопной правды»: ощущение войны не переходит в исследование природы человека. В повести социальной правды больше, чем духовной. Причем правды социальной общепринятого порядка: это война с фасада, так сказать, приглядная сторона войны, несмотря на всю ее разрушительность. «Ремаркизм» в таком контексте вполне устраивал сталинизм. У Некрасова народное (по большому счету) счастливо не противоречит официальному, а это уже, если угодно, стихийный соцреализм. Хорошие командиры становятся народными любимцами, плохие, такие как Абросимов, рано или поздно получают свое. Вот почему повести, в которой по формальным признакам не было ничего соцреалистического, сенсационно была присуждена Сталинская премия. Соцреализм и правда объединились перед лицом общего врага. Социальная направленность произведения не вызывает сомнений. Социальная аура сказывается, в частности, в том, что до сих пор художественные достоинства (или недостатки: смотря кто оценивает) повести связывают с факторами социальными: в ней нет ни слова о партии, всего три строчки о Сталине, нет ни одного политработника, нет генералов и т.п.

Что касается стороны «неприглядной», не очень одобряемой официально, то дальнейшее развитие военной прозы шло как раз по пути количественного расширения сторон: вширь, но не вглубь. Все новые и новые грани социальной правды обнаруживали В. Кондратьев («Сашка»), К. Воробьев («Это мы, Господи!»), В. Быков («Сотников»).

Сегодня уже очевидно, что «по свежим следам и на одном дыхании» только такое произведение, как «В окопах Сталинграда», и можно было написать. В идеальном случае – именно такое. Литература о Великой Отечественной могла возникнуть только как литература социоцентрического типа. Повесть Некрасова – своевременная и органичная книга, в этом ее привлекательность и достоинство. В ней были правда чувства и правда жизни, отраженные патриотическим чувством. Правда сквозь призму «скрытой теплоты патриотизма» – вот правда честной книги В. Некрасова. Это была правда войны, правда тех, кто воевал в окопах.

Интересно, как оценивает эту правду сам Некрасов через 35 лет после написания своей правдивой книги. В заметках «Через сорок лет…», имеющих подзаголовок *«Нечто вместо послесловия»*, автор честно (субъективно он всегда был честен) пишет: «Мне часто говорят:

- Считается, что вы написали первую правдивую книгу о войне. Всю ли правду вы рассказали? Всю ли правду вы рассказали? Или что-то скрыли, что-то у вас выкинули? Сядь вы сейчас за нее, когда руки у вас развязаны, изменили ли б вы в ней что-нибудь?

Отвечаю с конца. Сейчас бы не сел. Такие книги пишутся по свежим следам и на одном дыхании». «О правде. Вся ли она? В основном вся. На девяносто девять процентов. Кое о чем умолчал – на один процент.» Вот суть правды: «В мире воцарится мир! Взошло наконец солнце Свободы! Для всех. Для освобожденных народов, для нас, для меня…

Именно в это – что Красная Армия принесла миру мир и свободу! – верил я, когда полупарализованными пальцами выводил на склонах Красного стадиона в школьной тетрадке первую фразу: «Приказ об отступлении приходит совсем неожиданно…»

Но правда превратилась для Некрасова в миф. «Враг будет разбит! Победа будет за нами! Но дело наше оказалось неправое. В этом трагедия моего поколения. И моя в том числе…» (там же, с. 248-263).

Это ведь тоже «правда по свежим следам», правда разочарования, которая есть не что иное, как очередной миф. Не ставя под сомнение искренность и правдивость слов писателя, следует констатировать: одна правда вовсе не отменяет другую, как это казалось Некрасову. Правда книги была в том, что правда присутствовала, но она жила отдельно от других правд, столь же очевидных. Правда «по свежим следам» и правда как универсальная, объективная категория, тяготеющая к совершенно бесстрастной истине, – это разные вещи. Писатель спутал правду войны и правду о войне. Ничего не поделаешь: такова правда жизни.

Серьезная всеобъемлющая концепция требует времени и художественно-философского труда: мировой литературный опыт свидетельствует именно об этом. Пришло время совмещения правд. Это вызов времени, как принято говорить сегодня. Не хотите войн – научитесь совмещать правды: это самая большая культурная задача, стоящая перед людьми. Для этого необходима литература особого – личностного – типа.

У войны как феномена нравственно-религиозного, морально-социального, политико-экономического, психологического, эстетического, философского – множество измерений. Масштаб войны требует соответствующего масштаба литературы (где все упирается в масштаб личности). Если сегодня подводить итоги, то один из итогов отражения войны в литературе будет парадоксальным. Строго говоря, тема именно Великой Отечественной войны, не получила еще адекватного отражения в литературе, ибо тема этой войны – это битва, развязанная фашизмом, война человека против человека в душе и сознании человека. Эта тема в известном смысле деликатна, она не чтобы табуирована или находится под запретом, но чтобы прикоснуться к ней и не поранить, а излечить, требуется колоссальный культурный такт. Чуткие люди внимают рекомендации социума: даже анализировать «чуму ХХ века» не безопасно. Слишком больная и страшная тема. Чтобы не пропагандировать дьявола, приходится делать вид, что его нет. Вряд ли это выход из положения. Фашизм, к сожалению, – одно из проявлений природы человека, и бесчеловечностью фашизма ограничиться было бы наивно. Это поверхность темы, но не глубина ее. Человеку еще предстоит заглянуть в глаза себе.

Я убежден: тема Великой Отечественной войны не снята с повестки дня. Здесь, разумеется, нельзя отдать приказ и заставить написать эпохальное полотно. Но самой логикой культуры материал Великой Отечественной должен быть востребован. Победа в войне против культуры – это великое культурное событие, это достояние всего человечества. Вот почему великие произведения о Великой Отечественной – это дело не только вчерашнего дня и не только поколения войны, это и дело будущего.

# «ЧУДИКИ» В.М. ШУКШИНА: АРХЕТИПЫ ТИПАЖЕЙ

**1**

Деревенская проза – это сусальный реализм, который, будучи реализмом, изображает не то, чего вовсе нет в жизни, а то, что там присутствует, однако присутствует совсем не так, как видится это сусальному реализму. Это выборочный, тенденциозный реализм, искажающий реальность в сторону сусальности, в сторону благородных, иконных и исконных, идеалов. Собственно, тенденция быть тенденциозным относится к любому реализму. Реализм как художественная система только и может существовать, так сказать, как реализм благих намерений, занимающийся поэтизацией зачастую непоэтизируемого или труднопоэтизируемого. А как можно поэтизировать то, что сопротивляется поэтизации?

Одним-единственным хорошо известным и зарекомендовавшим себя способом: чем грубее и безнадежнее действительность – тем отвлеченнее идеалы. Это закон всякого реализма (и всякой иной художественной системы, закон искусства, добавим мы, что означает: элементы реализма в той или иной степени присущи любой другой художественной системе, даже оппозиционной реализму). Действительность, воспринятая сквозь магическую призму идеала, преодолевается без сучка и задоринки после соответствующей обработки, получившей в культуре возвышенное название «идеализация», из умягченного «материала действительности» можно лепить все, что душе угодно. С другой стороны, реализм потому и называется реализмом, что степень соответствия отображаемой действительности самой себе в нем на порядок выше, нежели в системах нереалистических. Реализм изобрел способ защиты от субъективного произвола; однако он никогда не отождествлял себя с объективностью. Объективность в искусстве вещь вообще невозможная, чтобы не сказать вредная.

Таким образом, идеалы – это и есть способ искажения действительности, и не сусальщики этот способ выдумали. Это универсальная художественная технология. Поэтому в данном случае уместно и продуктивно вести речь о конкретных идеалах, о модели жизнеустройства и человека, на которые ориентируется сусальный реализм.

В недрах соцреализма возник его брат и антипод – сусальный реализм. Сусреализм, заметим, очень точен, хлесток и нелицеприятен в оценке реальности, он не лакирует действительность, а в традициях уже классического (критического) реализма срывает маски, что придает собственно реалистическому началу весомость и авторитетность. Такому реализму охотно веришь. Проблемы, как всегда у всех реалистов любых мастей и оттенков, начинаются тогда, когда, сознательно или бессознательно, предлагается программа преодоления того, что блистательно подвергается критике. Как правило, «программы» улучшения ужасных и неприемлемых сторон действительности чрезмерно благородны, а потому – чрезвычайно утопичны, предельно нереалистичны. Получается хорошая, честная, искренняя, даже гениальная литература – однако вместе с тем наивная, и даже глуповатая. Вот такой мы имеем гибрид, вот такой заряд амбивалентности несет в себе богоспасаемая деревенско-сусальная проза, ибо всякое мощное культурное обновление – амбивалентно по сути: не покритикуешь – не спасешься, но на методы спасения всегда найдутся свои критики. Вот и тянется душа к вековечному и фундаментальному, взросшему из недр, из почвы, что само по себе должно вывести «идеалы» из зоны глумливой критики. Хочется найти и утвердить такие идеалы, по отношению к которым сама идея критики выглядела бы кощунственно и богохульно. Хочется как лучше – а получается сусальность.

Таким образом, сусальны прежде всего **положительные герои**, которые действительно **традиционно** для русской литературы ищут **добро и справедливость** не в мужском, разумном, рациональном и культурном начале; формой подачи и существования истины, облеченной в доспехи добра и справедливости, является начало женское, психологическое, иррациональное и, в конечном счете, антикультурное (то есть тяготеющее к началу природно-стихийному, невыдуманному, «честному»). Все хрестоматийные уже Матрены, Дарьи, Марьи, Иваны Африкановичи и иже с ними ведут свою духовно-литературную родословную от своих Платонов, Каратаевых, Ростовых Наташ да Болконских Марий, «быстрых разумом» графов Безуховых Петров Кирилловичей, а также Обломовых, Софий Мармеладовых, Мелеховых… Несть числа. Почва русской почвы – начало психологически-приспособительное, отторгающее культурную, интеллектуальную европейскую направленность; критический анализ русской литературе чаще всего нужен для того, чтобы скомпрометировать разум, но не утвердить его; разумная городская культура, культура умствований, противостоит жизни души – естественной, нерастленной кознями разума, как бы самодостаточной. Вся русская ментальность соткана из «русского духа», из «вечно бабьего в русской душе» (Розанов В.В., тот самый, который внес в культуру немало «бабьего»), из веры, надежды и любви. Сначала было слово -- это, по большому счету, не про нас. Нам слово нужно для того, чтобы зафиксировать беспомощность слова. И феномен вопиюще сусальной, анафемски талантливой русской прозы второй половины ХХ, совершенно прагматичного века свидетельствует о том, что жив курилка, жив русский поведенческий архетип, жива культурная традиция.

Вместе с тем нельзя закрывать глаза на то, что в русской литературе и культуре издавна коренилась и иная, исконно европейская традиция, мощно выплеснувшаяся в творчестве Пушкина, Лермонтова, Чехова; в ХХ веке ей следовали Булгаков, средненькая городская проза (не идущая ни в какое сравнение с великолепной деревенской). Русским давно пора бы понять, что у них две почвы, что это хорошо и нормально, и перестать затеивать столь обожаемые гражданские войны, культурный плод, кстати сказать, типично сусального отношения к действительности, напичканной, якобы, нераспознанными святынями, на которые, будто бы, кто-то вероломно посягает. Две почвы – одна культура: вот формула культурного прогресса.

Еще в «Слове о полку Игореве» четко обозначены и разведены два полюса, в которых сконцентрирована соль земли, соль каждой почвы. «Злато слово» Святослава рекомендует: сначала подумать – а уж потом безрассудно действовать, отдаться во власть патриотического порыва. Сначала – слово, мысль, рассуждение, культура. Однако будем справедливы: за словом и разумом и в Древней Руси сохранены были тактические функции; функции же стратегические – «за землю Русскую», против половцев «поганых»! – не подлежат обсуждению. На войне как на войне: «не трожьте святое» и «наших бьют» -- вот образцовое идеологическое оформление резни. Война – это и есть капитуляция разума. Вот почему «злато слово» стало стержнем «Слова» -- однако «злато слово» было изрядно «со слезами смешано». И все же слово было…

Импульсивный князь Игорь, «буйный Святославич», культивировал иную почву, придерживался иного поведенческого алгоритма: сначала действуй – а там видно будет. Как бог на душу положит. Авось пронесет. «Лучше ведь убитым быть, чем плененным быть». А как бы все устроить так, чтобы быть живым и не плененным – ему и в голову не приходит. Между прочим, неразумный образ действий князя Игоря и привел к трагедии. Впрочем, он же сделал князя символом героизма и бесстрашия.

Неизвестный автор «Слова», однако, и князя Игоря сберег с прицелом на славное грядущее, и идею «златого слова» восславил. История русских, увы, пошла по пути, проторенному честолюбивым правдолюбцем и патриотом всея Руси князем Новгород-Северским Игорем Святославичем. «Злато слово» как принцип выстраивания отношений было надолго забыто. Слезы оставили, а слово забыли.

Вернемся к почве исторически более древней, хотя в культурном отношении менее перспективной. Модель проста и немудрена: узреть те вековые основы, которые укрепляли душу и жизнестойкость особи, рода, народа. Это начало «всемирное», коллективистское, в силу этого – неизбежно психологическое, ориентированное на интересы «опчества», «мира», державы и презирающее потребности индивидуума, если они не завязаны на «опчество», если они, иначе сказать, не авторитарны по природе своей. Все, что работает на сохранение этой модели – религия, мораль, всевозможные социальные институты – объявляются благом и добром, разумным и вечным, вросшим в почву, потому что выросшим из нее. Психология почвенничества – это психология патриархального коллективизма. Социальная структура, в которой живуч коллективизм, -- всегда пирамидальна, и верхняя точка пирамиды всегда – единоначалие (будь то соборный орган или царско-княжеских кровей персона).

Разве плохо, что подобный тип социума, достаточно совершенный еще каких-нибудь 300-400 лет назад, регулярно воспроизводит праведников, без которых не стоит ни село, ни вся земля наша?

Это хорошо. Значит, плохо то, что угрожает праведничеству. Разрушение праведничества неправедно по определению. Не трожьте святое. Вот это и есть почва сусальности, определяющая твердый пафос сусального реализма. Почва эта -- миф, конечно, так ведь литература в основном мифами и питается. Уберите миф – и вы лишитесь литературы. Можно даже сказать, что миф – это почва литературы (и в этом смысле вся литература – почвенна).

Иное дело, что мифы каким-то образом отражают-таки реальность. В данном случае получился уникальный сплав под названием сусальный реализм. Но нас не то интересует, сколько правды несет в себе сусальное отношение, то есть отношение, замечающее и гиперболизирующее только плюсы (реальные, заметим, плюсы) мироустройства, при котором на поток было поставлено воспроизводство нравственно приличных членов сообщества. У нас не то в предмете.

А то у нас в предмете, как с подобной моделью соотносится тип «чудика», являющийся одновременно сыном и пасынком «мира». Чудик – это ведь открытие не только литературного, но и нравственно-духовного порядка, продукт времени, с одной стороны; а с другой (с той, которую любят игнорировать историки литературы) – явление, содержащее вневременной закономерный (архетипический) ход на пути взросления. Взрослеть, духовно взрослеть – значит отрываться от почвы. Вот чудик и будет интересовать нас как тип маргинальный, уже отрывающийся от почвы, однако не определившийся с тем, куда же ему теперь врастать, что считать новой почвой. Он вырван из почвы, вянет и пропадает на корню.

**2**

Скажем сразу: по своему культурно-историческому и художественному значению «чудик» не может рассматриваться как фигура ключевая, знаковая или символическая для мировой литературы. Это не Гришка Мелехов, хотя и одного с ним поля ягода (Гришку в определенном отношении можно считать «чудиком»). Это наше, русское дело – дело, в котором, тем не менее, отражается всемирно-исторический масштаб. Чудик – это когда сквозь азиатскую рожу просвечивает европейский лик. Чудик завис между городом и деревней. Что это означает в плане социально-психологическом – хорошо известно. Собственно, этим и ограничивают оппозицию «город – деревня». Однако он завис также в плане культурном (здесь и сокрыта подлинная глубина) – между культурой и натурой, между «золотым словом» и безмолвной роевой жизнью. Он выделился среди своих, но никогда не станет своим среди чужих, тех, городских. Из мелкой темы и мелкого («маленького» в традиции) героя и характера рождается большая духовная проблема. А это и есть, собственно, талантливая литературная продукция. Другой не бывает.

На критике социализма можно сделать себе разве что имя, которое принесет временную популярность и деньги, но у истории культуры свои принципы отбора, она не забывает иные имена – те, что объективно служили делу культуры. Пора, кажется, обратиться непосредственно к рассказам большого мастера Василия Макаровича Шукшина, чтобы все вышеизложенное обрело образную, знаковую плоть. Начнем с классики, с центральных персонажей в галерее чудиков, давших имя самой галерее.

Кто не знает «Чудика»?

Многие читали этот гениальный рассказ, стоящий в одном ряду с такими «тузовыми» вещами, как «Мастер», «Микроскоп», «Сураз» «Срезал» и др. (нас интересует в данном случае не творчество Шукшина в целом, а магистральный тип чудика, представленный в многочисленных модификациях; эти рассказы, конечно, входят в число лучших, созданных писателем). Рассказ как бы прост и не особенно многопланов. Все, все в рассказе «работает» на антитезу, на некое противостояние, смысл которого, однако, не так и прост. «Эпизоды» одной поездки (из деревни – в город), сконцентрированные по принципу «рассказ в рассказе», не увлекут нас сюжетной интригой. Все эти эпизоды читаются как знаки фатального, **ощущаемого** героем противостояния, разрушительной угрозы его, чудика, миру. В произведении нет аналитического расщепления ситуации, нет рефлексии или открытого психологизма; модель сочится какими-то несубъективными смыслами, источает экзистенциальный дух. Всмотримся. Вчитаемся.

1. Начнем с изумительной концовки, двусмысленно аттестующей героя: «Звали его – Василий Егорыч Князев. Было ему тридцать девять лет от роду. Он работал киномехаником в селе. Обожал сыщиков и собак. В детстве мечтал быть шпионом» [Текст цитируется по изданию: Шукшин, В.М. Чудики / Собр. соч. в трех томах. – М., «Молодая гвардия», 1985]. Перед нами то ли заурядные анкетные данные, то ли дело, заведенное на подсудимого Князева В.Е. (кем в таком случае заведенное? за что?), то ли позиция повествователя (за которым стоит сам Василий Макарыч), взявшего этой иронической интонацией своего героя под защиту от неуместной агрессии… но опять же: от кого? Кто, что противостоит мирному киномеханику, несущему культуру в массы, на село? Кому мешает мечтатель Дон-Кихот (сыщики, собаки, шпионы – это ведь романтическая атрибутика, державная версия противостояния злу, угрозе, насилию и вообще всякой нечисти)?

Чудик заискивает перед городом, «уважает» городских людей и одновременно побаивается отдельных представителей продвинутой культуры, а именно: «хулиганов и продавцов». Более чем странная классификация – так ведь чудик и не классифицирует, он все делает по наитию, постигает вдохновенным чутьем. Классификация «чудная», а характеристика точная. Вот приметы городской толпы: «мужчина в шляпе», «полная женщина с крашеными губами». Чудик и стал стихийно оппонировать этой толпе, которая в городе приняла форму «очереди», тем, что повел себя явно не как они: не сумел «пересилить себя», не заставил себя «протянуть руку за этой проклятой бумажкой», которая валялась в ногах у очереди… Речь идет, напомним, об изрядной сумме денег, которую Чудик сам же и выронил, но при этом легкомысленно обратил внимание «граждан» на эту «бумажку» как на ничью, чужую, не его. Он красноречиво и не без вызова ляпнул: «У нас (в деревне – А.А.), например, такими бумажками не швыряются». Сделал, что называется, доброе дело. Когда же «дело» приняло трагикомический оборот, он не сумел повести себя прагматически, адекватно ситуации, поставив совесть выше денег. Неловко как-то забирать свои деньги, после того, как ты ошибочно назвал их не своими, «подарил». В этом присутствовал бы элемент хулиганства, момент городской нахрапистости. Странный какой-то, не такой, как все – «чудик», чуждый всеобщим неписаным правилам, чужой среди своих.

Мелочь, пустяк (он «то и дело влипал в какие-нибудь истории – мелкие, впрочем, но досадные») – однако: «Под сердцем даже как-то зазвенело от горя».

Далее следовал очередной контакт с «интеллигентным товарищем» в очках – и очередное разочарование. Чудик и на общение пошел раскованно, и выражался-то словами городских людей, подслушанными в очереди («представляете, каким надо быть грубым, бестактным…»), однако история, рассказанная им в поезде случайному попутчику-интеллигенту, вновь развела его с миром города. Вот что поведал бесхитростный Василий Князев своему очкастому визави в надежде изумить «товарища» и расположить его к себе правдивым повествованием: « -- У нас в соседней деревне один дурак тоже… Схватил головешку – и за матерью. Пьяный. Она бежит от него и кричит: «Руки, -- кричит, -- руки-то не обожги, сынок!» О нем же и заботится… А он прет, пьяная харя. На мать. Представляете, каким надо быть грубым, бестактным…

-- Сами придумали? – строго спросил интеллигентный товарищ, глядя на чудика поверх очков.

-- Зачем? – не понял тот. – У нас за рекой, деревня Раменское…

Интеллигентный товарищ отвернулся к окну и больше не говорил».

Рассказ характеризует не только «товарища», который отнесся к истории как к выдумке, но и самого сказителя: история (реальная) врезалась ему в память, впечаталась, не выходила из головы. Именно подобные впечатления от жизни формировали его душу. Он передал свои наблюдения человеку городскому в адаптированном варианте, на его же языке, а тот обиделся. Городскому товарищу все это показалось небывальщиной, чтобы рассказать такое, надо держать собеседника за идиота. В городе подобное не поощряется. Чудик вновь влип в историю – мелкую, но досадную.

А что, собственно, не так?

Взгляд на вещи у чудика устроен иначе, сама душа его скроена на какой-то чудиковатый, чтобы не сказать ветхозаветный, манер. Его система ценностей, о которой он сам, конечно, и не подозревал, радикально не вписывается в городские представления о должном и сущем.

В самолете новый сосед, лысина которого заменяла шляпу, отгородился от Чудика газетой («Жена называла его – Чудик. Иногда ласково». Даже жена – иногда…), от живого человека – бумажкой. Ох, уж эти бумажки! Чудик «попытался даже заговорить с соседом, но тот читал газету, и так ему было интересно, что там, в газете, что уж послушать живого человека ему не хотелось». Разумеется, непосредственный Чудик стал прорываться к живому общению, но ему предложили в качестве теста ни к чему не обязывающий городской стеб: « -- Дети – цветы жизни, их надо сажать головками вниз.

-- Как это? -- не понял Чудик.

Читатель громко засмеялся и больше не стал говорить».

Общению условному, светскому, недушевному (потому как бездуховному), информационно-развлекательному Чудик не обучен, а общение задушевное и искреннее уже не в моде, отжило свой век, неактуально. Старомодно.

Если живого человека (пусть и наивного, но сохранившего духовно сберегающую установку на живое общение) считать архаичным, а шляпы, газеты, очки, лысину и искусственную вставную челюсть (у лысого читателя оказалась именно такая челюсть) почитать как признаки высокой культуры, то возникает много вопросов. Теперь уже сам Чудик выступает тестом, а мы, читатели, спрашиваем: как же так случилось, что уважаемые «интеллигентные товарищи» не реагируют на главное – на стихийную незлобивость, внимание к интересам другого, душевность и открытость – словом, на комплекс порядочного и, кстати, именно интеллигентного человека?

Получается, что именно «шляпы» и читатели газет имитируют культуру, путая ее с бойкостью, шустростью и информированностью. С другой стороны, до подлинного культурного героя Князеву еще ох как далеко – дальше чем до брата, живущего на Урале, на границе городской Европы и деревенской по своим замесам русской Азии, куда автобусом, поездом и самолетом добирается сельский киномеханик.

Еще эпизод в культурном путешествии Василия Егорыча. Телеграмму жене, трогательно-игривый опус не чуждой поэтичности натуры, строгий город обкорнал до сухого информационного сообщения, до «открытого текста»: Чудик опять спутал «вид связи» и способ общения. В результате цензурной правки «строгой сухой женщины» получилось: «Долетели. Василий». А ведь было: «Приземлились. Ветка сирени упала на грудь, милая Груша меня не забудь. Васятка». Бдительная телеграфистка возразила: «Составьте иначе. Вы – взрослый человек, не в детсаде. (…) «Приземлились»… Вы что, космонавт, что ли?»

Что не понравилось «сухой женщине» и было ликвидировано как информационный излишек?

Личностная избыточность, стихийно выпирающее «не то» мироощущение, презрение к функциональности, к «городу».

Брат Дмитрий так и не стал до конца городским, а вот жена его, нервная и злая Софья Ивановна, типичный продукт городской лже- и масскультуры, люто невзлюбила не приростающего к цивилизации Чудика. За что?

Искушенный брат Дмитрий разъяснил: « -- А вот за то, что ты – никакой не ответственный, не руководитель. Знаю я ее, дуру. Помешалась на своих ответственных. А сама-то кто! Буфетчица в управлении (практически – продавец – А.А.), шишка на ровном месте. Насмотрится там и начинает… Она и меня-то тоже ненавидит – что я не ответственный, из деревни». Город – лидер цивилизации, деревня – тормоз и аутсайдер. Такое распределение ролей не устраивает Чудика, а еще больше – повествователя. Смысловые акценты расставляются таким образом, что получается что-то похожее на истину: из деревни до культуры далеко, не дотянешься, а из города – еще дальше.

Вердикт Чудика был изысканно прост и точен, словно диагноз: «Не понимаю: почему они злые стали?» (Отголосок или предтеча знаменитого шукшинского посыла: что с нами происходит?) Это он и по поводу снохи, которая в своем рвении стать городской и смыть деревенское прошлое отыгрывается на детях: «одного на пианинах замучила, другую в фигурное катание записала»; и по поводу «кого-то еще», кому он бросил открытый вызов. « -- Да если хотите знать, почти все знаменитые люди вышли из деревни. Как в черной рамке, так, смотришь, -- выходец из деревни. Надо газеты читать!.. (Явное влияние городской, то бишь психоаналитической культуры на мастерство писателя: в речах героя торчат уши комплекса неполноценности; Чудик, защищая деревню от тлетворного влияния города, обращается к авторитету все того же города. Все смешалось – и это великолепная, диалектическая смесь – А.А.) Что ни фигура, понимаешь, так – выходец, рано пошел работать.

-- А сколько я ей доказывал: в деревне-то люди лучше, незаносистые. (…)

Долго еще шумели возбужденные братья. Чудик даже ходил около крыльца и размахивал руками.

-- Деревня, видите ли!.. Да там один воздух чего стоит! Утром окно откроешь – как, скажи, обмоет тебя всего. Хоть пей его – до того свежий да запашистый, травами разными пахнет, цветами разными…»

Чудик, конечно, фигура комическая, юмористическая, если уж быть совсем точным, однако ощутимая и все более усиливающаяся драматическая подкладка (тот самый звон горя под сердцем) превращает его в персонаж трагикомический, в нем появляется подлинная глубина, которая, впрочем, органически свойственна юмористическим героям. Не будем путать их с сатирическими лжегероями; сатирический персонаж «юмора не понимает» в принципе, ибо он объект комического, но не его субъект. У Чудика, строго говоря, тоже «туго с юмором», он чаще выступает как объект смеха. Однако решающая черта юмористического героя – гуманистически ориентированная система ценностей – заставляет читателя принимать его сторону, быть заодно с ним, его систему ценностей делать точкой отсчета в комически перевернутом мире. Чудик не осознает, как потенциально он глубок и перспективен как личность. Мы вместо него посмеиваемся над ним, но не над его позицией. Что касается сатирического «супергероя», то ему сложно рассчитывать на сочувствие просвещенного читателя, ибо он всегда эксплуатирует энергию высоких идеалов, прикрывается ими, маскируя свои сугубо эгоистические цели и потребности. Мировоззренческий обзор сатирического персонажа весьма ограничен: он видит ситуацию только изнутри и убежден, что его маска, которую он «на голубом глазу» демонстрирует наивной публике, принимается за чистую монету. Он и сам, кстати, может принимать себя за того, кем старается выглядеть, и тогда о маске можно говорить условно: он с успехом обманывает самого себя. Но повествователь начеку, он своевременно дистанцируется от героя, бичует его смехом, ибо объективно позиция персонажа всегда порочна.

Юмор – антипод сатире. Юмористический персонаж видит себя одновременно изнутри и извне, он достаточно объективно прогнозирует юмористический (комический) эффект, поэтому посмеивается вместе с нами над собой (так сказать, смеется последним), чем заслуживает наше уважение. Чудик плохо воспринимает себя со стороны, поэтому и влипает в ситуации досадные, но – обратим внимание – все же мелкие; сатирический герой всегда по-крупному рискует репутацией, и даже судьбой. Функцию восприятия со стороны за Чудика выполняет повествователь (автор, для неискушенных читателей, сам Василий Макарыч). И мы, читатели, солидаризируемся с позицией не только Чудика, но и повествователя, то есть с высшей нравственной и духовной точкой отсчета в произведении. Вот каким непростым образом Чудик становится субъектом смеха, хотя формально является «чудаком»-объектом.

Чудик добил сноху своим миролюбием, готовностью идти на компромисс и безвкусием, выразившимся пристрастием к лубку. «Ребячьими красками» 39-летний киномеханик расписал колясочку как простоватый народный умелец: без затей, но от души. Хотел как лучше, хотел мира со снохой. «По верху колясочки Чудик пустил журавликов – стайку уголком, по низу – цветочки разные, травку-муравку, пару петушков, цыпляток… Осмотрел коляску со всех сторон – загляденье. Не колясочка, а игрушка. Представил, как будет приятно изумлена сноха, усмехнулся.

-- А ты говоришь – деревня. Чудачка. – Он хотел мира со снохой. – Ребенок-то как в корзиночке будет».

Софья Ивановна взъерепенилась не на шутку: «Чтоб завтра же этого дурака не было здесь! – кричала Софья Ивановна. (…) Пусть не дожидается – выкину его чемодан к чертовой матери, и все!»

Василий Егорыч услышал вопли снохи еще на крыльце. «Чудик поспешил сойти с крыльца… А дальше не знал, что делать. Опять ему стало больно. Когда его ненавидели, ему было очень больно. И страшно. Казалось: ну, теперь все, зачем же жить? И хотелось куда-нибудь уйти подальше от людей, которые ненавидят его или смеются.

-- Да почему же я такой есть-то? – горько шептал он, сидя в сарайчике. – Надо бы догадаться: не поймет ведь она, не поймет народного творчества».

Трагикомедия: и смех, и грех.

Но это еще не финал. Концовка нам известна, а вот перед ней повествователь устроил маленький вселенский триумф и реванш Василия Егорыча. «Домой Чудик приехал, когда шел рясной парной дождик. Чудик вышел из автобуса, снял новые ботинки, побежал по теплой мокрой земле – в одной руке чемодан, в другой ботинки. Подпрыгивал и пел громко: Тополя-а, тополя-а…

С одного края небо уже очистилось, голубело, и близко где-то было солнышко. И дождик редел, шлепал крупными каплями в лужи; в них вздувались и лопались пузыри.

В одном месте Чудик поскользнулся, чуть не упал».

Автобус, ботинки – все продукты цивилизации, мешающие непосредственному контакту с природой, побоку. Прочь городскую условность. Вместо шляп, очков, газет, бумажек – дождик, солнышко, небо, лужи, пузыри…

Итак, что чему противостоит, какие полюса образуют антитезу, смыкаясь в художественное целое?

Василий Егорыч, персонаж, сочиненный Василием Макарычем, являет собой органическое продолжение природы, он, в отличие от героя сатиры, не искалечен культурой и в качестве бесхитростного и искреннего сына натуры противостоит обезличивающей городской культуре, истребляющей все живое.

Все это очень и очень традиционно. Даже и Платона Каратаева с Герасимом (имеется в виду персонаж из «Смерти Ивана Ильича», а также его тезка и предтеча из «Муму») не будем вспоминать. Доброе и светлое, опять же, привязано к душе человека (душа не стесняется быть косноязычной, невнятной, почти немой; главное, чтобы искренней была, и тогда само отсутствие культуры идет в плюс). Сухость, черствость, злость – это уже неизбежные спутники городской, то бишь головной (антипод толстовского Герасима, Иван Ильич, носил характерную фамилию Головин), рациональной культуры. Сердце противостоит уму, душа – разуму, психика – сознанию. Излюбленный русский сюжет, который покоится на мифе, гласящему, что сознание, ядро культуры, и все им произведенное (мысли, «слова», даже золотые, идеи, проекты, индустриализация и цивилизация) – не делают человека лучше; напротив, человек, оторвавшийся от почвы, становится только хуже. Миф этот, кстати сказать, резко упрощает рассказ, лишает его подлинной глубины, ибо рассказ, детище культуры, наивно рубит сук, на котором сам же и произрос.

Антитеза – есть, однако из нее странным образом не следует, что Василий Егорыч Князев (ох, уж это извечное русское стремление «покняжить», быть причисленным ко княжескому роду, обрести особый культурный статус) – это и есть цель и смысл истории. Иначе сказать, мы имеем дело отнюдь не с сусальным реализмом. Модель вмещает в себя гораздо больше, чем требуется сусреализму. Князев как персонаж трагикомический полностью дискредитирует обстоятельства (среду) в традициях реализма критического (тенденциозно, почти карикатурно выписанную среду: самолет совершает посадку в картофельное поле, после чего **у интеллигентов, изображенных сплошь сатирически,** выпадают искусственные челюсти, с них спадает спесь; городские люди, утратившие инстинкт жизни, лишаются дара речи в ситуации, когда естественно было бы визжать от страха etc.); однако и сам Князев вовсе не выглядит перспективным культурным полем, средой, тем самым праведником, каким собирается спастись Россия. Искренность и наивность – это, конечно, неплохо, в этом что-то есть. Более того, непосредственность – лучший способ оттенить посредственную культуру. И все же как эти качества могут привести к полнокровному и всестороннему расцвету духовности (коль скоро в рассказе преобладает гуманистическая озабоченность – этот «чеховский» подтекст незримо витает вокруг да около) – неясно.

Несмотря на то, что рассказ ограничен рамками противоречия малоконцептуального, он являет собой в некоторых отношениях убедительную художественную модель, а в модели могут сквозить смысловые пласты совсем не той традиции, к которой иногда однозначно причисляют Шукшина. Рискну предположить (с существенными оговорками, о которых речь пойдет несколько позднее), что «чудик» как тип и Чудик в частности – это сниженный, травестированный вариант незаслуженно-печально известного «лишнего человека», тип, бессознательно отторгающий те жизнеспособные расклады, что предлагает ему общество, бессознательно ориентированный сразу на высшие культурные ценности – без соответствующей культурной школы. С одной стороны – «почему они такие злые?»; с другой – «да почему же я такой есть-то?» Он рвется к культуре через народное творчество, через иллюзьон и синема, уважает городских людей, каким-то верхним чутьем угадывая, что есть культура хоть и городская, но совершенствующая человека, и перед этой чаемой культурой (в рассказе даже намека на нее не обнаружишь) он готов благоговеть (только не перед «пианинами» и «фигурным катанием»: это штрихи сатирической декорации). Вот если в таком, культурологическом ракурсе посмотреть на чудика, то в нем можно разглядеть прообраз типажа, где скрещиваются две русские тенденции и почвы: вперед, к культуре, и назад, к натуре (становящейся в этом контексте высокой, высшей культурой).

Повторим: в Чудике не столько реально присутствует комплекс лишнего, сколько в нем можно разглядеть предпосылки к появлению подобного комплекса. Здесь важно не исказить «модель» произвольно и субъективно; в рассказе реально наличествует указанная многоплановость, что не позволяет отождествлять Василия Егорыча с бедноватыми в духовном плане, потому как одномерными, героями сусального реализма.

**3**

Может быть, еще большую и, несомненно, более определенную чудаковатость (чудиковатость?) обнаружим мы в герое рассказа «Мастер». «Жил-был в селе Чебровка некто Семка Рысь, забулдыга, непревзойденный столяр. Длинный, худой, носатый – совсем не богатырь на вид. Но вот Семка снимает рубаху, остается в одной майке, выгоревшей на солнце… И тогда, когда он, поигрывая топориком, весело лается с бригадиром, тогда-то видна вся устрашающая сила и мощь Семки. Она – в руках. Руки у Семки не комкастые, не бугристые, они – ровные от плеча до лапы, словно литые. Красивые руки. Топорик в них – игрушечный». Тут вам русская сказка, быль, антитеза, архетип и все, что хотите. «Семка», как водится, символ культурного крещения, а «Рысь» – это уж наше, кондовое, природно-вековечное, укореняющее Семку в иную почву. Тем не менее он лишний на свой лад – без всяких натяжек. «Семка не злой человек. Но ему, как он говорит, «остолбенело все на свете», и он транжирит свои «лошадиные силы» на что угодно – поорать, позубоскалить, нашкодить где-нибудь – милое дело. Временами он крепко пьет. Правда, полтора года в рот не брал, потом заскучал и снова стал поддавать.

-- Зачем же, Семка? – спрашивали.

-- Затем, что так – хоть какой-то смысл есть. **Я** вот нарежусь, так? И неделю хожу – вроде виноватый перед **вами**. **Меня** не тянет как-нибудь насолить **вам, я** тогда лучше **про** **вас про всех** думаю. Думаю, что **вы** лучше **меня**. А вот не пил полтора года, так насмотрелся на **вас**… Тьфу! (…)

-- Ну, так, ладно, -- рассуждал Семка, -- **я** пью, **вы** – нет. Что **вы** такого особенного сделали, что **вам** честь и хвала? Работаю **я** наравне с **вами**, дети **у меня** обуты-одеты, **я** не ворую, как **некоторые**…

-- У тебя же золотые руки! Ты бы мог знаешь как жить!.. Ты бы как сыр в масле катался, если бы не пил-то.

-- А я не хочу, как сыр в масле. Склизко».

Очевиден ряд антитез: **«я» -- «вы»**, тоска по смыслу – и примитивное потребительство, невостребованность «лошадиных сил» и стремление изо всех сил приспособиться, чтобы жить «как сыр в масле»… Главной смыслообразующей антитезой в рассказе выступает все то же противопоставление человека природного, с неиспорченной душой, полного сил -- и бездушного каменного города, в лучшем случае имитирующего деревенскую простоту и непритязательность, что является уже формой снобизма. Так, например, в областном центре Семка одному писателю «оборудовал кабинет»: «кабинет они оба додумались подогнать под деревенскую избу (писатель был из деревни, тосковал по родному)».

Как же реализована эта главная антитеза?

Через отношение к Красоте, самому симпатичному и беззащитному компоненту (тезис спорный, однако по принятой в обществе версии – именно так) великой триады (два других, неразрывно связанных с третьим, – Истина и Добро). Bravo: очень тонкий и верный, «богатый» смыслами ход талантливейшего писателя В.М. Шукшина, также выходца из деревни. Семка как-то непосредственно узрел в небольшой заброшенной церковке красоту ради красоты. Его, непревзойденного мастера, так взволновала «светлая каменная сказка», сотворенная другим неведомым мастером, судя по всему, не корысти или самоутверждения ради – а по каким-то другим, более возвышенным мотивам («этого заботило что-то другое – красота, что ли?»), что решил Семка Рысь поддержать этот бескорыстный почин и порыв: отремонтировать церковь. Пусть и дальше стоит «белая, легкая среди тяжкой зелени тополей» (вот вам счастливый образец взаимодополняющего сочетания натуры и культуры) – и волнует, радует людей.

Дело стало за малым: необходимы были разрешение и поддержка церковных и светских властей – собственно, культурной среды. И Семка пустился по инстанциям, надеясь по темноте своей, что культурным и просвещенным людям не надо толковать о пользе красоты. Семка Рысь, очарованный тайной старинного мастера, на вопрос митрополита «как тебя надоумило храм ремонтировать» отвечает: « -- Да как?.. Никак. Смотрю – красота какая! И никому не нужна!..»

Однако уважаемые и образованные люди из города начинают странным образом запутывать благородное дело, втягивая Семку в политику, в тонкости витиеватых и деликатных отношений между церковью и государством. В результате ни митрополит ему не помог, ни писатель. Областное начальство, ответственное за культуру, вежливо разъяснило, что ни исторической, ни архитектурной ценности церковь не представляет. Спокойно, с аргументами и фактами в руках, с письменными ответами специалистов из Москвы. «Семка чувствовал себя обескураженным.

-- Но красота-то какая! – попытался он упорствовать».

До него уже стало доходить, что «красота» в этой жизни – не аргумент, даже красота «божественная», говорящая сама за себя.

И все вокруг относятся к этому спокойно. Только столяр-забулдыга сражался за красоту, напоминая все того же чудаковатого Дон-Кихота.

Вновь и вновь город с его «высоколобой» культурой традиционно проигрывает – на сей раз в сравнении с бескорыстным энтузиазмом Семки. Формально вроде бы «город» прав, и в то же время Семка, повествователь и читатели видят, что культурная задачка, предложенная мастером-самородком, городу не по зубам.

Важно то, что обречена не только красота, но и такие «чудики», как Семка, далекие от культуры, однако чуткие к красоте. Он замкнулся с тех пор – замкнулся и экзистенциальный круг: стихийно чуткая и отзывчивая душа не может толком объяснить, зачем необходимо присутствие в мире красоты; а те, кто великолепно разъясняют, -- уже не могут «заболеть» красотой, они глухи к ней. Душевная глухота вновь соседствует с блеском интеллекта, и даже порождается последним: такие отношения психики и сознания выстроены в рассказе. Бессмысленная бескомпромиссность Семки – это форма протеста против поверхностной культуры «интеллигентных товарищей» -- попов, писателей, чиновников (духовных пастырей общества, изображенных пусть и в неброском, но сатирическом ключе) – и одновременно стремление к той культуре, где от тебя не требуют объяснять ценность красоты. Семка чувствует себя выше «этой» городской культуры (он «почему-то решил, что с писателями и попами надо говорить на «ты»»), но чувствует также, что не дотягивает до культуры настоящей. Он рвется к тому, чего нет в жизни, и не может опереться на то, что есть. Вновь оживают знакомые нам гримасы трагикомедии.

Логичное и закономерное завершение ситуации подобного рода – смерть, гибель, самоликвидация перед лицом неразрешимого «деревенскими» средствами трагического противоречия, нажитого цивилизацией и прогрессом. Именно об этом отчетливо трагический рассказ «Сураз». Красавец – молодой бог! – Спирька Расторгуев (в детстве он был «вылитым маленьким Байроном»), которому все «до фени» (вариант «остолбенело»), не выдержал недоступности красоты и невозможности существования без нее: красоты женской, красоты человеческих отношений, красоты жизни. Нет красоты – является смерть среди прекрасной поляны с цветами. Ценность жизни Спиридон интуитивно поставил выше пошлой городской условности и риторики. Именно бывший зэк с широкой душой, немало на своем веку начудивший, ненароком придал жизни экзистенциальное измерение, а не учителя, люди городской закалки, с которыми столкнула его судьба.

Итак, «чудики» Шукшина – далеко не эталонные фигуры, не свет в окне, не идеалы в привычном смысле, не ответы на вызов жизни. Это неприкаянные чистые души, в сопоставлении с которыми становится хорошо заметна уродливость «городских», то бишь цивилизованных отношений. Рациональная культура измельчает души – вот что демонстрируют нам чудики своим незамысловатым бытием. Однако, чтобы возник масштаб личности, красота натуры требует соответствующей культурной огранки. Какой?

На этот вопрос Шукшин не отвечал, он даже не слишком акцентированно его поставил, увлекшись вызовом времени: бездумным наступлением цивилизации на природу человека. Ответом на него, по нашему убеждению, является продление типа лишнего в культуру, что дало бы совмещение двух почв и правд. Совмещение двух языков культуры – психики и сознания.

Эта традиция в русской культуре пока еще очень и очень слаба.

# УРОКИ РУССКОГО.

# Заметки о творчестве Валентина Распутина

Валентин Григорьевич Распутин, несомненно, один из крупнейших писателей современности, один из тех, кого безо всякой иронии и натяжки можно короновать пышным оксюморонным определением «живой классик русской литературы».

Это так же бесспорно, как и то, что великие мастера, подобные Распутину или гениальному Шолохову, не очень востребованы в сегодняшней Росии, да и в культурном пространстве, где существует и развивается русская (русскоязычная) литература, да и в мире в целом.

Почему?

На первый взгляд – это глобальный, запутанный вопрос, ответ на который приходится искать (распутывать узлы «проблемы Распутина») долго и упорно.

В значительной степени так оно и есть; однако на каждый простой вопрос, за которым таится сложность и глубина, существуют достаточно внятные ответы, адекватные по своей простоте и сложности вопросу.

И ответ мне видится таким: Распутин – классик литературы традиционного типа, литературы *социоцентрически* ориентированной, где есть несомненные герои и антигерои и, соответственно, связанные с их мироощущеием трагические и сатирические ситуации, которые становятся способом существования классических персонажей.

За той традицией, которую представляет Распутин, даже не века – тысячелетия развития литературы. Героика, трагизм, сатира: вот великая духовно-эстетическая триада, в рамках которой на протяжении многих эпох развивались и совершенствовались величайшие литературы мира. И русская литература в этом отношении не только не исключение, но в известном смысле образец. Назову только два знаковых имени: Лев Николаевич Толстой и Федор Михайлович Достоевский, перед которыми снимет шляпу всякий культурный человек, homo sapiens. Это бесспорно.

Однако Распутин, творчество которого целиком и полностью укладывается в рамки очерченной традиции, Распутин, который как никто другой бережно и священно культивировал все коды и архетипы русской социоцентрической ориентации (более известной под синонимическими понятиями «народность», «почвенничество», «соборность», «коллективизм»), Распутин, стараниями которого жива сама традиция, возродившаяся в феномене «деревенской прозы», – так вот Распутин Валентин Григорьевич нынешним общественным сознанием (то есть коллективным бессознательным) воспринимается как знаковая фигура уходящей натуры. Почему?

Да потому что субъектом нынешней цивилизации медленно, но верно, стал тот самый маленький человек, homo economicus, который рожден, чтобы потреблять, чтобы истреблять «окружающую среду», включая себя самого как элемент среды. Бессознательное, роевое существование, в котором художникам всех времен и народов удалось разглядеть немало поэтических сторон, закономерно вышло на финишную прямую. Этот отрезок, словно в насмешку, называют не иначе, как глобализм. В переводе на русский означает: помирать – так с музыкой.

Магистральная социоцентрическая тенденция почти в одночасье измельчала и стала маргинальной, архаической, ибо обслуживать потребности потребителя стала идеология *индивидоцентризма*. На смену герою пришел эгоистически озабоченный человечек. «Свято место» героики (а также ее законнорожденных детищ, трагизма и сатиры) занял скепсис, духовно-эстетической религией стала тотальная ирония, по форме демократическая (критиковать «как бы» можно все), а по сути тоталитарная (отношение ко всему жестко редуцировалось до одного агрессивного импульса: все можно только критиковать, надо всем следует «прикалываться»).

Позитивные критические стратегии объявлены репрессивным инструментом культуры, право не думать, презирать в себе личность стало основным правом человека (индивида). Место литературы заняла «массовая литература», чтиво, ибо если литература перестает мыслить, обнаруживать в природе человека вечное, духовно-зкзистенциальное, что формировалось тысячелетиями, то она рано или поздно начинает «прикалываться». Умение владеть художественным словом сводится к умению болтать.

«Прикол» как способ осмысления действительности. Желудок в панаме стал культурным героем. Чего ж вам больше?

В таком культурном контексте, когда кризис систем ценностей стал кризисом жизни, когда вечный вопрос смысла жизни неожиданно быстро стал актуальным вопросом выживания человека (а не вопросом академического духовного совершенствования), творчество Распутина воспринимается как некое движение сопротивления, весьма благотворное для общества. С Валентином Григорьевичем можно соглашаться или не соглашаться (сам я, приверженец *персоноцентрической* тенденции, – той, которая увековечена «Евгением Онегиным», которая, увы, никак не прививается на русской почве, – во многом не разделяю его взглядов), однако нельзя не видеть культурного значения феномена Распутина.

Если уж говорить об архетипах, если вписывать Распутина в литературную традицию, сопряженную с истоками, с некими началами начал, то главным в творчестве классика являются не тематика и проблематика вкупе с идеями, а отношение к литературе как к форме протеста против всего того, что препятствует духовному совершенствованию человека. Статус такой литературы сакрален и философичен по определению. Я бы сказал так: проза Распутина в лучших своих образцах (а это, на мой взгляд, цикл повестей 70-х: «Живи и помни», «Прощание с Матерой», «Деньги для Марии») стала формой персоноцентрического выражения протеста (пока еще, правда, смутного) против оголтелого и разрушительного тотального индивидоцентризма. Думаю, именно таково магистральное культурное содержание нашей эпохи, и талантливая проза, конечно, не может пройти мимо этого.

В сущности мы наблюдаем очередное возвращение к первородной функции литературы, которая по определению и по рождению является языком мощного идейно-эмоционального воздействия – в частности, языком протеста, почему она частенько и служила звонким идеологическим набатом (что, кстати, характерно даже для самой «тихой» поэзии).

Призвание могучей литературы – служить. Не прислуживаться, не записываться в служанки политики или какой-либо морально-идеологической доктрины – а именно служить, высокому и вечному. Чистая поэзия (которая и есть суть прозы) служит высшим помыслам. Отсюда – энергия протеста против пошло-приземленного как нормы существования. Нет энергии – нет поэзии. Поэтический накал, горение, от которого рукой подать до пожара (знаковой для творчества Распутина метафоры), – это всегда нелицеприятная диагностика душевно-духовного состояния инертного по сути своей общества, которое, к счастью, состоит не только из безликих приспособленцев или эгоцентрически обезумевших индивидов, но и из персон, которых общество в лице все тех же приспособленцев и индивидов не переносит именно потому, что они-то, личности, и являются лучшим, что может только дать общество.

Война миров, что вы хотите.

Вообще вся подлинная литература – это «критический реализм» в широком значении этого понятия. Ведь если определение «критичекий» добавить к классицизму, романтизму, модернизму, не говоря уже о постмодернизме, – это вряд ли вызовет у теоретиков большие возражения. Литература в лучших своих образцах – это энергия отрицания, которая переплавляется в энергию созидания.

Именно так: красота – это преодолеваемое отрицание.

Вот почему цепочка, ведущая от человеческого измерения к эстетическому, складывается такая: персона – энергия – литература. Ключевое слово в поэзии и прозе – персона. И я сейчас не о том, как видится эта логическая цепочка воображению писателя; я о том, как с культурными мерками следует подходить к литературе.

Думаю, Распутин всегда был и всегда будет присутствовать, так сказать, в авангарде конструктивного протеста – в той степени, в какой присутствуют в его лучших вещах золотые вкрапления того сложнейшего состава, который с времен ветхозаветных принято просто называть «истина-добро-красота». Потому что он русский.

Сама русскость органично сочетается с протестным началом. Что я имею в виду?

Русский – это тип отношений с миром, где преобладает регуляция не «от ума» (умом – не понять), а «от души», от широкой и размашистой душеньки, где стремление к справедливости важнее принципа сиюминутной, и даже долгосрочной выгоды. Жить «от души» – значит от психики с ее главенствующим императивом «приспосабливайся, а не преобразовывай, верь, но не познавай».

Однако широкая душа – это уже умная, чуткая душа, в какой-то степени опробовавшая узду рефлексии, уже догадывающаяся, что ум и есть условие сохранения и развития души, а потому тянущаяся к разуму и одновременно презирающая его «логику». Вот такое смутное пограничье, маргинальность – распутье! – при отчетливой доминанте все же иррационального («азиатского») начала и есть русский путь и русский способ освоения действительности. Если его опоэтизировать, то получим «Россию – Сфинкс», в которую «можно только верить»; отсюда рукой подать до доморощенной «философии» изумительных распутинских стариков да баб.

Литература, в частности, повести и романы, – это еще и русский, художественный способ думать и познавать (поэтизация этого способа – гибридная форма «роман в стихах»). Говорится одно, а сказывается другое. Вот то, что «сказалось» в повестях и романах помимо воли и сознания автора, тот замысел, который, возможно, не был ясен самому творцу (хотя он и только он мог реализовать его), должен интересовать исследователей прежде всего. Русское можно познать только нерусским, рационально-аналитическим способом, при этом надо носить русское в душе, иначе анализ будет скользить по поверхности, схематически окольцовывая «общие» смыслы.

Настало время не злобно клеймить или бездумно превозносить Распутина (и блестяще представляемое им направление), а – понимать его. Он, один из немногих, достоин того, чтобы оценивать его этой высшей культурной мерой.

Вниманию читателя предлагается сборник рассказов Валентина Григорьевича, изданный в Беларуси, мифологизированной русским сознанием стране «Белоруссии», где русский язык является государственным и где наиболее значительные литературные достижения связаны с языком белорусским (таково широко распространенное мнение). Как у нас воспринимается творчество Распутина?

Это зависит от читательской аудитории. Если читателями становятся писатели, то здесь дело обстоит следующим образом: мастера выгодно почитать – и тем, кто пишет на русском, и тем, кто творит на белорусском. Для последних Валентин Распутин является подлинным носителем настоящего русского языка, то есть такого языка, на котором в Беларуси не говорят, и, следовательно, доказательством того, что в Беларуси нет русской почвы, на которой могла бы укорениться русская литература. Белорусским почвенникам Распутин нужен и интересен только как писатель-почвенник. Русским (в широком смысле) писателям и читателям, оторванным от России и ностальгирующим по почве, где, якобы, сконцентрирован особый, русский дух, он также интересен своей «деревенской» ментальностью, рождающей кучерявые сюжеты, особым народно-душевным колоритом, говорком, оборотами речи, когда русскоговорящим все понятно, но никто так не напишет, никто. Читая Распутина, осознаешь себя эдаким белоэмигрантом, иностранцем российского происхождения.

Короче говоря, для интересующихся изящной словесностью в Беларуси Распутин – фигура во многом экзотическая. Лично я крайне редко слышал, чтобы о Распутине говорили как о культурном (вненациональном) феномене.

И лично мне хотелось бы предложить читателю посмотреть на очень русского Распутина под «общечеловеческим» углом зрения. Этот тест для протестующих гениев всегда впечатляет: если перед нами глыба, то в очень русском писателе обнаруживается очень много общекультурного: таков урок русского языка, русского сознания, – урок русского.

Рассказы Валентина Распутина генетически связаны с выдающимися повестями, произведениями мирового значения. Я имею в виду вот что: предметом писательской заботы в рассказах, так же, как и в повестях, становятся жизнь и судьба. Не отдельные события, которые позволяют под определенным углом зрения посмотреть на жизнь, а именно жизнь в целом, со всеми ее ключевыми этапами. Не исключено, что Распутин как выразитель народного начала воспроизводит в своих произведениях и народный тип повествования, затрагивая мифологический ментальный пласт. Если уж прикасаться художественным словом к жизни, то следует делать это с притчевым уровнем обобщения – следует говорить сразу обо всех и только самое главное. Или обо всем (о жизни) – или ни о чем.

Герои рассказов отчетливо делятся на два типа: чуткие и явно одаренные мальчики или юноши («Уроки французского» (1973), «Наташа» (1981), «Век живи, век люби» (1981), «Тетка Улита» (1984)) и жизнестойкие старухи («Встреча» (1966), «Василий и Василиса» (1966), «Тетка Улита» (1984), «Женский разговор» (1994), «В ту же землю» (1995), «Нежданно-негаданно» (1997), «Изба» (1999)).

Излюбленные герои – люди на склоне лет, в возрасте, когда тянет оглянуться назад, чтобы понять что-то существенное про себя, про человека, про нас. Старость и мудрость для писателя почти синонимы. В рассказах мы видим тех же бесподобно колоритных стариков, стихийно мудрых старух, что и в знаменитых повестях, наблюдаем то же доминирование женского начала как основого структурного элемента мира. Литература, в которой ценности определяются консолидированной народной точкой зрения, коллективной моралью, почти всегда представляет собой женскую литературу. Не удивительно, что Распутину женские образы удаются несравненно лучше мужских: первых значительно больше, они бесспорно ярче и, между прочим, сильнее мужчин. В художественном мире Распутина недвусмысленно царит матриархат.

Даже по объему рассказы тяготеют к повестям: в малой форме явно ощутимо неспешно-созерцательное повествовательное начало, свойственное форме крупной. По Распутину именно «не краткость», неспешность – сестра таланта.

Нехитрый хронологический принцип подборки рассказов – от раннего Распутина к позднему – позволяет обнаружить закономерность: в творчестве писателя обреченно нарастает трагизм. Рассказы 1990-х могут показаться просто беспросветными. А где же свет в конце тоннеля? Как же быть с катарсисом и оптимизмом? С любовью к жизни?

Культ вечных ценностей плохо стыкуется с безысходностью.

Я бы не спешил с заявлением, что рассказы Распутина представляют бледную тень его повестей, что они вторичны, что писатель исписался; более точным было бы сказать, что он вовремя обнаружил свою самобытную тему, которой фатально держался всю жизнь. Как всякий крупный писатель. И рассказы его о том же, о чем и повести: о самом главном. О женском начале, которым выживает мир.

Да, эволюция миросозерцания очевидна. В повестях забавные старые чудики во многом воспринимались как носители всепроникающей народной мудрости. В рассказах 1990-х акцент меняется. Старое отмирает, и этот лейтмотив только усиливается. А как чувствует себя новая, молодая поросль, которая должно занимать место под солнцем?

Вот тут вопросы. «- Забавная ты, бабушка, - неопределенно сказала Вика и громко, со вкусом зевнула.

- Вот поживешь с мое, и даст тебе Бог такую же ночку поговорить со внучкой. И скажет она тебе: забавная ты старуха. Не отказывайся: и ты будешь забавная. Куда деться? Ох, Вихтория, жизня – спаси и помилуй... Устою возьми. Без устои так тебя истреплет, что и концов не найдешь.

Наталья отлежала спину и со стоном повернулась на бок. Вика уже посапывала. Ее лицо, большое и белое, лежало на подушке в бледном венчике ночного света, склонившись чуть набок, на подставленную руку. Наталья вгляделась: нет, неспокойно засыпала девчонка — подергивались, одновременно вздрагивая, плечи, левая рука, ища гнезда, оглаживала живот, дыхание то принималось частить, то переходило в плавные неслышные гребки» («Женский разговор»).

Бабушка озвучивает то, чем до нее негласно жила вся почвенническая (социоцентрическая) традиция: «Устою возьми». Возьми наш лад жизни, нашу модель, которая доказала свою жизнеспособность. Очень хочется верить, что и внучка, «Вихтория», скажет своей внучке то же самое.

Назойливо звучит один печальный мотив: бабушки пытаются достучаться до зевающих внучек, а вот дети бабушек стали отчего-то русским потерянным поколением. Война породила поколение победителей, которое дало жизнь потерянному или, в лучшем случае, растерянному, поколению...

Умом не понять. Конечно, автору, как и его неравнодушным героям, очень горько лицезреть жизнь, напоминающую катастрофу. Поколение, к которому принадлежит писатель Распутин, начинало свою жизнь в послевоенную разруху (см. «Уроки французского»), а заканчивает в разруху постсоциалистическую. И если схватиться, как за кобуру, за вопрос «кто виноват?», сразу становится легче: виноватые всегда под рукой, всегда рядом. Это всегда они, другие, пришлые.

«- Вот объясни ты мне, Сергей Егорович, - шел на очередной приступ горячий мужичонка, - у меня ума не хватает понять. У нас ведь победа на культурном фронте дошла до всеобщей грамотности. Всеобщее среднее образование у нас было. Было или нет?

- Было, - соглашался с мукой второй мужик. (...)

- Но ведь среднее образование – это же много! - горячился первый. - Это по уши ума. А едва не половина народу – с высшим образованием. Дальше некуда. Так? Так, да не так. Вот тут и фокус. Если мы все былитакие умные, почему мы вышли в такие дураки? Я об этот вопрос всю голову сломал. Почему, Сергей Егорович?

- Мы не дураки...

- Мы не дураки, мы теперь умные, - быстро, с удовольствием согласился спорщик. Этот, если никого рядом не окажется, сам с собой будет спорить. - Очень хорошо, - продолжал он. - Но если мы сегодня такие умные, почему мы вчера были такие дураки? При всеобщем среднем образовании с заходом в высшее. И работу мы делали не ту, и ели не то, и спали не так, и ребятишек делали не с той стороны, и солнце у нас, у дураков, не оттуда всходило. Кругом мы были не те. Но почему? Говорят, нас специально учили так, чтобы и высшее образование было не выше дураков. Такая была государственная задача. Ладно, задача... Но почему?.. Если мы все были такие дураки, как мы за один кувырк стали такие умные? И сразу взяли правильный курс – все делать с точностью до наоборот?» («Нежданно-негаданно»)

Народный здравый смысл вырождается в бесплодную умозрительную казуистику. И себя винить не хочется, и постороннего виноватого за руку не схватить. И не дураки вроде мы, и умными язык не поворачивается назвать. Трагедия, да и только. Или трагикомедия. Все умные вопросы повисают без ответа, ибо если отвечать на них в стилистике вопросов, неразбериха и путаница только усилится.

В рассказе «Нежданно-негаданно» от живой и теплой веры не остается и следа. Жил-был дед Сенька да бабушка Галя, жили они где-то на краю земли, вели себе натуральное хозяйство – то ли на радость себе, то ли в пику кому-то, сразу не разберешь. По доброй воле отказались даже от вредного телевизора. Да что там телевизор! Им и электрификация, которую попытались навязать большевики, не очень-то нужна. И деньги не нужны. А зачем? Трогательная патриархальщина органично завершается гимном керосинке. Нежданно-негаданно сваливается на стариков подкинутая нелюдями «внучка» Катя. Ее, так и не успевшую стать внятным символом, так же нежданно-негаданно отобрали какие-то посторонние (эмигранты, что ли?). Между людьми за рамками заброшенной деревни не удается обнаружить человеческих отношений, они стали какими-то иными. Страшными. Человек человеку отчего-то стал волк. Homo sapiens окончательно деградировал и выродился в homo economicus.

Этот художественный эксперимент напоминает притчу Солженицына о праведниках, с которой в 1950-е начиналась деревенская проза: во глубине России можно обнаружить еще носителей нравственности, все сплошь почти стариков. А вот в городах, где живут дети этих самых стариков и куда понаехали кавказцы и прочие, – в городах царит зло.

Как ни крути, с будущим проблема.

«Человек не может быть нужен только самому себе, он – часть общего дела, общего организма, и когда этот живой организм объявляется бесполезным, обмирают и все его органы, существовать внутри своей функции они не в состоянии» («В ту же землю...»). Это говорит другая бабушка, Пашута. С ней явно солидарен повествователь.

Невозможно не заметить пессимизма, на котором густо настоены поздние рассказы. Интересно, а что другое должен испытывать писатель, на глазах которого вековечный, казалось, незыблемый уклад народной жизни не только дал трещину, но и завалился как карточный домик, попутно похоронив под собой великую державу СССР? Тайга, Ангара, женщина, земля, семья, небо, звезды, солнце – разве это не слагаемые вечности?

Сама категория «вечное» как-то дьявольски, унизительно-карнавально обернулась сакрализацией сиюминутного, вызванной заклинанием заключенных: умри ты сегодня, а я завтра. Субъективный идеализм, как сказали бы в старые добрые времена. Сегодня уже никого не обманешь: пофигизм, да и только.

Но пессимизм, реакция приличного человека, и являет собой тот самый протест против торжества тотального оголтелого эгоцентризма – против *диктатуры натуры*. Раньше думай о родине, а потом о себе: это патриотическое кредо понятно и естественно. И вот пришло и одолело враждебное: кто сильнее – тот и прав, а после нас хоть потоп. Если это не катастрофа, то что это?

Я бы сказал так: самое ценное в поздних рассказах Распутина – именно пессимизм, реакция здорового организма на катастрофу. Мужество писателя всегда, во все времена заключалось в том, чтобы называть вещи своими именами. Собственно, называть вещи своими именами – это и есть суть протеста. Вперед, в прошлое – уже не рождает энтузиазм; остается назад, в будущее, подсвеченное светом керосиновой лампы?

Единственный способ сохранить достоинство заключается в том, чтобы не врать себе: называть кошку – кошкой, трагизм – трагизмом (иначе он превратится в пошлый сиропно-сентиментальный комизм). Вспомним «Старика и море»: стоицизм Сеньки сродни несгибаемому кредо старика Сантьяго – человека можно уничтожить, но его нельзя победить.

Или, в русском варианте: чуткость к добру, несомненно, лучшее, что есть в человеке, однако уязвимость и беззащитность доброты приводят в отчаяние. А убери добро, опять же, жизни не станет…

Русский патриотический писатель, оставшись без героических идеалов и не приобретя новых, персоноцентрических, неизбежно впадает в трагизм, обладающий, по закону искусства, эффектом катарсиса: это не смерть, а сопротивление смерти. Трагическое в искусстве в самом себе заключает противоядие. Трагизм исцеляет, ибо несет в себе не капитуляцию, но протест, от которого рукой подать до гибельной победы.

И тем не менее из песни слова не выкинешь: на смену не ведающему сомнений героическому сознанию пришло сомневающееся в себе трагическое. С точки зрения культуры, личности – несомненный шаг вперед. А вот с точки зрения героя, не очень-то почитающего личность, это шаг в беспросветность.

Следуя закону целостности, пронизывающему жизнь, культуру, творчество, и даже отдельно взятое предисловие, обратимся к раннему, одному из лучших рассказов – «Уроки французского» (1973). Возможно, в нем и заключены зерна ненатужного оптимизма.

В «Уроках французского» описаны послевоенные голод и разруха (действие рассказа отнесено к 1948 году), которые как-то светлее и перспективнее сытой разрухи 1990-х. Мы смотрим на жизнь глазами жадного до впечатлений одаренного мальчика. «Ничего, жить можно было, а в скором будущем, как залечим раны войны, для всех обещали счастливое время».

Учительница с солнечной Кубани Лидия Михайловна преподала сибирскому мальчишке весьма специфические уроки – уроки правильного, достойного отношения к жизни. Сейчас это назвали бы гуманизмом. Тогда это было нечто французское, отдающее уважением к личности, вполне экзотическое, плохо стыковавшееся с действительностью. И мальчик на всю жизнь усвоил уроки человечности. Мальчишеское и женское начала здесь удивительно гармонично дополняют друг друга.

Я бы закончил сборник именно этим рассказом. Все впереди. Всегда все впереди. Надо учиться усваивать уроки – и у нас все получится. А если впереди трагедия...

Что ж, и к ней надо отнестись как к назначенному уроку.

Таков смысл мудреного урока, который можно извлечь из предлагаемого сборника рассказов русского писателя Валентина Распутина, – урока русского.

# ЗОЛОТОЙ ШНУРОК, или

# КОНЕЦ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭПОХЕ

Очень легко понять, почему грядущее обновление литературы ожидается и приветствуется в плане стиля (прогнозируется не обновление стиля, выражающего обновленное содержание, а ***стиля*** как такового): потому что в плане содержания, по-видимому, комбинации близки к исчерпанию. Именно по этой причине – по причине семантической исчерпанности – заговорили о конце истории, культуры, актуализировались апокалиптические умонастроения (устремленность которых – **конец света**); в этом контексте предвкушаемый конец литературы – всего лишь звено в цепи, всего лишь следствие печального культурного прогноза. Конец всему предполагает и конец литературы. В таком контексте обновление ***стиля*** становится симптомом конца литературной эпохи.

Содержание, гуманистическое содержание, если понимать его как совокупность известных нам семантических компонентов (элементов), уже действительно ничем не удивляет. Иначе сказать, неизвестных компонентов, скорее всего, просто не осталось. **Экстенсивный** путь семантического развития находится в кризисе, если не в тупике. **Интенсивный** путь, понимаемый как неожиданные комбинации известных, освоенных уже элементов, тоже видится не очень перспективным. Само комбинирование – действо сегодня предсказуемое и технологически, и по ожидаемому результату. Ничего нового литература (а также искусство в целом, и культура в целом) сказать уже не может: такова **бессознательная точка отсчета** во всей этой кучерявой «конечной» логике. Следовательно, согласно этой же логике, остается одно: пусть литература по-новому говорит о старом. Пусть говорит – пусть удивляет стилем. Нечего сказать – говори красиво.

Тут интересна даже не сама логика, а то, что она воспринимается как разумная логика и выдается за язык разума. Получается: мы имеем дело со всеобщим кризисом, и даже разум не в состоянии с ним справиться. Разум признает свое бессилие и честно признает свою неспособность управлять культурной ситуацией.

Здесь есть логика – но та логика, которая привела сегодня к семантическому тупику. Действительно, если посмотреть на смысловое содержание, доступное человеку, как на огромное неосвоенное поле, имеющее, однако, конечные параметры, то предыдущие эпохи действительно осваивали нечто новое, чем и входили в историю литературы. Человек – добр: это один клин семантического поля; человек – зол: это другой клин. На добро и зло можно посмотреть с разной степенью глубины: например, новая технология «диалектика души» обнаруживает новый пласт старых клиньев. Можно служить Богу или родине – а можно только «себе любимому»: это опять что-то новенькое в «познании» человека. Тематическая новизна только кажется безмерной: можно любить, а можно любить любовь, а еще можно ненавидеть любовь, можно думать, что ты любишь, а на самом деле ненавидеть; можно не любить любовь, а можно любить не любить и т.д. На самом деле темы вполне исчислимы, их до обидного немного. Как бы то ни было речь всегда идет о новом кусочке необозримого, но все же конечного поля, «вспаханного», так сказать, с определенной глубиной.

Если дело обстоит именно таким образом, то получается печальная картина: кто не успел – тот опоздал. Самые лакомые куски достаются первым, сомнительная заслуга которых прежде всего в том, что они **первые** (это количественный, а не качественный показатель). Появился Лев Толстой в нужное время в нужном месте – ему достался жирный кусок целинного клина. Клин освоен, больше здесь делать нечего, желающих просят не беспокоиться: их ожидает жалкая участь эпигонов. Им достанутся крохи с барского стола. Движемся дальше, на север, юг, восток и запад одновременно. Кто-то первый застолбил «черный квадрат», кто-то – «Матренин двор»: тоже неплохо, главное – быть первым. Так мы и освоили почти все поле; а если и нет, то рано или поздно это случится. Золотой век не может длиться вечно.

Еще раз повторим: здесь присутствует логика, но логика, ограниченная рамками одного поля. Действительно, это поле человечество освоило. В количественном отношении обозначен некий предел. А теперь зададимся вопросом: каковы же качественные духовные характеристики этого «поля»?

В рамках привычной логики хочется воскликнуть: да здесь **все** характеристики, ибо это поле – все, что у нас есть. У нас нет другого поля – вот в чем дело. Было бы другое поле – была бы другая логика. А так круг замкнулся и ограничился пространством одного поля, одного измерения. Других точек отсчета нет; есть, правда, чудеса, о которых столько наговорила литература, но в них мало кто верит. «В чудесах тех мало проку…» Следовательно, проблема семантической исчерпанности упирается в проблему системы координат, в проблему точки отсчета. Сама категория «точка отсчета» может родиться там, где подразумеваются несколько точек, несколько полей.

Если к проблеме гуманистического содержания подойти не «литературно» и не с позиций «благих пожеланий», а «рассудочно и разумно», то обнаружится какая-то невероятная вещь. Вся «литературная» эпоха человечества нещадно эксплуатировала один-единственный **тип управления информацией** (в святой простоте даже не догадываясь об этом!), а именно: в гуманистическом пространстве мир осваивался не столько абстрактно-логически, не столько сознательно и системно, сколько образно и бессознательно. Практически все наши беды нажиты «литературным мышлением», которое лепит мир под свои потребности. С точки зрения души, которая и является инструментом «мышления» в литературе, мир хаотичен, он есть «таинственное нечто» и, само собой, непознаваемое. К этому «нечто» можно только приспособиться: это является самой благородной формой капитуляции. Непостижимому миру – непостижимую логику. С точки зрения разума, мир (макро- и микрокосмос) внутренне структурирован, в нем присутствуют законы, в том числе законы души, согласно которым мир обязательно должен быть «беззаконным». В литературном ключе **освоение** мира (сведенного к формату одноплоскостного поля) происходило как **приспособление** к нему. Сейчас мы сыто констатируем: мы неплохо приспособились к миру. Исчерпанность освоения мира мы свели к исчерпанности приспособления – и замечательно (то есть душевно) приспособились к тому, чтобы не замечать еще одной – **познавательной** – возможности освоения, которая открылась нам в процессе приспособления. **«Приспособительный» тип управления информацией исчерпал свои познавательные возможности.**

Вот и получается: возможности познания мы «по умолчанию» оставили за наукой – и по-настоящему новая информация поступает оттуда, с того поля. А литература (искусство и – шире – образно-психологический способ освоения мира) по-прежнему успешно адаптирует познание под свои приспособительные возможности. Получается, что наши знания о мире, в принципе, расширяются и умножаются, познание развивается, меняются наши представления о мире, но в то же время ничего не меняется: ничего нового литература уже не говорит. И все это очень «таинственно».

К счастью, проблема познания выходит далеко за рамки литературы, хотя сама литература предпочитает это не замечать. Оно и понятно: целую эпоху литература была инструментом познания душ, она привыкла к этому своему боевому статусу «быть на передовой», быть в авангарде культуры, и теперь сопротивляется новому порядку вещей. Разум указывает место литературе, а не наоборот – к этому очень сложно приспособиться. Суть **нового порядка** вещей сводится к тому, что в гуманитарном пространстве пробивает себе дорогу **новый**, **познавательный** тип управления информацией, а именно: абстрактно-логический (что не является большой новостью) в новом качестве (вот здесь и сокрыто по-настоящему новое) - что позволяет всесторонне-диалектически осваивать «мир», осваивать в рамках **тотальной диалектики**. А это предполагает скептическое отношение к идее одного поля. «Пространство», «фактура», «вещество» объекта освоения видятся совершенно иными.

Спасение литературы придет оттуда, откуда она его совсем не ждет – со стороны науки. Это и будет подлинно новая, другая литература – органически продолжающая традиции литературы предшествующей, великолепной.

Качество мышления обновляет представление о содержании, а новый тип содержания определяет возможности нового стиля: вот спасительная цепочка и логика, адекватная реальности. В противном случае литературе действительно остается либо по-новому описывать «ничто не новое под луной» (а само описание, будучи способом приспособления, – вечно актуальный литературный прием), либо придавать стилю то экспрессию, то импрессию, то притчевость, то магичность, то наладить сюр-, то мета-, то метаметафоричность – короче говоря, обновляться в рамках ***стиля***, то есть пышно загнивать, как и всякой вещи в себе.

Все сказанное легко подтвердить примерами сегодняшних стилевых поисков и экспериментов, но результат столь удручающе убог на фоне классики, что литературные факты часто невозможно отнести к феномену литературы. Ведь что ни говори, а литература всегда является способом реализации литературного таланта. Нет таланта – нет и литературы. Поиски есть – а литературы нет. Все же в качестве трагикомического курьеза, занесенного под рубрику «эксперимент», сошлемся на «текст» А. Синявского «Золотой шнурок». Сразу «текст» читать нельзя: можно не заметить его пророческой новизны и принять эту «передовицу» за бездарный бред. Тут надо не вкусу доверять и здравому смыслу, а чему-то «иному». Этот «текст» является тестом на наличие у вас этого самого «иного» (то есть на отсутствие здравого смысла). Да что там! Автор и не собирается скромничать; перед нами, по мысли автора, «в какой-то степени образ новой русской прозы». Становится жутко и интересно. Жутко интересно. Причем вот до этого момента – до момента, когда неспешно потечет новая русская проза, – А. Синявский вполне вменяем и по-своему логичен. Его «теорию» и собственно «текст» стоит воспроизвести хотя бы для того, чтобы уяснить себе, что ожидает новую русскую прозу на путях обновления. Итак…

«Как и некоторые другие, я ощущаю, что нужна новая русская проза. Старая проза надоела – если не читателям, то писателям, надоела самому развитию русской литературы.» Далее – совершенно верная мысль о том, что один образец, застолбивший нишу на «поле», превращает попытки перекрыть его в литературные потуги, которые «не имеют отношения к развитию русской словесности». «После «Матренина двора» повторять тот же вариант в бесчисленных образцах – русской, казахской, киргизской прозы – бессмысленно.

Не вижу я выхода и в заострении политических тем. Ни в переводе социальной энергии на сексуальную. Короче говоря, складывается ощущение – тупика.» Несколько запальчиво, но в принципе верно. Следует только заметить, что до «Матренина двора» «комплекс праведника», ставший содержательной основой так называемой «деревенской прозы», был уже давно освоен русской литературой – от Пушкина до Шолохова.

«В качестве **тоже тупикового, но интересного состояния** (выделено мной – А.А.) (…) я хочу привести кусок прозы, над которой и об которую бьется сейчас Абрам Терц. Для меня это в какой-то степени образ новой русской прозы. Текст называется – «Золотой шнурок»».

За это «тоже тупиковое» А. Синявскому хочется многое простить. «Интересное» оставим на его совести. А сейчас внимание – пошел «текст», в котором, надо полагать, содержатся ответы на многие животрепещущие вопросы.

« - У вас ли мой прекрасный башмак? – Да, он у меня. – У вас ли мой золотой шандал? – Нет, у меня его нет. – У вас ли мой новый платок? – Нет, у меня его нет. – Какой сахар у вас? – У меня ваш хороший сахар. – Какой сапог у вас? – У меня свой кожаный сапог. – У вас ли мой гусь? – Нет, у меня свой. – У вас ли мой старый нож? – У меня красивый нож. – Какой фонарь у вас? – У меня ваш старый фонарь. – Есть ли у вас новый стол? – У меня старый стол. – Есть у вас большой дом? – У меня большой, красивый дом. – Есть ли у вас маленький хорек? – Да, он у меня. – Есть у вас золотой нож? – У меня золотой нож. – Есть ли у вас серебряный шандал? – У меня оловянный шандал.

- У вас ли мой золотой шнурок? – Он у меня.» И т.д. «Текст» большой. Хотя несколько меньше «Слова о полку Игореве». Как говорится в таких случаях, ай да сукин сын, ай да матерый человечище! Думается, «золотой шнурок» А. Синявского – это именно та роскошная веревочка, на которой вздернула себя «другая» (в смысле новая) русская проза. Сколь веревочка ни вейся… В русской литературе всё знаки, всё символы, везде содержание. Начиналась русская литература с трагического распятия на кресте, с голой героики «Слова о полку Игореве», а заканчивается «интересным состоянием» - самоликвидацией на шнурке. Воистину, от великого до смешного – один цикл. Впрочем, можно считать эту смерть продолжением жизни. Так сказать, смертию смерть поправ. Можно считать как угодно. Но сегодня рука мастера уверенно тянется к «золотому шнурку», к чистой витиеватости, не отягощенной даже талантом, к неким стилевым новациям, к бессодержательности. «Тупиковое, но интересное состояние» - вот и вся перспектива. Не случайно «Золотой шнурок» украсил собой рубрику «Русские цветы зла». (То, что написано А. Синявским – «текст» ли? «произведение» ли? может, просто «шедевр»? – взято из книги «Русские цветы зла», составленной Виктором Ерофеевым. М., 1998, Изд. Дом «Подкова».) Тоже циклическая мера: начинали с добра, за здравие, с «золотого слова» Святослава, а кончили шнурком-с (в «тексте» всё строго на «вы»). Но зато каким: не простым, а опять же – золотым! Помирать – так с музыкой. После «Войны и мира» «Золотой шнурок» должен прозвучать если не гордо, то громко. Как хлопок дверью.

Можно считать «Золотой шнурок» «образцом» или «образом новой русской прозы», началом начал (у глупости ведь нет ни начала ни конца, она – везде…); лично мне этот «шнурок» представляется концом агонии. Литературная эпоха, а вместе с ней литературное «мышление», исчерпали себя. Шнурок повис. «Прекрасные башмаки» изношены. Шнурок отдельно – башмаки отдельно. Дальше – да здравствует эпоха нелитературная, в которой возродится **другая литературная эпоха**. И начнется она не со шнурков и башмаков – а с обновления ценностной парадигмы, с обновления содержания. Собственно, с головы, откуда и начинаются все процессы разложения и возрождения.

Золотой шнурок… Ну надо же.

# ЦВЕТЫ ЗЛА НА ПОЧВЕ СВОБОДЫ

**1**

Антология «Русские цветы зла», составленная Виктором Ерофеевым (Москва, Издательский Дом «Подкова», 1998, изд. второе, исправленное), сама по себе, то есть качеством представленных в ней текстов, не заслуживает просвещенного внимания. Но она любопытна как симптом явления, породившего феномен *другой литературы*. Была одна литература – стала другая. Сегодня уже достаточно хорошо известно, когда кончается одна литература и начинается другая: всегда там и тогда, где и когда обнаруживается новая парадигма культурных ценностей, новая (или обновленная) культурная ориентация. По-старому говоря – там, где возникают новые идеалы.

Но «Русские цветы зла», кажется, решили удивить мир тем, что едва ли не сознательно избрали ориентацию антикультурную, и в этом смысле *другую*. Идеологом, манифестировавшим эту удивительную и, я бы сказал, умопомрачительную программу, выступает, естественно, составитель антологии. Неизвестно, насколько авторы, представленные в «родной прозе ХХ века», всё «лучшие писатели», разделяют позицию человека, объединившего под одной крышей Шаламова, Пьецуха, Толстую, Астафьева (приличный, но в данном случае не слишком впечатляющий художественный уровень) с Приговым, Львом Рубинштейном, Кисиной и самим Виктором Ерофеевым; тем не менее следует отдать должное составителю антологии, который, по собственному признанию, не любит литературные антологии: он отбирал произведения, так или иначе отмеченные печатью зла, можно даже сказать, овеянные духом зла. У него *на это* есть вкус и чутье. Правда, что есть зло Виктор Ерофеев, большой мастер наводить тень на плетень, не спешит прояснять. Оно и понятно: во-первых, и самому неясно, а во-вторых, зло должно быть привлекательно таинством, должно пахнуть цветами, должно быть красиво и опрятно и при этом не даваться в руки, быть мистически неуловимым, иначе коммерческий проект с немалыми культурными претензиями просто с треском провалится. А это и было бы наихудшим из зол. Сегодня рынок не прощает внятности. Тайна и загадка – вот чего жаждет публика, падкая, к тому же, на всякое зло.

Но Бог, судя по всему, хранит другую литературу, несмотря на то, что эпиграфом к книге избрана какая-то мутная и двусмысленная по отношению к Хранителю банальщина: «Зло – это то, что отдаляет нас от Бога и людей» (мудрость сия, как тут же указано, почерпнута из разговора с монахами Ново-Валаамского монастыря). Зачем Богу благоволить к злой литературе – загадка. Виктор же Ерофеев с помощью зла, как водится, творит благое дело: вносит «зубодробительные коррективы» в застоявшийся культурный расклад. «В итоге русский классический роман уже никогда не будет учебником жизни, истиной в последней инстанции». Дело сделано. Будьте любезны принять к сведению: «Мое поколение стало рупором зла, приняло его в себя, предоставило ему огромные возможности самовыражения. Это решение было подсознательным. Так получилось. Но так было нужно». «Итак, зло самовыразилось. Литература сделала свое дело». (Здесь и далее цитируется программная статья Виктора Ерофеева, давшая название антологии.)

Итак, бессознательное тяготение ко злу, нащупывание неких «добрых», конструктивных возможностей зла – вот сверхзадача другой литературы. Выправление «гиперморалистического крена», наивно заданного русским классическим романом, который «блестяще не справился» с непосильной, потому как, надо полагать, неверно сформулированной задачей: обосновать «философию надежды» – вот вам культурная миссия другой русской литературы, культивирующей цветы зла. С одной стороны – путаники-титаны Лев Толстой с Достоевским, а с другой – их уважаемые, вольно дышащие оппоненты Пригов с Виктором Ерофеевым. Получается диалог, карнавал и полный хронотоп.

Нас, повторим, интересует не столько качество «онтологических» текстов, составляющих пестрый, но хиловатый букет «русских цветов зла», сколько завуалированная, стыдливо оформленная претензия «подкорректировать» ту замшелую литературу, где самовыразилось добро. Кстати сказать, сама формула «цветы зла» по умолчанию делает точкой отсчета добро, «формулу цветка», что ж еще? Следовательно, не надо делать вид, что «в жизни нет ни справедливости, ни логики, а есть какая-то пульсация, мимолетные сны, жалко, и ничего не поделаешь» - не надо делать вид, что нет и быть не может универсальной шкалы ценностей и что зло запросто можно сделать формой добра. Эти мефистофельские штучки – если не примитивный цинизм, то пижонство. Короче, *это* не тянет на культурную позицию, хотя «красивыми словами» нам дают понять, что автор искушен и в кознях добра. Но вот этот формат – культурная позиция, точка отсчета в культуре – просто выпирает из эссеистических, полубессознательных манифестаций человека, не любящего литературных антологий.

Вот этим форматом мы и займемся. Автору антологии может показаться, что его неверно поняли, не так проинтерпретировали. Сам виноват: надо внятно говорить, чего тебе надобно, а не мистифицировать зло. «Подсознательные решения» по определению требуют истолкования.

**2**

На зеркало неча пенять, неча скулить, что, дескать, злые люди доброй киске не дают украсть сосиски – нечего обвинять культуру в том, что она этих добрых людей, озабоченных «властью зла», ставит на место, словно нашкодивших (бессознательно) милых тварей. «Русские цветы зла» – это всего цветочки; дойдет ли дело до ягодок?

Все вокруг как-то уверены, что современные писатели, фатально и брутально тяготеющие ко злу, избрали свободу по соображениям культурным. Свобода – это культовое их словцо, их пароль, их незыблемая, и даже абсолютная ценность. Кто против свободы? Обнажи свое тоталитарное лицо! Какой-то подозрительный вечный бой со сгинувшим социализмом, собственно, с бесплотной тенью ведут энтузиасты типа Владимира Сорокина и тех «злофилов», иже с ним. Ну, просто на страже каких-то рубежей. Границу на замок. С кем вы сражаетесь, господа, кого боитесь? Свобода, оно, конечно, супер, и вы уже почти герои, но зачем же так карикатурно хлопотать?

Все это наводит на размышления, потому как очень бессознательно. Думаю, их толкование горького слова «свобода» объясняет все. Одним из самых впечатляющих и модных проявлений свободы стала свобода от необходимости быть личностью, высокоразвитым в духовном отношении человеком, если выражаться словами, которыми могут поперхнуться литературные злопыхатели. Демократия, к которой так стремились из обручей социализма диссидентские полки, идущие хотя и вразнобой, но в одном направлении, – это когда не стыдно быть самим собой. Не стыдно своих желаний и хотений – потому не стыдно, что существует и греет где-то в области души святая вера в то, что нет и быть не может никаких культурных ценностей-универсалий. Нет «верха» и «низа», нет точки отсчета. Что душа желает – то и хорошо. Свобода объединенных ненавистью к социализму (не к «злобной» природе человека, заметьте, а к социализму, пытавшемуся идеализировать эту природу) быстро обернулась свободой безнаказанно и вполне легально, на полном культурном основании попирать культуру. Хам и опарыш стал мстить культуре за свою культурную несостоятельность. Если культура все – то я ничто. Это никуда не годится. А если взять и по старинке переиначить: «кто был ничем, тот станет всем» – и очень простым, весьма доступным и демократическим способом, а именно: ничем мы объявим культуру. И будем плясать от нуля. А там – иди проверь. «Регламентирующая» и «репрессивная» высокая *культура* с ее абсолютизированной установкой на самовыражение добра и «жестокий» *социализм* объединились в одно «устрашающее» для прогрессивного коллективного бессознательного семантическое поле, а *свобода* и неизбежное, увы, *зло* – в другое, гораздо менее страшное. Давайте восхищаться парадоксами тех, кто «мыслит» бессознательным способом. Вот эта духовная планка и стала отправной точкой отсчета, Джомолунгмой и Меккой в современной «другой» литературе. Вот та почва, из которой поперли все цветы, собранные в антологию, и неизбежно завяжутся ягодки, если цветочки вовремя не потравить культурой. Пусть цветут сто цветов – но не надо специально выращивать цветы зла. Это либо идиотизм, либо в буквальном смысле злой умысел.

Здесь надо иметь в виду следующее. Строго говоря, перед нами все тот же древний, как онтологическое зло, сюжет всей человеческой трагикомедии, человеческого бытия: противостояние культуры и натуры. Все собственно человеческие конфликты растут из этого корня, все цветы и добра, и зла. Делать вид, что нет зла, то есть начала природного, замешанного на инстинктах, – глупо и недальновидно; но делать вид, что, культивируя зло, угождаешь если не добру, то истине, – это хуже, чем зло: это глупость. Средствами литературы (сиречь культуры) убивать культуру – это что-то новенькое в конной авиации, новенькое в масштабах злоумышленников от литературы, конечно. Само по себе зло в культурном обличье – это давно не новость, еще со времен возникновения культуры.

Ядро культуры – система ценностей. Чему вы поклоняетесь? Злу?

Нет, конечно. Это кокетничанье, не более того. «Я злой и страшный серый волк, я в поросятах знаю толк». Просто мурашки по коже. Это способ привлечь внимание, заработать деньги. Успешно продать пустую информацию, как бы имеющую отношение к культуре. А этот импульс имеет уже непосредственное отношение ко злу. Продавая такую информацию, писатели выдают себя с ушами: они не верят в культуру, они просто зарабатывают деньги – на самом святом для «гиперморалистической» литературы, «доказывая», что всякую литературу следует рассматривать всего лишь как род бизнеса. Отрицание культуры – вот настоящее зло. Эти бессознательные господа заигрались, будто щенки в погоне за собственным хвостом. «В самом писательстве обнаруживается род болезни, опасной для окружающих, что еще более подрывает верования в созидательные способности человека.» «Род болезни», «верования», «созидательные способности человека»: все это оборотная сторона гиперморализма – гиперцинизм.

По большому счету, в *другой литературе* нет ничего другого, ничего такого, что могло бы заставить иначе посмотреть на природу человека, суть которой обусловлена взаимопритяжением и взаимоотталкиванием двух начал, натуры и культуры. Природа человека характеризуется не стремлением к добру или почитанием зла. Это заботы разных групп писателей, и это в принципе неверная постановка вопроса. Природа «природы человека» заключается в *поле напряжения*, которое создается двумя полюсами: натурой и культурой. Уберете один из полюсов – и вы потеряете человека. Собственно, сила и специфика культуры проявляется в преодолении натуры. Соответственно сила зла заключается в умении поставить бессознательное выше сознания, в умении обнажаться, в твердолобой принципиальности в упор не замечать культуру. Вот в этом умении Ерофееву не откажешь. И классическая литература с божественной легкостью превращается всего лишь в фиговый листок. «Другой» акцент – мы все звери, господа, спасайся, кто может! – всего лишь спекуляция на специфике исторического момента, бессознательная реализация сознательной установки: лови халяву конъюнктуры, но смотри, чтобы никто при этом не поймал тебя за руку. Ну, и ловите, назначайте себе цену. Только при чем здесь классическая русская литература? Сопоставлять свою «цветочную» продукцию с литературой, имеющей отношение к способам духовного самоопределения, к способам духовного производства, – это тоже своего рода ловля халявы. У великой русской литературы хватает своих недостатков, и она никогда не была истиной в последней инстанции, не переставая при этом быть учебником жизни (и к сожалению, и к счастью, учебником была и остается). Дело не в ошибках литературы, а в том, что литература, любая литература, является далеко не самым лучшим способом думать, мыслить, анализировать. *Другая литература* вообще не имеет отношения к серьезному смыслопроизводству. Карикатура и пародия – это, в конечном счете, паразитизм и выражение концептуальной немощи.

*Другая литература*, если уж быть совсем точным, – это мутация или модификация духовного вируса под названием «обывательщина». Вирус этот классическая русская литература изводила на корню, – и при этом прекрасно отдавала себе отчет, что он бессмертен. Более того, он является условием жизни, и даже ее гарантом. Обыватель – это и есть плоть от плоти натуры, существо безмозглое, но хитрющее. Девиз тогдашних больших добряков, носителей зла, был прост и общедоступен: «Собрать все книги бы да сжечь!» Правильно: книги, умные книги, всегда мешали и мешают жить, они регламентируют и репрессируют, ибо задают высокие нравственные нормативы. Отбирают свободу не любить книгу. Сегодняшний обыватель уже кучеряво плетет словеса, полагая, что украшает, поэтизирует зло: «Любите и храните книгу, этот вечный источник знаний о цветах зла!» Но суть и там и тут великолепно и трогательно согласуется с природой вируса: инфицировать, разлагать, убивать. Оскал натуры, а не ирония культуры перед нами.

Вот почему – вернемся к тому, с чего начали, – сама по себе *другая литература* – ни уму ни сердцу. Нельзя сказать, что эта литература популяризирует зло как имманентное свойство культуры, в частности, свободы; она несет зло в том смысле, что является формой противостояния культуре. Не стоит *другой литературе* льстить себе тем, что она невольно доносит до читателя скромное обаяние зла, прельщает очарованием гадости, заставляет пускать слюни по поводу запретного, но сладкого плода. Дело отнюдь не в том, что выдающееся качество литературы вводит в заблуждение относительно привлекательности и самой природы зла. Дескать, такая изумительная литература, что и со злом смириться готов. Чистая победа чистого искусства. «Чтобы выразить силу зла, в русскую литературу пришло поколение далеко не слабых писателей.» Чего здесь больше: глупости, провокации или дремучей самовлюбленности, решать читателю. Мы же обратим внимание на следующий императив культуры: писатель, талантливый писатель, вообще не может «выразить силу зла», не выражая при этом мощь и неистребимость добра. Культурная продукция не может быть «злой», то есть по определяющей своей тенденции антикультурной, саморазрушительной, несущей гибель. Цветы зла, если они художественно впечатляющи, всегда амбивалентны: гимн смерти неизбежно превращается в гимн жизни. Эта «формула цветов», как и всякое «острое блюдо», состоящее из парадоксально совмещающихся ингредиентов, требует кавычек, иронически корректирующих прямой и неточный смысл. Подчеркнем: далеко не всякую продукцию поместишь под этой по-своему изысканной рубрикой. «Цветы зла» - это все же *цветы*, умение создавать красоту, по определению нейтрализующую «злобный» потенциал. Если убогий Пригов – цветы зла, то что такое бездарность? Если Рубинштейн и Кисина готовы дружить со злом, то это еще не основание приписывать им талант. Да и «лобные доли», то бишь «места», Виктора Ерофеева (речь идет о рассказе «Сила лобного места», смело помещенного в боевитую антологию, в компанию «лучших писателей», «далеко не слабых писателей»: таков скромный вклад автора в это «злое» дело) – это сухая трын-трава, а не пикантный и многозначительный дискурс де Сада.

Все зло – от неумения мыслить. «Русские цветы зла» - это другое название старой и знаменитой русской болезни: неумения и нежелания думать, умом понимать. Чего-чего – а этого добра на Руси всегда хватало. *Другая литература* – это способ думать лобными местами, способ думать *другим местом*. Это глупость, божий дар, а не зло. Зачем же путать божий дар с яичницей?

**3**

Но закончить хотелось бы вовсе не на пронзительной русской ноте. Дело в том, что природа зла – это проблема не русская, а, как принято говорить в глобальном мире, общечеловеческая. Автор проекта в определенном смысле прав – но не в том смысле, на котором он настаивает. В другом.

Правильно: социальная оболочка зла (объект критики «другой» литературы) – это именно оболочка, разновидность зла или его ипостась, но не суть. Убежденность художников-мыслителей XIX века в том, что человек добр по природе, хотя иногда случаются отклонения, – часто именно социального свойства – в XX веке сменилось убеждением в том, что человек зол по природе, несмотря на некоторые его добрые черты, размывающие категорический диагноз. Зло развели с «социальной обусловленностью» (человека в те времена благородно трактовали как «совокупность (а то и «ансамбль» – А.А.) общественных отношений») и сделали имманентным свойством души, сделали моментом природы человека. И в том, и в другом случае точки отсчета оказались сомнительны, малокультурны, вот почему добро с таким восторгом уступило злу. Миф быстро и эффективно может вытесняться только другим мифом. Все это получилось, конечно, весьма художественно, и эстетически выразительный потенциал зла не ставится под сомнение. Под сомнение ставится сама возможность художественной литературы определить и выявить сущность зла. А ведь именно эту миссию решила взвалить на себя литература. Кто же, если не она? «Вторичность» художественной литературы в отношении познания, ее ограниченная культурная содержательность – вот поучительный итог «злобной» эпопеи. Литература как душевный продукт обозначила свои экзистенциальные берега и ниши: от беспредельного добра – к бесконечному злу. Литература оказалась всеядной и в то же время – себетождественной, везде она не больше, чем литература. В лучшем случае – индикатор, показатель, следствие, но не способ выяснения причин, и уж тем более не возбудитель вируса добра или зла.

Упрек классической русской литературе XIX века в том, что она сделала из добра миф и цеплялась за него – серьезный упрек. Здесь опорный тезис таков: из добра можно сделать только миф. Сомнений в благих намерениях мифотворцев ни у кого нет; однако пустой и малосодержательный миф быстро опрокидывается и оборачивается контрмифом. В мифологическом поле мифы стоят друг друга. Белый миф – всегда плохой аргумент, плохая защита и услуга культуре, ибо рано или поздно вывернется наизнанку черным мифом. Получается: те, кто настаивали на доброй природе человека, объективно вызвали к жизни злое начало. В личном плане – они без вины виноваты, в плане культурном – виноваты в том, что кажущееся приняли за сущее.

С другой стороны, следует понять, что «другая» литература явилась на свет только потому, что ее породила литература «нормальная», никакая не другая. И та и «другая», по большому счету, порождены одним типом художественного (и не только художественного) мышления, а именно: тем типом, который специализируется на вычленении и абсолютизации момента, свойства, состояния. Это не спектральное, но одноцветное, черно/белое мышление. Чтобы исчезла другая литература, нужно другое мышление, а не литература противоположного типа. Вот почему безнравственные забияки, с одной стороны, такие непримиримые, а с другой – всеядные, миролюбивые и склонные к идеологии плюрализма (хотя, казалось бы, духовно нормальная литература убивает литературу «другую»): они не хотят рубить сук, на котором сидят. Они изображают из себя тень добра, пятна на солнце, приспешников дьявола, антипода Бога. Они, видите ли, играют: «другая» литература просто не может быть серьезной, как пародия или карикатура.

Под видом интереса к добру и злу, вроде бы, исключительно человеческим свойствам, именно человека литература и не замечает. Она теряет этот многомерный объект, увлекаясь всегда зубодробительными коррективами.

Русские цветы зла – это, на первый взгляд, «объективная» констатация сегодняшнего, сиюминутного равновесия и равноправия добра и зла – с той только разницей, что зло несомненно присутствует в человеке и сопутствует всем его добрым начинаниям, словно тень, а вот добру, «предмету», отбрасывающему тень, определили статус надежды, статус благих намерений. Зло, несомненно, есть, а добро – это еще как посмотреть. Роль добра в культуре оказывается весьма туманной и двусмысленной; это определенно сдерживающее – но при этом весьма эфемерное начало. Подобный культурный баланс сам по себе свидетельствует о неблагополучии, о реальном крене в сторону зла, о фактическом засилье зла при формальном «равновесии». Сама постановка вопроса о «равноправии» добра и зла свидетельствует о непонимании природы зла. Необходимо все же дать научно выверенное определение, ибо оно, будучи научным, всегда становится осиновым колом, которого опасаются мифы. *Зло – это такое противостояние природы и культуры, при котором культура уничтожается культурными средствами*. По форме мы имеем противостояние двух типов культур, а по существу – противостояние натуры и культуры. Зло непременно начинается там, где культура уже отделилась от натуры, но еще не осознала этого.

*Глупость – вот культурная база и основа зла*. Оборотная сторона ситуации «мало смысла» – такое положение вещей, когда вполне возможно «много красоты». Нечего сказать – говори красиво. И вот саму красоту приняли за аргумент в пользу зла! Тут не просто подмена понятий произошла, а сказалось непонимание сути вещей. Великая триада – Красота, Добро, Истина – ставит красоту в такой контекст, где она «освящает» высшие культурные ценности и одновременно несет не себе их отпечаток. Красота становится как бы индикатором Добра и Истины. Вот почему «цветы зла», будучи проявлением красоты, бессознательно ассоциируются и с Добром, и с Истиной. Зло явочным порядком помещено в самый высокий и благоприятный культурный контекст. Отчего это произошло? От глупости, то есть от такого уровня мышления, которое явно неадекватно глубине и сложности поднятой проблемы. Великая триада состоит из компонентов взаимосвязанных, и в то же время относительно автономных. Степень автономности красоты такова, что она, красота, проявляет свои качества и в контексте «цветы зла». Красота сама по себе прямо не свидетельствует ни в пользу Добра, ни в пользу зла. Вот почему словосочетание «эстетика зла» – это не выдумка злоумышленников и не рецидив дурного вкуса. С точки зрения стиля, если зла не существует, то его следовало бы выдумать: уж очень роскошны и экзотичны цветы этого ядовитого плода. Масса стилевых возможностей, колоссальное расширение эстетическое палитры – это не пустяковый аргумент. Он не столько серьезный, сколько реальный. И с ним следует считаться. Глупо делать вид, что «другой» литературы нет или что она вся сплошь плохая. Более того, у представленных в антологии авторов (не у всех) можно найти много по-настоящему художественных вещей. И это, конечно, не аргумент в пользу «другой» литературы, или, если угодно, всего лишь красивый аргумент, слабый по существу. Хорошие произведения не только красят «другую» литературу, но и становятся ей приговором. Короче говоря, винить литературу за то, что в ней появились цветы зла, – просто глупо, что является самым типичным проявлением зла.

Обратим внимание: данное нами определение зла «оптимистично» в том смысле, что диалектично, оно не абсолютизирует зло, не изолирует эту категорию от переходных и противоположных, от полутонов и оттенков и тем самым «заставляет» зло контактировать с добром в режиме «открытого» диалога. Строго говоря, *зло – это функция определенной культурной меры или величины по отношению к другой величине*. Если культурная величина ориентирована на культуру – то это функция и «стиль» добра; но та же величина, тяготеющая к нивелированию и самоуничтожению, промаркированная отчетливым вектором «от культуры – к натуре», – есть подлинное зло.

Чтобы осознать возможности зла, обозначить его, так сказать, культурный потенциал, необходимо дать определение добра как нравственной, мировоззренческой и ценностно-культурной категории. *Добро, что вытекает из определения зла, – это культурное (разумное) движение в сторону культуры (разума, Истины), это динамика, а не устойчивое самотождественное качество с неизменными признаками*. Поскольку реально существует развитие культуры, всеобщее движение в сторону разума – постольку добро не может считаться мифической категорией. В этом смысле и в таком контексте Добро связано с Истиной, и Красота, освящающая такой союз, становится нравственной категорией, цветами добра. (Отметим такой нюанс: Истина может быть весьма жесткой, и такую «суровую» истину часто принимают за зло. Но это, опять же, мышление по аналогии: то, что приносит боль, не хочется считать истиной; истину хочется видеть доброй, белой и пушистой. Зло в принципе ориентировано на то, что противоположно Истине, хотя «внешне», по формальным признакам может быть похоже на нее.) *Добро (как и зло) – это вектор, а не результат (с поправкой на то, что вектора не может быть без определенного результата)*. Культура, хоть и низкая культура: вот зона, где добро, плод всегда более высокой культуры, скрещивается со злом, переходит в него, становясь плодом (результатом) культуры более низкой. Понятно, что добро и зло – это насквозь диалектичные стихии; тем более актуальным становится определение их принципиальных границ. Ни о каком механическом разграничении духовных территорий или душевных зон (социальных, биологических и проч.), подведомственных исключительно добру или злу, и речи быть не может.

Иное дело, когда речь заходит о том, что в сегодняшней литературе и культуре, и не только русской, но и мировой, сложно указать на тип героя, где закрепились бы и прогрессировали ростки Добра. *Отсутствие героя такого типа*, якобы, говорит о слабости добра, о его «исчерпанности». Такого героя не видит В. Ерофеев – но это не значит, что такого героя нет вообще и быть не может. «Что дальше?» – такова финальная фраза, даже финальный абзац статьи; формально концовка здорово отдает плюрализмом, готовностью к любому повороту событий. В том числе и к откату к добру. «Принимаю, что было и не было…» Вялый фатализм, ленивая отмашка идеолога зла. Однако сама фактура статьи (смесь эмпирики с метафизикой), сам контекст, увязывающий добро с морализаторскими мифами, делают такое «добро» бесперспективным культурным проектом. В таком «добре» нет ничего хорошего.

Хочется возразить. «Дальше» – надо внимательно посмотреть назад и оглянуться вокруг себя. Тип «лишнего», маргинала, человека «злого», с точки зрения моралистов, и «доброго», с точки зрения «других» критериев, положенных в основу «другой» литературы, – *тип тотально лишнего является реальным и чрезвычайно перспективным*. С одной стороны – горе от ума, с другой – неприемлемая аморальность, с третьей – сомнительная принципиальность, отдающая ветхозаветным нравственным стержнем, – вот вам эскиз «доброго» человека сегодня.

«Русские цветы зла» – это очень самоуверенный манифест. Он отражает ту реальность, что «думающее» немассовое искусство балуется злом (надо быть слепым, чтобы не замечать этого), а добрые мелодраматические сказки о победе добра над злом, всякого рода «фэнтези» оставлены массовому искусству. В подобной культурной ситуации живет не только Россия, но и весь цивилизованный мир. Иначе сказать, появление «цветов зла» – это *симптом кризиса*. Можно выдавить из себя «что дальше?», но это не заявка на обновленную систему ценностей. Сам факт того, что природой человека стали заниматься литературы и литературоведы по совместительству – плохой знак. *Сон разума рождает цветы зла*. Вот почему глупо ругать эти цветы: поруганные, они не становятся цветами добра. Цветы зла завянут или начнут дурно пахнуть только тогда, когда на соседней клумбе заблагоухает нечто достойное просвещенного внимания.

Вот что должно произойти дальше.

# ПАРАМОНОВ: «КОНЕЦ СТИЛЯ» – КОНЕЦ МЫШЛЕНИЯ?

**1**

Книга Б.М. Парамонова "Конец стиля" (М. – С-Пб., 1999), несмотря на бравую недиалектичность названия (впрочем, идеально отражающего содержание), читается захватывающе, как детектив, то есть как интеллектуальный ребус.

Чем привлекло меня вышеозначенное сочинение?

Во-первых, хочется отдать должное (а отдавать должное – моя слабость) лихой раскованности, даже бесшабашности, местами почти свободе мыслей и концептов. Привлекло прямо-таки завидное умение дерзко называть вещи своими именами, "остранивать", заземлять красоту, эту циничную содержанку. Не книга, а восхитительный сеанс окончательной детабуизации, снятия ограничений, срывания масок и смирительных рубашек с культуры. А где стыдливо покоились фиговые листочки (их, кстати, и срывать не надо: опадают при лёгком прикосновении)? Интимные места человечества хорошо известны: секс, еврейство, тоталитаризм (как-то: фашизм, коммунизм), святость искусства, культуры (бога почтенный Борис Михайлович почему-то старается обходить стороной. Так есть бог или нет, Борис Михайлович?). Получился этакий эротический контакт с культурой.

Во-вторых, сам "свободный", преодолевший цензуру культурных репрессий и табу тон является как бы вызовом моей концепции, рядом с книгой Парамонова превращающейся в реликтово-репрессивного монстра. "Моей" -- можно было бы и пережить. Но для меня "моя" означает "не моя", а научная, претендующая на объективность, ничья. Если бы я не прочитал "Конец стиля", то наивно сказал бы "вызовом культуре", но теперь-то я понимаю, что вызов культуре и есть условие освобождения человека. Становится мучительно больно за бесцельно прожитые. Собственно, меня и не просили беспокоиться и постоять "за культуру", однако слишком уж лакомый кусок передо мной. Не устоял. Надеюсь, Борис Михайлович меня поймёт: эгоизм он числит большим достоинством человека, собственно, единственным. Вот и я туда же. Впрочем, может быть и такое, гораздо менее (или более?) романтическое объяснение: комплекс провинциала. С другой стороны, когда караван культуры повернёт назад, хромой верблюд окажется первым. Где провинция, где столица? Кто знает?

Думаю, моя растерянность импонировала бы Парамонову как еще одно доказательство нежизнеспособности репрессивной культуры, загнавшей себя в тупик.

Слабым утешением остаётся то, что никто не смеётся в этом мире последним.

Психоаналитизм уместен там, где исследовать приходится феномен "чистой" идеологии, т.е. постигать то, как реальные потребности прикрываются фальшивой мотивировкой, сублимируются. Тогда флер идеологии развеивается "как сон, как утренний туман", и мы вновь лицезреем прелести натуры, натурхама или, без экспрессии, человека. Тот ли перед нами случай, когда на каждого мудреца Фрейда найдётся свой психоаналитик? Уместен и оправдан ли разговор о концептах, мифологемах и философемах Парамонова в психоаналитическом ключе?

Иначе: что перед нами: дурной сон идеологии или ...

Или -- это не обязательно собственно интеллектуальная система идей, собственно философия, теория познания; это может быть и некий отважный реализм, который противостоит всем идеологиям, но сам не является их преодолением, просто выигрышная оппозиция культуре -- натурой (собой, собственным жизненным опытом: "Худшее из лицемерий -- отрицать свой собственный опыт ("Дом в пригороде")).

Что ни говори, а Парамонов занял круговую оборону (часто тактика такой обороны -- нападение), ибо тема и исток этого блестящего ума (фундаментальные умы редко бывают столь блестящи: не всё золото, что блестит; кстати, в книге это доходчиво разъяснено) -- **культуроборчество**. Сам баррикадный импульс ассоциируется с чем-то вроде "ты борешься, Боря, -- следовательно, ты неправ". Жизнь выше морали, искусства, культуры -- вот тема Парамонова. Живой человек (а всякий писатель и поэт, даже философ -- живой человек, и творчество в известном смысле есть проекция живой плоти в знаки), "живой" (см. замечательную главу об Эренбурге "Портрет еврея") в отличие от пригнетенного и изувеченного культурой так влечёт биофила Парамонова. И вот его культуроборческое сознание выискивает жемчужные зёрна жизни в навозе культуры, в "говне" мысли, как изволил выразиться острый на язык автор. Этим объясняется зачастую поразительное мелкотемье для столь масштабного замаха. Гора рождает мышь, но зато какую мышь: способную колотить золотые яйца.

Начать с того, что автор выступает за демократию-постмодерн как способ нивелирования культуры в совершенно недемократическом, элитарном -- концептуальном, следовательно, культурном -- ключе. Значит, его вряд ли поймут те, кому это адресовано. Зато книга интересна тем, кто не равнодушен к культуре мысли, кто разделяет с Парамоновым слабость подвергать критическому рассмотрению всё, даже антипатии к большевикам и симпатии к постмодерну.

Книга в своём роде великолепна и неуязвима. Следуя принципу "остранения", смещая угол зрения и, соответственно, семантические пласты (вслед за Шкловским остранение трактуется "как способ обновлённого переживания бытия"), автор всегда будет прав, ибо разные пласты действительно-таки присутствуют. Остранение эффективно работает только применительно к идеологии, в том числе и в первую очередь -- к искусству. Это забава, основанная на возможности сдвига идеологического восприятия в иную столь же идеологическую плоскость, и потому она действительно может считаться "странным" способом познания. "Остранение" выступает каким-то неполноценным видом познания: оно ничего не объясняет, а только оглупляет процесс познания; надо быть "сдвинутым", чтобы так познавать, и приготовиться к тому, что итогом познания будет серия сдвигов, не более того.

Нерепрессивность культуры, строго говоря, понимается как возможность сдвига, идеологических подвижек. При этом в остранение, понимаемое не только как технология, но и стратегия, заложен вектор движения: от иллюзий -- к реальности. Спектр же и логика сдвигов-остранений не интересуют эту постмодернистскую потеху, ибо "спектральный" анализ отдаёт уже репрессией, внесением порядка пусть и в бесконечную, но всё же поддающуюся упорядочению "странную" стихию.

Таким образом, "остранение" можно интерпретировать как в свою очередь идеологическую функцию сознания, функцию освобождения из идеолого-репрессивного плена -- с целью познания?

Нет, с целью освобождения. На этом точка. Логика реальности осознаётся как приговор искусству, словно искусство не является моментом реальности, плотью от плоти, пусть даже искусство действительно искажает или, если угодно, сублимирует реальность. Если искусство есть, значит, оно кому-то нужно. Это не каприз, а потребность. А потребность нельзя взять и отменить (как водится под предлогом борьбы с репрессиями).

Остранение (его апологеты-парадоксалисты должны оценить иронию ситуации: они первые угодили в ловушку, уготованную для простаков от репрессивной культуры) выступает недиалектическим актом дискредитации искусства как феномена ложного, вредного, вуалирующего суть человека и тем самым отвлекающего его от прямого назначения , а именно: борьбы за существование, за хлеб насущный. Вспоминается Пётр Великий, который варварскими способами боролся против варварства, тож прорубая окно в Европу.

Дискредитация, однако, не есть познание, также как и остроумие с эрудицией не есть аргумент (тут мы немного забежали вперёд).

Если "остранить" сам принцип "остранения" ("пусть странен я, не странен кто ж?"), мы с грустью увидим в нём давно известную элементарную диалектическую сноровку, не более того. Грусть, понятное дело, надо расценивать как форму сочувствия Колумбу от культуры, вдруг обнаружившего, что открытый им материк давно известен, нанесён на карту, обжит и освоен. И всё, о чём так хлопочет Борис Михайлович, становится действительно смешно, как он и старается в этом уверить всех, а прежде всего самого себя. Sorry. Парамонов впечатляет шизофреническим умом и сумасшедшей адекватностью его воплощения. Блестящие выпады и эскапады делают этого супервиртуоза, интеллектуального д Артаньяна неподражаемым. Он обаятелен даже в глупости, даже в идиотизме (что при желании можно считать признаком ума). Он сумел поставить дело так, что его и заподозрить в глупости -- компрометантно. Себе дороже. И всё же Борис Михайлович прежде гениален, а потом (потому) умён. Иначе говоря, он (по большому счёту) схож, типологически подобен тем культурным героям, которых он неутомимо и методично, хотя и несколько однообразно, одним и тем же финтом свергает с пьедесталов. Возникает впечатление, что сам он как человек, чрезмерно ангажированный культурой, мстит ей за то, что она отвлекает его от дела жизни (т.е. от самой жизни). Пафос его довольно-таки ядовитой книги -- деконструктивен, смертоносен, несмотря на то, что метит он в культурные оковы, удушающие жизнь. Жизнию жизнь поправ?

Культура -- штука тонкая, и связь её с натурой, с которой они срослись пуповинами, настолько банально кровна, что истребляя культуру -- испепеляешь жизнь. Стоит ли играть головой Гоголя в футбол ("головой Гоголя нужно играть в футбол", настаивает Учитель, загадочно выступающий за искоренение самого института "учительства")? Не приходило ли в голову Парамонову то простое соображение, что её, голову, можно использовать и по-прямому назначению -- думать?

Однако объяснимся. "Смеяться, право, не грешно, над тем, что кажется смешно", по словам поэта, представителя, правда, репрессивной культуры. Над чем же смеётся раскрепощенный Борис Михайлович? Надо всем, кроме, кажется, антисемитизма и того фантома, который и он с почтением именует Бог. Злой пересмешник, Парамонов сам попадает в смешную ситуацию, когда то ли он смеётся, то ли над ним смеются (и это не тот случай, когда способность смеяться над собой -- первый признак ума: над тобой смеются не вслед за тобой, умным, а опережая тебя, недалёкого). Смеяться надо всем -- значит игнорировать гениальную дифференциацию Спинозы: не смеяться -- а понимать; это значит смешивать научное и эмоционально-оценочное (идеологическое) отношение, т.е. ставить телегу впереди лошади, что, согласимся, смешно. Генеральная, сквозная установка книги элементарна, как хлопоты кобеля: культура -- ложь, а правда в инстинктах. Вот почему русский неоницшеанец неутомимо ёрничает: дескать, все, все кривлянья и гримасы культуры сводятся (через психоанализ или же минуя таковой) к простым и честным импульсам, исходящим из зоны жизни, из нерепрессивной тяги "потрахаться", то есть из того, что находится по ту сторону морали, по ту сторону добра и зла. При этом диалектика взаимоотношений репрессивной -- нерепрессивной культур его мало интересует, оттого так скудна палитра эмоций: от зубоскальства до скалозубства.

Самое интересное -- прав Борис Михайлович, но как-то так прав на 50 %, что сразу и не поймёшь, правду говорит он или врёт (бессознательно, конечно, врёт, оказываясь сапожником (психоаналитиком) без сапог (во власти бессознательного) ).

А всё из-за пренебрежения культурой. Та данность, что человек есть скотина и грязное животное -- хорошо известна (виноват, известна, но плохо усвоена, и в этом смысле просветительский культурный подвиг Парамонова следует оценить по-достоинству). Но вот остановиться на "этом", сложить лапы и в "эпатажном" стиле покуражиться, объявив признание "этого" единственно возможным прогрессом -- не есть ли это перебор, то самое классическое расшибание лба, когда требуется-то всего лишь соблюсти ритуал моления?

Понять культуру -- не значит отвергнуть культуру. Сама эссеистическая форма уместна там, где речь идёт о научно-популярном изложении материала (для тех, конечно, кто видит разницу между наукой и её адаптацией к человеку из народа, излюбленному герою антибольшевика Парамонова). Борис Михайлович даже и весьма популярен (положение обязывает?), и даже сама "темнота" изложения снискивает ему популярность (народ охотно верит тому, чего не понимает). А как обстоит дело с научной стороной популяризируемых взглядов?

Мне по душе метод Парамонова: за деревьями видеть лес, за частным -- общее. Поэт действительно **всегда** больше, чем поэт, ибо в его творчестве сказывается больше, чем он сказал (поэзия ведь глуповата, и поэт не ведает, что творит). Отдавая должное Борису Парамонову как поэту культуроборчества, воспользуемся возможностями метода.

**2**

 Архетип ситуации, бесконечно воспроизводимый в книге (все разные культурные сюжеты -- об одном и том же): культура, тем более культура высокая (речь идёт в основном о художественной культуре), есть гнусная и лицемерная сублимация. Она заслоняет жизнь, уводит от жизни, неверно её интерпретирует. Фокусы психики причудливо отливаются в монолит идеологии, и потому венцом теории познания выступает психоанализ, распутывающий эти психоклубки и показывающий их виртуальную природу. "Ах, Вася, скажите, отчего это соловей поёт? -- Жрать хочет, оттого и поёт": таков, в интерпретации Парамонова (цитата -- из Зощенко), немудрёный культурный механизм сублимации. Или (из Чехова): "Если зайца долго бить по голове (репрессировать -- А.А.), он и спички научится зажигать" (т.е. овладеет неким культурным навыком). Вывод: "бедный заяц Бердяев" ("--121", статья о взаимоотношении гомосексуальности с культурой). Смысл: бердяевский вариант экзистенциальной философии -- "вариант гомосексуальной маскировки". Соответственно, "творчество -- это индивидуальная смелость, превращающая комплекс в норму". В таком случае какова **ценность** сублимации, творчества художественного, и даже научного?

А никакой, естественно. (Тут нужна не смелость мысли, а смелость "голого короля", уверенного, что "сдвиг" есть норма.) Никакой. "Творчество при таком понимании демистифицируется, любая жизнедеятельность, требующая усилий, становится ему равна." Хочется воскликнуть: "Ой ли, Борис Михайлович? Любая ли? Равна ли?"

Но мы сохраним, как нам и предписано, мину серьёзно-репрессивную, не будем выбиваться из стиля, не станем скоморошничать, а спросим ответственно: а как Вы измеряете тщету духовных усилий золотаря, золотопромышленника и златоуста? Вы что же, **всерьёз** полагаете, что деньги, этот всеобщий эквивалент, не пахнут? "Жизнь выше морали" и "жизнь, имеющая моральное измерение, которое не подавляет жизнь, сообщая ей, вопреки умозрительным опасениям, высшее витальное качество" (это уже моя позиция) -- всё едино? Весь мир бардак, все люди, понимаешь, не люди, так что ли?

И Вы предлагаете закрыть проблему уже самим фактом наличия жизни? Вначале была жизнь, а слово было о жизни, и слово было глупым, потому как сублимированным. И всё?

Как говорят в таких случаях, не густо. А еще культурные люди выражаются так: мне кажется, коллега несколько неправ, утверждая, что Земля имеет форму чемодана. Мне тоже, признаться, кажется, что Борис Михайлович несколько того, хватил лишку.

В сущности, перед нами либо религиозное сознание в его авангардном варианте (так сказать, дань просвещенному времени), либо вульгарный материализм, который вполне может быть формой сознания религиозного. Парадокс-с.

Послушаем, однако, Парамонова дальше (цитаты, и предыдущие, и несколько последующих, взяты из программного эссе, давшего название всей книге): "Ценность человека определяется фактом его эмпирического существования, и демократия не считает себя вправе предъявлять ему дальнейшие -- культурные -- требования, вырабатывать в нём нормальное, нормативное "я". Фактичность и есть ценность, это данное, а не заданное, наличествующее, а не долженствующее быть." Звучит прогрессивно. А вот ещё: "Стиль бесчеловечен. Стиль идеологичен, как всякое мировоззрение, но демократия принципиально отвергает мировоззрение, идеологию, она занята исключительно решением текущих проблем, её метод -- частичная социальная инженерия (Карл Поппер)". Что мне здесь нравится, так это честность. О масштабности личности Бориса Парамонова можно судить уже по масштабности заблуждений. Цель литературы "как формы сознания" -- её конец ("Ной и хамы"). Или вот ещё цитата ("Ион, Иона, Ионыч (конец русской литературы)"): "Литература -- русский коллективный невроз", и "патогенная его подоснова несомненна". После таких автопсихоаналитических пассажей, надо полагать, Парамонов -- это никакая не литература, книга его не книга, да и поэт он не настолько, чтобы прописаться там, где "местопребывание поэзии". Обсудим и это.

А вот уже, судя по всему, осиновый кол в гроб литературы как культуры ("Голая королева"): "Высота художественной культуры находится в прямо пропорциональной связи с угнетённостью и отсталостью масс" ("Пушкин стоит псковского оброка": преподносится как цинизм "барственного эстета" Герцена; на самом деле читай "не стоит". Стоит -- или не стоит, или -- или: вот по какой познавательной технологии изготавливался кол. Грубая работа.) "В высокой культуре страдают и народ и творец"; "современная культура" же "борется со страданиями, хочет избавить людей от страданий. И это избавление происходит за счёт духовных вершин: меньше страданий, но меньше и вершин". Читая такое, хочется воскликнуть: Парамонов себя под Лениным чистит -- не в смысле стиля, нет, в смысле овладевания всем идейным богатством мировой культуры. Но зная, как Парамонов относится к Ленину и культуре, я удержусь от восклицания. Вот такой "демократический поворот" темы (глава из цитируемой работы называется "Демократия как эстетическая проблема"). "Эстетика демократии -- (...) то, что называют "постмодернизм" ".

Отсюда следует ("Красное и серое"): Коммерциализация искусства -- громадный культурный сдвиг" (чем хуже для духа -- тем лучше для человека, ибо, как выяснилось, человек и дух -- не едины суть). Или: "Учитесь торговать -- и вы спасётесь", т.е. искупите культурные грехи ("Поэт как буржуа"). Продолжим "Красное и серое": "нерепрессивная культура" видит свою задачу в том, чтобы превратить человека "не в гражданина, а в потребителя". "Высокий художник служил эксплуатации потому, что закреплял нормативность культуры в творчестве красоты. (Нет, всё же обширна тень Ильича! -- А.А.) А жизнь некрасива, и в этом качестве имеет право на существование. Это и есть радикальнейшее из прав человека: право быть собой в своей эмпирической ограниченности, жить вне репрессий нормы". Вот она, "радикальная смена духовных вех" ("Бессмертный Егорушка"). Ей-богу, Борис Парамонов с его тягой к отчётливости и недвусмысленности формулировок мог бы претендовать в культуре на большее, нежели на "интеллектуальный эпатаж".

В таком идейном контексте Парамонова интересует Гоголь как отец "заброшенного дитя России -- Чичикова", "поэта-буржуа"; Чехов как "самый настоящий мелкий буржуа" и "провозвестник буржуазной культуры" (призывающий "дуть в рутину"); Зощенко, проза которого -- "ступень в становлении русского демократического сознания", ибо он был "певцом человека труда", "потребителя", человека, взятого "в своей эмпирической ограниченности"; Леонов, вызывающий "невольное восхищение", любопытен тем, что "разочаровался он в художестве как высшей форме культурного бытия" и из "самого художества, из этого священного безумия, сделал форму доходной деятельности!" ("Бессмертный Егорушка"). И Шкловский, и Стивен Спилберг, и Эренбург, и Чапек, и Цветаева интересны в непоэтической, допоэтической, некой первозданно-жизненной ипостаси, как вариации на тему "жизнь не только вне морали, но и вне культуры" ("Солдатка").

Вырисовывается цепочка, замыкающаяся в круг: **постмодерн**, где реализован "конец стиля", -- **демократия** как проекция постмодерна ( и даже -- **христианства**, **религии** в широком смысле, см. "Пантеон: демократия как религиозная проблема": "в нашем контексте демократия обретает если не религиозный смысл, то соотнесённость с религиозными содержаниями"), -- **потребитель** как субъект демократии, -- **еврейство** как идеальная -- пластичная, счастливо избегающая определённости -- человеческая субстанция, без зазора стыкующаяся с демократией, плюрализмом, потребительством и постмодерном, -- **культура**, где "приватизация бытия" разрывает цепи репрессивных норм и оборачивается "концом стиля" -- где властвует антикультура, **натура**... "Флора и фауна дают урок постмодернизма" ("Конец стиля").

Таков "культурный проект" Парамонова, хотя сам он в стиле "диалектического материализма" скромно отводит себе стороннее место в истории (в парадоксальном соответствии с антимарксистским постулатом: "личность формируется утратой исторического горизонта", здесь и сейчас): "моё "разрушение эстетики" -- только посильная констатация свершившихся фактов (жизнь идёт своим путём, отвергая навязываемое ей "высокой культурой" -- А.А.), а моя ересь в том, что я эти факты не осуждаю, а приветствую". Узнаю тебя, жизнь, принимаю и приветствую... Как не поэт? Поэт, поэт -- уже в силу диалектики единичного и всеобщего: каждый человек поэт, еврей и демократ. И коммунист. И скромничать нечего: книга -- "о поистине фундаментальных сюжетах бытия и культуры" ("Зощенко в театре").

Радикальный нюанс в качестве контрверсии: осуждение равно как и приветствование фактов и называется идеологией. Несмотря на то, что Борис Парамонов пытается философской скороговоркой фундаментально, именно культурно легализовать свой проект, рассуждая о "демократическом мышлении" и "демократизации знания", суть которых сводится к "проблеме редукции", т.е. "сведении высшего к низшему", что парадоксально именуется прогрессом (психоанализ Фрейда понимается как механизм и инструмент подобной редукции "духа к сексу") ("Голая королева") -- несмотря на это мы имеем дело с классическим феноменом идеологии, с маскировкой "под науку" и со всеми вытекающими отсюда репрессиями.

"Время не переспоришь", считает чуткий к веяниям эпохи Парамонов, и считает это убойным аргументом. Поэт, конечно, поэт.

Спорить со временем не следует: к чему бесплодно спорить с веком (а вот это сказано уже не поэтически, умновато для поэзии)? Время надо понимать.

**3**

Конец стиля, конец организации и **определённого порядка, который источает определённый смысл,** -- означает конец разумного отношения. А конец разумного отношения (чаемый закат "репрессивной культуры") означает начало свободной от "репрессий" разума -- но подчинённой зависимости от неразума, инстинктов, эпохе. Природа не терпит пустоты. Отмена культурной репрессии означает репрессию натуры. "Где начинается эклектика, там зарождается свобода" ("Конец стиля"). Всё это, видите ль, слова, слова, слова, т.е. постмодерн. Эклектика как форма свободы от культурного порядка одновременно есть форма зависимости от хаоса натуры, иными словами от порядка куда более бесчеловечного.

В постмодернистских эпатажах, претендующих на суперноваторство, поражает прежде всего дефицит новизны. (Кстати, эпатаж, эксгибиционизм -- это ведь не столько культурная, сколько психоаналитическая проблема. Однако оставим сей скользкий сюжет. Кстати, Борис Михайлович на нем несколько раз самоуверенно поскользнулся, а может и упал. Но оставим.) Вдоволь нахохотавшись над психической, иррациональной (выдаваемой, заметьте, за разумную) потребностью в отыскании ограниченного числа простых и вместе фундаментальных законов, "норм", исходя из которых можно было бы распутывать все сложности мира, постмодернисты попали под власть другой психической потребности: отречься от разумного отношения и остаться с чувством вселенского абсурда, т.е. с чувством жизни. Или -- или. Что же в этом принципиально нового или революционного?

Не нова не только "проблема", но и выход из метафизически сработанной ловушки указан уже давно. Его усматривают в диалектике конечного и бесконечного, единичного и общего, простого и сложного, порядка и хаоса и, следовательно, репрессивной и "нерепрессивной" культуры. Диалектически воспитанный ум (иначе: взращенный в традициях репрессивной культуры; то, что называют умом, можно вырастить только в культуре, детище ума -- т.е. в среде по определению репрессивной, круто замешанной на стремлении к порядку, если угодно, на желании за деревьями увидеть лес), верный принципу единства, взаимоперехода и взаимодополнительности противоположностей, не допустит абсолютизации ни одной из них и не станет одну интерпретировать полностью через другую или, напротив, закрывать глаза на их взаимопроникновение. Постмодернисты допустили такое -- и оказались в ситуации намного более смешной, нежели та, над которой они потешаются: "конец стиля" и "конец репрессивной культуры" они приняли за чистую монету. Для них условием победоносного шествия нерепрессивной культуры стало отсутствие культуры репрессивной. Вот и поспешил наплевать в колодец, из которого ещё пить и пить ("петь" в его понимании), неосторожный, поверивший, по сути, в конец света Борис Михайлович Парамонов. И напрасно.

Если уж говорить о новаторстве постмодернизма, то заключается оно в новых акцентах в рамках "старой", традиционной теории познания, а именно: диалектические превращения, как обнаружили пересмешники, граничат с абсурдом и то и дело трансформируются в него, как курица и яйцо. Постмодернистский ум -- это ум, вкусивший диалектики, но не справившийся с ней, изувеченный ею и, в результате, ум капитулировавший, объявивший внерациональное (нерепрессивное) постижение (ощущение) реальности Абсолютом. Согласимся: сводить всё к матрице универсалий и не считаться с "генетикой" особенного и единичного, этой священной для любого постмодерниста категории, -- грубая интеллектуальная халтура; но не видеть за отдельным закон всеобщего (за деревьями -- лес) -- это невежество. Вот у Парамонова много, очень много деревьев, а лес жидковат. Патологическая эрудиция, избыток информации явно ослабили методологическую (репрессивную, однако) узду.

Вот уж поистине: все разумные дороги ведут в пучину бессознательного. Бессознательное никогда не врёт; но оно никогда не скажет правды. Тривиальность концепции, отменившей концептуальность как таковую, порождена младенческим лепетом интеллекта. А мало интеллекта в определённом смысле означает много стиля, художества, красоты. Со стилем трудно быть последовательным, ибо последовательность в данном случае означает диалектичность, ту самую божественную непоследовательность, которой так не хватает "воителю" Парамонову. У него искусство выступает всегда и только противовесом жизни, т.е. как феномен идеологии. Борис Михайлович в упор не замечает того, что как феномен эстетики, той самой чистой эстетики, которая, вроде бы так нравится Парамонову, демократическому эстету, как "игра", "божественный пустяк" -- искусство целиком и полностью на стороне жизни.

Таким образом, прежде чем грубо манипулировать функциями искусства (демонстрировать, в сущности, тот же социологизированный, т.е. марксистский подход, только с точностью до наоборот, вывернутый наизнанку, а изнанка социума есть не что иное, как "флора и фауна"), следует разобраться с природой художественного сознания. Таковая природа и в Америке природа, демократии или фашизмы, евреи, русские и гомосексуалисты (а также коммунисты) не могут изменить природы.

"Путь разума завёл меня в беду, теперь путём безумия пойду..." Счастливого пути, как говорится. В качестве напутствия хочется сказать следующее. Конец стиля ещё не означает конец эстетического, а вот конец эстетического именно означает конец стиля. Не торопитесь, а то успеете. Конец стиля -- начало научного отношения, в свете которого игры в репрессивную или демократическую (нерепрессивную?) культуру гроша ломаного не стоят. Абсурд, хаос, ненорма как были, так и остались моментом диалектики -- моментом, цементирующим порядок, а "репрессированные культуристы", оказавшиеся на свободе, качают свою интеллектуальную мышцу просто так, в стиле "силы ради силы", ничуть не ностальгируя (боже упаси!) по нормативности порядка. А если и ностальгируют, то это уже бессознательно, и разум здесь не при чём.

Возразим: само бессознательное вычислено по технологи разума и является ничем иным, как моментом сознания, сам постмодерн с его открытием "репрессивной" культуры есть продукт (хотя и неполноценный) разума...

Впрочем, всерьёз дискутировать с постмодерном, "репрессировать" вольный, свободный от пут разума народ, абсолютизирующий психический, иррациональный компонент свободы, всё равно что преподавать логику в дурдоме. Сумасшедшие всегда правы.

**4**

Я в восхищении от философских замашек (может быть, лучше сказать манер? Нет, манеры -- это пристало барственному интеллектуалу Герцену, у демократов должны быть замашки: сохраним диктат стиля) Бориса Парамонова, который с вальяжностью маэстро, постмодерново, мгновенно разгребает вековые философские завалы. В случае если теория какого-нибудь Гегеля противоречит его, Парамонова, младо- (и мало-) интеллектуальной концепции, тем хуже для теории какого-нибудь Гегеля. Просто, походя, не оставляет камня на камне. Творит чудеса, я бы сказал, имея в виду именно то, что сказал: творит чудеса, фантомы, не имеющие отношения к реальности. Ведь по большому счёту основная претензия к культуре -- обвинение её в репрессивности, заданности (из лучших, конечно, побуждений) -- это претензия к тому компоненту культуры, который называется **разум**. Отнюдь не коммунизм или фашизм с их бесчеловечностью так беспокоят Бориса Михайловича (это была бы мораль), а то, что общества эти были сработаны "под идею". Неважно, хорошую или плохую, идея плоха уже тем, что она идея -- субстанция, противостоящая жизни. Идея -- это порядок и иерархия. Вот против внесения в жизнь какого-то бы ни было, пусть мало-мальского порядка и направлена главная идея книги Парамонова. И тут "один из самых оригинальных и острых мыслителей современности" (так указано на обложке остроумной книги) выступает с самыми банальными нападками на культуру. Он, обжёгшись на молоке идеологии, даже в искусстве видит прежде всего идеи, отсюда -- фобийная тяга к искусству как "игре". Его культурными героями-мыслителями становятся невразумительные Бахтин, Шкловский, Хайдеггер, в мыслители попадают женщина (Палья), русские религиозные путаники -- всё публика, так или иначе дискредитировавшая мысль, рациональный подход как таковой. Особенно, конечно, нравится психоанализ: жрать хочет человек, потому и поёт (то бишь думает). Психоанализ тем хорош, что, подумав, приходит к заключению: думать всегда вторично, производно, факультативно. Первичны базовые инстинкты. Секс стал едва ли не главным героем книги, в смысле главным контрагентом, противостоящим интеллекту. Редукция "мозга к паху" (с восторгом цитирует Парамонов поэта) -- вот тема книги.

Ну, что ж, это действительно главная тема культуры, только с поправкой: не мозг с пахом являются главными "субъектами" и "производителями" культуры, полюсами, смыкающимися в целостность (редукция по Парамонову -- это какая-то ньютоновская механика, скрещённая с павловской физиологией), а психика и сознание, душа и ум, моделирующее и рефлектирующее сознание. И до сих пор именно искусство, продукт сознания моделирующего, противостояло собственно мыслительной деятельности, а у Парамонова оно же, искусство, и стало главным носителем идей, умом и сознанием. Какой-то озадачивающий, совсем уж редуцированный парадоксализм.

Таким образом, под одну гребёнку сострижено всё в культуре, где только шевелятся зародыши мыслей. Собственно, кастрирована сама культура. И остроумие провозглашено де факто высшей формой мышления.

Теоретически книга не дотягивает даже до корректной постановки основной проблемы культуры. Однако ларчик открывается просто: остроумие -- результат сведения "мозга к паху", новоявленный фиговый листочек.

Нападая на "идею", Парамонов оказывается в компании с теми, кого он клеймит как идеологов (например, Толстым Л.Н. или Достоевским, автором легенды о Великом Инквизиторе), и становится в оппозицию к тем, кого насильно записывает в свои союзники (к тем же Пушкину и Чехову). Это был бы длинный разговор, к тому же разговор о **моей** концепции, поэтому ограничусь тезисами, разбросанными в статье.

Вернёмся к жидковатой философии Бориса Михайловича. В одном месте книги он проговаривается: "Я попытаюсь сейчас объяснить философию Лосева своими словами, без эйдологии и диалектики; самое смешное, что это вполне возможно". Самое смешное здесь то, что это **кажется** возможным. "Тёмные методологии" не интересуют Парамонова, его интересует исключительно свет, идущий от инстинктов, от "паха". Другими словами, самое смешное -- дилетантизм мышления, идущий от установки на вторичность мышления. Гораздо важнее -- знать, нежели понимать. Поэтому "фронт культуры" Парамонова -- необъятен: от "какого-нибудь Антисфена", который "оказывается интересней и нужней Сократа", до Вуди Аллена и Тимура Кибирова. И Парамонов везде побеждает. За счёт поверхностности, отсутствия глубины, за счёт того, что не додумал до конца. Пирровы победы.

И вот здесь "парадоксалист" Парамонов оказался прав (я бы сказал, он перехитрил самого себя): та культура, которая ему кажется единственно возможной, которую он побеждает (культура произвольно творящего, субъективного, моделирующего сознания), действительно заслуживает критического рассмотрения (но опять же -- не отрицания). Художественная культура, культура "искажения", должна быть осознана в качестве таковой. Но чтобы верно понять мотивы и сверхзадачу искажения, надо диалектически совместить его с объективным, научным, неискажающим познанием. Парамонов же, как "клоун" Лосев ("Долгая и счастливая жизнь клоуна"), делает трюк: формально отрицает отрицание, не обогащая первое -- вторым. Получается "дурное" отрицание. Боюсь, всё то, что я мог бы ещё сказать о бумерангах познания, будет творчески мыслящим людом воспринято как "морализаторство" (в переводе с научного языка культуры на свой, родной, образно-символический; если на то пошло, ни эллина, ни иудея -- а две культурные "породы": какие-нибудь Сократ, Антисфен, Спиноза и т.п., с одной стороны, и легионы идеологов-художников -- с другой. Но это так, к слову.). В той же работе сказано: "самую высокую культуру можно понимать как некую высокую клоунаду, то есть игру. Такие трактовки культуры неоднократно давались самыми высокими мыслителями человечества". Надо понимать: самоликвидация культуры, следовательно, разума -- высшее достижение того же разума. Или: разум годится лишь на то, чтобы уразуметь, что всё в мире неразумно, некультурно. Вот, очевидно, роковой импульс и точка отсчёта (концептуальная "печка") умственных усилий Парамонова, подвигнувшие его на культурный хадж в Мекку психоанализа: разъяснить неразумным, насколько они, редукционисты, мудры.

Скажите после этого, что Борис Михайлович не дружит с диалектикой. Здесь всё проще: он её не понимает. Перефразируя "вычеканенный" самим автором афоризм, перечеканим: любая мысль ценна ровно настолько, насколько она мысль. В сущности, Парамонов выполняет ту же миссию в культуре, что и Наташа Ростова: делает нашу жизнь не "лучше", но "более отвечающей замыслу о человеке" ("Пантеон: демократия как религиозная проблема") -- и, что важнее всего, делает это не путём познания, а путём эмпирического приспособления, типично женским, извилистым, внешне парадоксальным, а по сути ортодоксально-прямолинейным способом.

Откуда у автора такая деструктивная тяга к редукции и авторедукции в "фактичность", в эмпиризм, в "жизнь, к "серым рыбкам", вспять по эволюционной спирали, в зоологию (не в омут ли психоанализа меня опять заводит)?

Всякий очень культурный человек, а тем более человек, всю жизнь "по призванию" ковырявшийся на ниве культуры, не может не испытывать глубокого разочарования, глядя на выращенные им плоды. Даже у мастеров культуры -- жалок результат, что уж говорить о рядовых тружениках, серых рыбах-с. Натурально, хочется плюнуть в морду культуре за профуканную жизнь. Культура -- дура, вот и культуротворец чувствует себя в дураках. С кем поведёшься... "Что мне "это" дало?" -- лежит в подтексте плевка. Чувствуешь -- я бы семижды семи раз выделил это слово: не понимаешь, а чувствуешь -- себя обманутым, словно жизнь, какая-то настоящая, завидно содержательная, прошла стороной, пока ты там ковырялся. "И вдруг мелькает мысль-заря: а может быть я и рифмую зря?" Это Маяковский. А вот Парамонов: "Вопрос ставится: а зачем романы писать?" ("Рэпперы в Дарлингтон-холл").

Другая жизнь проходит на какой-то другой ниве. Возникает желание свести счёты, разоблачить грандиозную мистификацию ("сама культура "карикатурна" ", там же, в "Рэпперах"), а на эту благую цель жизни не жалко. Мне отмщение, как бы, и аз воздам. Такова логика чувств.

Понимаешь-то совсем иное (если способен понимать: тут никакой репрессии): что никакого обмана и не было. Просто сама жизнь человека есть жестокая мистификация (по меркам человеческим, разумеется): вся культура есть отрицание белокурой бестии, но живёт эта самая культура именно за счёт бестиарности. Поняв закон жизни, ещё больше уважаешь культуру, ненавидя и любя. Словом, в своём святом гневе супротив культуры бывшие создатели культурных ценностей, культуртрегеры, оказываются в положении этаких шалунов: малыш уж отморозил пальчик (или там что-нибудь ещё), ему и больно и смешно. У него "вава", рана, нанесённая культурой.

Еще раз повторю: и чувства естественны, и эмоциональная реакция на них. Неестественно одно -- логика разума, которая тоже должна быть естественной, нормальной. Тот забавный факт, что "так нас природа сотворила, к противуречию склонна", можно, по принципу остранения, считать диалектикой. И тогда окажется, что мы ходим вокруг да около, не решаясь сказать главное: речь идёт о двух разных культурах -- художественной и собственно научной, в основе которых лежат, соответственно, моделирующий и рефлектирующий типы сознания. В рамках культуры "художественной", обижающейся (несущей свою информацию на языке образов-моделей), остранение означает переход в иную "веру", со всем сознательным обнажением игрового момента такого перехода (по Спинозе "и плакать, и смеяться, и ненавидеть"); если же мы "остраниваем" одну культуру не другой верой в рамках одной культуры, а другой культурой, один язык культуры, образный, другим, абстрактно-логическим языком понятий, то мы тем самым переводим "игру" в план научный (по Спинозе: не плакать -- а понимать), где смех является тем самым смехом без причины.

Парамонов (по большому счёту) говорит с нами языком моделирующего сознания, привлекая при этом материал (концепты), неподъёмный для "художества". Он, конечно, анализирует, что само по себе отдаёт наукой, но делает это литературно, даже художественно.

Вот меня и заинтересовал феномен Бориса Парамонова как человека, личности (выступающей за полезное обезличивание), остановившейся у последней черты: не у той черты, за которой кончается культура и начинается натура (этот сюжет затаскан и малопродуктивен в познавательном отношении, ибо весьма приблизителен, спекулятивен, напоминая что-то вроде: то ли он украл, то ли у него украли), а за которой кончается одно, моделирующее сознание (культура, если угодно), и начинается другое, рефлектирующее. Вся неоднозначность (читай амбивалентность) такой классически маргинальной позиции сказывается в том, что он, будучи вышколенным интеллектуальным постмодернистом, балансирует на грани мысли и чувства, на грани двух культур. Само по себе это ни хорошо, ни плохо. Плохо то, что он допускает (бессознательно?) **подмену** одного сознания другим, анализ научный -- "анализом", заказанным идеологией. И результат подобной как бы научной позиции, обрушивающейся на идеологию культуроцентризма (по задумке -- на идеологию как таковую), -- идеология культуроборчества. Над чем посмеешься, тому и послужишь. Результат серьёзных культурных усилий -- всего лишь очередное художественно-идеологическое остранение.

Культурфилософсая интенция книги -- быть живым, живым и только, до конца. **Только** живым означает: **перестать быть культурным**, перестать думать. Вот тут-то и возникает сакраментальный вопрос: мастером какой культуры является Парамонов, какой культуре так пассионарно он сопротивляется, какую культуру предлагает он вынести ногами вперёд? Художественную? Научно-гуманитарную (находящуюся, кстати, в лежачем положении, когда её бить удобно, но не принято)?

Жизнь выше любых, всех и всяческих идеологий, "вещество жизни" почему-то отторгает идеологию: на этом простом основании Парамонов решил, что он, жизнелюб, находится вне идеологий. На самом деле получился очередной миф, миф о том, что жизнь может обойтись без мифа. Не может, и доказательство тому -- книга культуроборческого Прометея-мифотворца Парамонова, замаскировавшегося под серое. Не самый худший цвет, согласен, но суть в другом: маскировка, имитация это или "правда жизни", просто правда?

Писатели, поэты и прочие сублиматоры суть не кто иные, как самые ярые защитники жизни, ибо чувственно (психологически) воспринимать -- уже поклоняться Эросу. Не покушаются они на Эрос (провозгласить, заметим, можно всё что угодно), хотя бы потому, что невозможно сделать это средствами искусства. Танатос -- это анализ, тот самый "конец стиля".

Накаркал, на каждом шагу накаркал себе Борис Михайлович. Ведь он, многоопытный человековед, продемонстрировал тип сознания **культурного дикаря**. Я бы покривил душой, если бы воскликнул: столько знать и при этом мало что понимать в том, что знаешь. Это более, чем естественно. Это культурная (идеологическая) форма приспособления к себе любимому, многознайке. Борис Михайлович Парамонов прикидывается "просто Васей", но на самом деле поёт как тот соловей, что жрать хочет. Петь отнюдь не всегда значит притворяться, что ты не хочешь есть. В данном случае -- петь, чтобы жить, а не жить, чтобы петь. Ведь как рассуждает автор?

Литература должна стать средством к существованию, способом добывать "жратву", чтобы петь не хотелось. Петь, творить культуру -- если не стыдно, то лицемерно. Вот сверхчестностью сверхчеловека продиктованные строки: "Что делать -- мне нравятся люди, умеющие быть богатыми" ("Бессмертный Егорушка"). Как говорится, дело вкуса. Кому нравится поп, кому попадья, а кому попова дочка. Быть богатым -- быть вне культуры: тут как бы и психоанализа не надо. Всё как бы ясно. Кроме одного: зачем писать элитарную по проблематике книгу, которая явно не принесёт богатства, жратвы? Зачем "петь"? Нет ли в пении момента, который невозможно редуцировать к "паху" и "жрачке"? Есть такой момент, конечно, и момент этот: искусство больше, чем натура, но явно меньше, нежели культура.

Идеология несводима к результату, который может дать и обеспечить психоанализ, она вообще не может быть познаваема только психоанализом. Дело в том, что идеология далеко не тождественна "бессознательному", хотя "оно" является существенным компонентом всякой идеологии. Другой не менее, а часто и более существенный компонент -- нечто прямо противоположное бессознательному, но в то же время в значительной степени определяемое им: концепция, система идей, как бы (по форме) собственно сознание.

Принципиально важно то, что оба идеологических компонента **несводимы** один к другому при всей их взаимозависимости и неравноправности. (Заметим, что соотношение компонентов и их "удельный вес" в разных типах идеологий -- разные.) Идеология как тип сознания, **моделирующего сознания** не может быть исключительным предметом психоанализа. С другой стороны, идеология не исчерпывается "прямоговорением" ("творчество обессмысливается, перестаёт быть нужным как творчество, как метафора и миф, **подменяется** (выделено мной -- А.А.) прямоговорением" ("-121"). Прямоговорение, если под ним разуметь абстрактно-понятийное, обходящееся без посредничества образов "говорение", -- это логическое воздействие на сознание. "Миф и метафора" -- это воздействие на чувства и подсознание. С какой это стати "творчество перестаёт быть нужным" и "подменяется"? Потому что Парамонову захотелось редуцировать и усечь человека, обойтись одним полушарием? Подмена и есть классическая репрессия. Отсюда следует совсем не то, что следует у Парамонова, а у него следует: "главное духовное событие" эпохи -- "превращение художника в коммерсанта" ("Бессмертный Егорушка"; речь, правда, идёт об "истории русской культуры советского периода", но содержание этого периода осознаётся как основное содержание эпохи "обуржуазивания", эпохи "смены типов культуры", "высшей" на "низшую", "культуры" на "цивилизацию" ("Голая королева") ). Главное духовное событие эпохи -- изживание идеологической иллюзии, мифа о том, что человек может обойтись без культуры, без "метафоры и мифа", одним только утилитаризмом и плоским рационализмом; с другой стороны, изживание мифа, согласно которому человек может обойтись только мифом и метафорой, религией и искусством, без теории познания и философии сознания. Убогий рационализм уже затеял две мировые войны, его же логика неуклонно подталкивает к третьей -- и это будет реальная цена "слов", пустяков, идеологического трёпа и стёба.

Репрессии необходимы, но репрессии, понимаемые как "осознанная необходимость", а потому становящиеся репрессиями во имя жизни, т.е. во имя того, чего ради их стремятся отменить. Получается своего рода "демократический императив": не можешь думать -- не думай, будь рыбой, но оставь Гоголя и Сократа в покое.

Таким образом, идеология "подведомственна" теории познания, но уж никак не психоанализу. Получается буквально: "мозг к паху". Плохо получается, потому что неверно. Вот тот маленький, на непросвещённый взгляд, теоретический прокол, который делает культурный проект Парамонова пустым, постмодерновым, словами, стилем, остранением. В культурно-философском смысле -- грош ему цена, в рыночно-базарном -- не знаю (но желаю, чтобы восторжествовал закон компенсации), в эстетическом -- впечатляет: приятно, любопытно. Местами глубоко. Но эта тема увела бы нас в сторону, в мою сторону.

**5**

А теперь обратимся к излюбленным русским коррелятам, русским сюжетам, русским идеям Парамонова. Боже сохрани записывать Бориса Михайловича в патриоты, он этого не заслужил, и я не хочу его обидеть, но отчего не предположить, что судьба России не вовсе безразлична Парамонову?

А в отношении России всё, что сказано в книге -- совершенно справедливо. Именно так: менталитету русских не хватает "еврейства", жизни -- Чичикова, Лопахина и повара (он же лакей) Смердякова, общественному устройству -- демократии, искусству -- деидеологизации (тут, правда, идеологическая заморочка; любому искусству не хватает деидеологизации (а если хватает -- то это уже не искусство), даже еврейскому). Но всё, что справедливо в отношении России, в отношении искусства и тем паче культуры более, чем несправедливо: это попросту неверно. Миф. Вот мы и попытались демистифицировать культурную концепцию Парамонова. "Конец стиля", как и все художественные книги, справедлива, верна и полезна в определённом отношении, словно яд змеи; в другом отношении та же книга (тот же яд) -- опасны.

Да, России нужны Чичиковы и Лопахины -- именно потому, что у России есть Гоголь и Чехов (или, если угодно, потому, что "Мёртвые души" -- поэма, а в "Вишнёвом саде", кроме Лопахина, мужика "от сохи" или "лопаты", есть ещё ранимая Раневская Любовь). Для равновесия, для баланса нужны -- ради жизни в конечном итоге. А Гегель России не нужен?

Наличие дураков и отсутствие дорог -- следствие, но не причина. Причина причин коренится в том, что мы даже не замечаем отсутствия "состава мысли" в общественном теле. Вот будут "невтоны" и "гегели" -- будут и "лопахины", ибо "лопахины", "чичиковы" и "бендеры" есть карикатура на Гегеля, а не альтернатива Гоголю. Плоский рационализм и прагматизм появляются не потому, что головой Гоголя начинают играть в футбол, а потому что ею думают. Банально шевелят мозгами. А путь к высокой мысли -- пусть себе потом карикатурно травестируется, было бы что окарикатуривать!-- лежит через высокую литературу и культуру. Иного пути нет. Таким образом, литература, "пение" являются залогом появления мыслящих, в том числе и плоско мыслящих, существ.

Да, России, государству и обществу, сегодня не хватает плоского рационализма, того самого одномерного прагматизма, который призван убить литературу. И убьёт, конечно. Но вот этого как раз делать не следует, так как смерть литературы и конец стиля -- это капут радикальный. Надо понять: России не хватает бюргерского рационализма -- а вот литературе и культуре он противопоказан. Как-то по-русски спутал жизнь с литературой Парамонов, какой-то русский постмодерн демонстрирует он нам: обжёгшись на молоке дует на воду. Негоже отравившись идеологией, переносить свой гнев на всю культуру.

При потрясающем русском чутье на противоречие, на то, что соловей "жрать хочет, оттого и поёт", Борис Парамонов убедительно радует нас ещё более русским талантом: имманентной неспособностью подняться (умственно) над тотальной противоречивостью мира, постичь адекватную сложности мира "тотальную диалектику" и с её помощью примириться с жизнью, понимая, что именно идеология несёт в первую очередь жизнеохранительные функции, а потому незачем рубить сук, на котором сидишь. Но рубить сук -- это так по-русски, что хочется сделать это уже ради сохранения чистоты стиля.

Вот и я сейчас по-русски гвоздаю того, кто сегодня являет собой заметную вершину русской мысли. Ну, что ж, во-первых, по-европейски скажу, что при всём уважении к Борису Михайловичу (над статьёй-то ведь работаю) -- истина дороже; во-вторых, я общаюсь не с живым человеком (дай Бог ему здоровья), а с представительной и знаковой культурной фигурой, символом, олицетворяющим русскую позицию из-за бугра, да что там -- передовую позицию с бугра. А теперь опять по-русски: простите, если что не так (намекаю на то, что у меня нет умысла переходить на личность; я не преследую такой цели, думаю, и бессознательно, хотя и не отрицаю своей возможной подверженности законам психоанализа: я человек, мне тоже жрать хочется, но хочется делать это с достоинством, и неизвестно, чего больше хочется).

Главное, что делает Парамонова русским (даже если он еврей) -- это догматическая идеология необольшевизма. За что боролся -- на то и напоролся (без злорадства, не по-русски). Абсолютизировать маргинальность, текучесть и неоднозначность бытия -- это неомифологизм. Не хватает главного элемента грубого "реализма", к которому так склонен неоциник Парамонов: диалектики, разъясняющей взаимообусловленность и взаимопритяжение противоположностей. Культура, конечно, ложь, да в ней намёк... Парамонов со столь милым его сердцу типично русским шараханьем и анархизмом не уловил намёка.

Глупое, хотя и понятное, желание обойтись без культуры -- это и есть тот самый "махровый идеализм", переходящий в оголтелый идеологизм, протест против которого и был импульсом творчества самого Бориса Парамонова. А всё потому, что он некритически обожествил практику, сделал ставку не на теоретический разум -- а на здравый (практический) смысл, поверил собственным глазам, а не умопостигаемым выкладкам ума культурного (собственно ума, дружащего при этом со здравым смыслом). Познать реальность -- это не только пощупать и вкусить её прелести; познать -- объективно отразить.

Все, все "пороки" репрессируемой им культуры присущи самому прозелиту: страсть, пафос разоблачения, неофитская ослеплённость. Странно. До смешного напоминает соломинки в глазах другого и брёвна в своих. Может, Борис Михайлович по праву художественно одарённого человека видит то, что хочет видеть?

В этом нет сомнения. Человек есть существо идеологическое, и это не столько каприз, глупость или неполноценность, сколько форма приспособления к себе, имеющему душу, psyche, психику, в лабиринтах которой бодро ориентируется Парамонов. Человек плохо познаёт себя, это правда, и Парамонов сполна это доказал; но он же убедил, что человек блестяще приспосабливается к тому, что он плохо себя познаёт. Скрытый посыл, подлинный message книги прост и лукав, как базовый инстинкт: а не думай! Психология, как ей и положено, прорывается в идеологию, и если вы пожелаете реконструировать истинный смысл сублимированного -- пожалуйста, от идеологии через психологию к корню жизни, здоровой объединяющей программе: пожрать и поспать.

Человека, как представляется Парамонову, ничем не возвысишь: ни лживой идеологией, ни суровой правдой. Так правда хоть честнее -- это и есть последнее утешение циника. Борис Михайлович забыл или не усвоил, все силы истратив на благородную склоку с призраком коммунизма, что человека возвышает мышление. Парамонов хочет заставить думать брюхо. Этот незатейливый по функции орган, возможно, и предпочтительнее, чем простодушное сердце, но брюхо, сытое иль голодное, к науке глухо. Уж если прорываться за идеологическое пространство, то последовательно, до конца, не во имя новой идеологии и не идеологическим инструментарием. Не только фактами и прецедентами. А то, что Америка, страна "серых рыб", живёт хорошо, и, напротив, посткоммунистическая и предчёртегознаеткакая Россия поживает плохо -- с этим спорить нечего. Это факт, всего лишь печальный факт, не более (хотя и не менее) того.

Но это не ответ на вопрос, что есть человек. А ведь "Конец стиля" интересуется началом человека. Так сказать, "в моём конце моё начало". На "начале" же методом редукции и остановились. Не бодро.

Парамонов обнаружил, что реальная жизнь и искусство -- разные вещи.

Так оно и есть! Искусство -- большой обман: и это так, истинно так. И не делает оно людей лучше -- и это бесспорно! (Кстати, понять такое -- не пустячок. Но тут нюанс: оно не делает лучше не потому, что "навязывает" идеи, а потому, что недостаточно прорабатывает навязываемые идеи, не ведает, что творит.) Однако оно заставляет **"полюблять жизнь"** (Л. Толстой). Вот в чём точка пересечения искусства и жизни -- перекрёсток, незамеченный увлечённым своей миссией автором "Конца стиля" (по общему смыслу название книги поразительно напоминает "конец света").

А из-за того факта, что культура "репрессивна", устраивать культуроборчество, репрессировать репрессию... Это опять же идеология, рядящаяся (по законам художественного сознания) в белые одежды научного исследования. Жизнь, конечно, "выше" искусства, но последнее как сублимация есть продление жизни, ментальный эквивалент витального, и бороться с искусством -- уничтожать жизнь.

И, наконец, последний момент. Как быть с человечеством, с малыми сими, которые, если прав я, а не Парамонов, их рупор и Мессия, их Ильич и Иисус Христос в одном лице, так никогда и не познают высокого смысла высокой культуры? Это же так негуманно -- заставлять мыслить. Нарушение прав человека, и больше ничего.

А малых сих просят не беспокоиться. Пусть себе "почёсываются". Им даже смысл редукции, ради них затеянной, не объяснишь. Культуру как объективную данность мало интересует, "почёсывается" человек или не думает чесаться. Культура с присущими ей свойствами регуляции жизни просто есть, как небо и земля, а значит существует и возможность её постижения. Только плата за постижение -- "высокая болезнь": горе от ума. И в этом смысле опять же прав Парамонов, сермяжной, ильичёвой правдой: на кой хрен нам горе? Ты от страданий нас избавь. Так вот вам и опиум, избавляйтесь: не думайте.

Перед нами, в сущности, народная книга, а Парамонов, почти как Герцен, будит нас во все колокола, чтобы мы очередную революцию не проспали. "Будем помнить, что подавляющее большинство из нас -- серенькие рыбки; вспомним песню времён русской гражданской войны: цыплёнок тоже хочет жить" ("Серые рыбки"). Жить -- это святое, пусть живут и рыбки, и цыплёнок, и заяц да здравствует. Так ведь им что подай: пусть гора культуры идёт к маленькому Магомету, пусть культура перестанет быть высокой, а то нам, сирым, так её никогда и не понять. Таков глас народа. Ну, а чего хочет народ...

А чего он, собственно, хочет?

Пожрать он хочет. Вася, конечно, прав.

Если Борис Михайлович и клоун, то высокий клоун. Прямо-таки Клоун (без иронии). Я аплодирую его искусству не думать самому и убедить почтеннейшую публику, что он-то и есть тот самый "оригинальный и острый". Смотрите, кто пришёл. Браво, маэстро в колпаке.

Что спасает книгу Бориса Парамонова, что позволяет всерьёз отнестись к ней, то есть не всерьёз считать его стороником радикального, ортодоксального постмодерна (если таковой имеется в природе; постмодерн по определению **должен быть** слегка конструктивен, малость диалектичен)? А то же, что и искусство вообще: стиль. В "Конце стиля" впечатляет прежде всего наличие стиля. Книга цельна, ирония в ней органична и уместна, как хрустящий солёный огурец после стопки. Почему?

Именно ирония адекватна амбивалентности затронутого материала, и Борис Михайлович выступает "поэтом -- аналитиком" культуроборчества, больше, чем поэтом, что в данном случае означает: он, аналитически охаивая культуру, "стиль", выступает защитником культуры, "стилистом", поэтом. Он стремится называть вещи своими именами, но талантливо умеет лишь давать вещам другие имена. А это и есть точка пересечения высокой "артистической" культуры, низкой жизни и культуры мышления.

# «БОЛЬШЕ БЕНА», НО НИЖЕ ПОЯСА

В принципе неисчерпаемость литературы обеспечивается не за счет «гибкого», неизвестно с какой стати «предрасположенного» к бесконечному разнообразию стиля, а за счет того, что подталкивает стиль к вечному обновлению – за счет относительно нового мироощущения, сквозь которое прорастают зерна мировоззрения. Новое содержание облекается в новую форму: ничего, как видим, нового. Именно содержательная основа является своего рода гарантом вечного обновления вечно существующего. Ничто не ново под луной в данном случае означает: все будет меняться в частностях, не меняясь в принципе.

Любопытный пример подобного «удивительного» поворота событий, весьма и весьма традиционного, с точки зрения логики культуры, демонстрируют нам некоторые произведения современной молодежной прозы. Мне представляется, что произведения заслуживают серьезного аналитического рассмотрения в двух случаях: 1) когда они представляют собой образцы выдающегося художественного уровня; 2) когда им удается затронуть ту золотую (содержательную) жилу, что в принципе может такой уровень обеспечить (хотя они до этого уровня явно не дотягивают).

В данном случае мы имеем дело с вариантом вторым. Строго говоря, нас интересует даже не явление литературы, а явление культуры, отраженное в литературе. Речь идет о повести Спайкера и Собакки «Больше Бена» (ООО МАМА ПРЕСС, Москва, 2002). В подобном ключе можно говорить и о повести И. Стогoff «Мачо не плачут». Иными словами, перед нами тенденция в определенном отношении заслуживающая внимания.

Собственно литературных достоинств у «ББ» не очень много, но они, несомненно, есть. Новое – это хорошо забытое старое: эту истину, чтобы не забывалась, и актуализируют забавные авторы. Смесь слэнга («бичеств»), которого запредельно много в повести, с хорошим литературным языком – уже сам по себе прием, чрезвычайно освежающий стиль и дающий немало выразительных возможностей (если подойти к ним с чувством меры). Новые ситуации речевого общения, лексика, звукопись, новые возможности тропики (метафоры), новые способы словообразования… Много, много всего. Вспомним диалектизмы М.А. Шолохова. При желании тоже можно придраться к засилью ненормативного и неканонического. Прием не нов; новым является слэнг, язык времени. А если слэнг становится способом не просто «поприкалываться», но и выразить протест против всего традиционного, «закоснелого», буржуазного, а главное – ложного, способом выразить новое мироощущение, которое в той или иной степени свойственно целому поколению, – то слэнг становится больше, чем слэнг, а именно: содержательным приемом, своего рода культурной заявкой, попыткой осознать свое место в культурных координатах.

Авторы «ББ» этого и не скрывают. Информационная эпоха требует от эффективно функционирующего общества значительной мобилизации. Крен в сторону рационализма, пресловутого западного прагматизма, тенденция к интеллектуализации жизни, к аналитизму – неизбежны. Эффективный социум становится реальной культурной опасностью, поскольку он нивелирует личность, стандартизирует проявления человечности, делает уникальность личности характеристикой избыточной, факультативной. Социум перестает считаться с запросами личности, разбрасывая живых людей по ячейкам, нишам, ярусам и кастам. Правам человека – да, правам личности – нет. Жить будете, но о роскоши человеческого общения – забыть, please. Таков невербальный императив времени, неписаный закон, который очень не понравился Спайкеру и Собакке, называющих себя «подонками» (к этому снобистскому жесту писателей, имеющих явно не аристократическое происхождение, мы еще вернемся). Они смотрят на Биг Бен снизу вверх, со дна – и у них получается сверху вниз. В такой ситуации, когда у общества рыльце в пушку, протест против такого типа общества, такого социального прогресса и общества вообще – становится слегка культурно мотивированным, не пустым. (То досадное обстоятельство, что протест становится одновременно формой самоубийства протестантов, – в расчет принимать как-то скучно, «не прикольно»; это уже иная сторона вопроса, с которой много диалектической возни; тут уж пропадает легкий кураж и начинается зона скучной ответственности, к которой «подонки» по определению не способны. Короче говоря, болезнь времени героями времени указана, а как с ней быть – Бог весть. Вот так-то.) В смутном культурном противостоянии нечто живое, пусть даже извращенное, противопоставляется роботам-киборгам, лень – работе, кайф – чувству долга, черные – белым, белые – черным, Москва – Лондону, чувство – мысли и т.д.

Вот почему путешествие двух «подонков» по Лондону (основная часть повести называется «Жизнь подонков в Лондоне *(дневник)*») превращается в умилительное зрелище протеста двух весьма непосредственных детей против всех злых взрослых, против «всего», с перебором, конечно, но зато цивилизации человеческой досталось по полной программе. При этом важна степень вменяемости и осознанности позиции. В повести разбросаны культурные вехи и знаки-ориентиры; есть, наконец, даже некое эссе, претендующее на программность. Подонкам отнюдь не чужд язык культуры. Более того, они настаивают на своей полной культурной легитимности, вписываются, с одной стороны, в традицию, а с другой – видят немалые перспективы за «подоночьим» образом жизни. Подонки со своим слэнгом превращаются в прочное звено культуры. Если бы этого не было, мы бы их «дневник» и не разбирали. Но они настаивают – мы и заглянем. В программном эссе, которое называется «Подонки», читаем:

*«Соотношение полов м\ж – 85% на 15 %*

*Средний возраст – до 25 лет, лучшие экземпляры остаются подонками всю жизнь*

*КПД мозга – до 100 %*

*Эрудиция – до 100 %*

*Вес в обществе – как правило, 0»*

Бедные подонки! Их уже жалко. Такие умные, талантливые – но отвергнутые. Не нравится гнусному обществу, что они воруют, употребляют всевозможные наркотики, ведут асоциальный образ жизни (чем они и пытались покорить Лондон; Лондон-урод их не понял). Злые люди доброй киске не дают украсть сосиски. Просто беда. Читаем дальше:

*«Культовая подоночья книга – «Три товарища».* (Не путать с «Тремя мушкетерами»; мушкетерам, людям служивым, нормальный подонок руки не подаст. – А.А.) *Очевидно, что эмоции и душевные порывы играют в биографии подонка куда большую роль, чем мозги, хотя последние у него варят довольно неплохо, до тех пор, пока он не сгубит их алкоголем и наркотиками. Если хотите поподробнее узнать об этом подоночьем свойстве, прочитайте книгу американского битника (подонка, разумеется) Д. Керуака «В дороге». Вспоминая о русской же культуре, нельзя не упомянуть С. Довлатова, подонка с большой буквы «П», Венедикта Ерофеева, В. Высоцкого*. (В другом месте список продолжен: «Маяковский, В. Хлебников, Эдичка Лимонов» - А.А.)

*Однако образ подонка впервые проступает в русской культуре уже XIX века. Конечно, подонки той эпохи были чуть менее отвратительными и чуть более одухотворенными, чем их нынешние последователи. Хотя в отношении Базарова, или, например, М.Ю. Лермонтова можно поспорить.*

*История знает немало имен подонков, оставивших свой след в мировой культуре. Это Гете и Сальвадор Дали, Франсуа Вийон, все без исключения ваганты, Омар Хайям и Абу Нувас, Джим Моррисон и Курт Кобейн. Эти примеры – (…) попытка констатировать пользу, принесенную человечеству кланом «отверженных и неприкасаемых».*

*Конечно, все уже поняли, что слово «подонок» не имеет в данном повествовании того однозначно негативного смыслового оттенка, каким оно характеризуется в русском языке в целом. Просто уж очень часто так называли и называют нас представители т.н. «интеллигенции». В конце концов мы и сами себя так стали называть. «Подонок – персонаж положительный!»*

*(…) Как уже ясно из дневников, подонки ведут гедонистический образ жизни, связанный, помимо прочего, с периодическим употреблением алкоголя и наркотиков, беспорядочными половыми сношениями, спонтанными вояжами Бог знает куда и постоянными взрывами эмоций вплоть до мордобоя. (…) Хотелось бы верить, конечно, что будущее за подонками, хоть и нет к этому никаких предпосылок.»*

Не правда ли, обескураживающая искренность и открытость? Им нечего скрывать – потому что они уверены, что какая-то важная часть Правды на их, подоночьей, стороне. И они по-рыцарски, с открытым забралом идут «на вы», на весь белый свет. Великаны и прометеи, несколько нетрезвые и потому нетвердо стоящие на ногах.

Обратим внимание: представители т.н. «подонков» не на жалость бьют, а упирают на вектор культурного прогресса: в фокусе их внимания не изживающий себя ***социоцентризм*** (с его культом разного рода героев, служивых и т.п.), а ***персоноцентризм*** (отсюда – характерная подборка новых культурных героев, которые служат самим себе, героически плюют на общество). Но! Три раза – но! Что имеется в виду под ценностями личности, персоны, с точки зрения «негодяя» Спайкера и его верного друга Собаки?

Эти ценности, как мы помним, делают личностей «лишними», приводят к трагической ситуации «горе от ума». Это происходит потому, что лишние умны, собственно, лишними их делает разумное отношение к жизни. Не «эмоции» и «душевные порывы», обратим внимание, и не «мозг» с его бесподобным КПД, и не запредельная «эрудиция» – а ***разумное отношение к реальности***. Эрудиция с мозгом чаще всего выступают формой невежества, а эмоции и порывы усугубляют ее до размеров варварства.

С точки зрения подонка Спайкера и его преданного друга Собаки, такого же подонка, ценностями личности (и особого, личностно ориентированного, типа культуры) являются даже не дружба, любовь и т.п. чувства, а ***подлинность переживания***. Это больше, чем дружба, сильнее, чем любовь. Умение чувствовать, переживать – вот что отличает человека от киборга; чувства как таковые – вот ценность. А думать умеют и дураки, у которых КПД мозга зашкаливает за 100 %. Ясно, что самыми яркими эмоциями молодости являются всякого рода наслаждения. Кайф любой ценой – наш девиз, аморальность – вот наш принцип, гедонизм – наша религия. А в остальном мы атеисты. Все, что мешает наслаждаться – работа, учеба как вид работы, долг, обязанность, порядок, регламент – являются врагом личности. Мы будем петь и смеяться, как дети. Что тут скажешь? Валяйте, подпевайте Бобу Марли.

Слэнг в таком контексте является оппозицией нормативному литературному языку, норме вообще, этому монстру культурно-социального происхождения. Говорить на слэнге, материться – значит бросать вызов вашей нормальности. У вас имена – а у нас клички, у вас какой-нибудь Толстой, пусть и Лев, а у нас просто Собакка, Дог. Животное. Слэнг противостоит литературному языку, дно – верху, чувство – мысли, психика – сознанию, натура – культуре: живое – мертвому. Вот что значит не думать: это значит оказаться выше всех вас, думающих. Хорошо быть кисою, хорошо собаккою… Разум выносится за скобки как-то сразу и незаметно, де факто, безо всяких скучных предварительных обоснований. Вот мы, доги, и стали уже героями нашего времени, а попутно и укором цивилизации, а также ее спасительным ориентиром. Да-да, поверьте нам и присоединяйтесь.

В каком смысле подонков можно считать лишними людьми?

В том разве что смысле, что они не люди, они так и не стали людьми. Горе от ума им явно не светит. Этим героям грозит, если повезет, цирроз печени или, если удача отвернется, передозировка. Человеком можно стать и продолжать оставаться им одним-единственным традиционным и, увы, не подоночьим способом: начать думать. «Рэггей» не сделает вас человеком (хотя в нем нет ничего плохого).

Как оценить их культурные претензии, подкрепленные незаурядной эрудицией?

Спайкер вместе с Собакой психичны настолько, что не дотягивают до философского формата. Их мироощущение никак не перерастает во внятное мировоззрение. Но дело не в этом. Не одни они такие – вот в чем беда. Оставаться на уровне мироощущения стало уже культурной традицией. Вот почему вонючие лондонские бомжи и дегенераты вполне уютно чувствуют себя в современной литературной гостиной: они здесь не лишние, они как все. Здесь от всех в известном смысле пахнет одинаково. Неплохо знакомые с экспериментами культуры в XX веке, они предлагают разделить ответственность за то, что человек такой подонок. Каждый человек – отчасти подонок.

Вновь и вновь в литературе «разумом» объявляют худосочный интеллект, а высшим разумом – способность сделать два-три упреждающих логических хода и на этом основании объявить себя умными, КПД мозга – до 100 %. Самое смешное и грустное здесь то, что господа Спайкер и Собакка с чистой совестью присоединяются к традиции, которую авторитетно поддержали Лев Толстой и Достоевский. Бросишь камень в Собакку – попадешь в Льва. «Эмоции и душевные порывы» не только для подонков, но и для всей литературы, для всей художественной культуры являются куда более значимыми, нежели «ума холодные наблюдения». В данном случае сама современная культурная ситуация «работает» на подонков: художественная культура является исключительной альтернативой социальной регламентированности. Их симпатичный порыв к свободе (то и дело на страницах повести мелькает мастер свободных ощущений Булгаков, тоже, разумеется, отчасти «подонок») совершенно естественно совмещается с творчеством и воплощается в творчестве. Подонки, творчество, свобода, Булгаков (можно легко продолжить) – это один ассоциативно-смысловой ряд; другой – киборги, Лондон, мораль, ваша … культура. В такой ситуации, когда кризис цивилизации налицо, когда голос личности не слышен, любая собакка может походя зачислить себя в писатели или музыканты.

Умение воспользоваться ситуацией – это, конечно, тоже особый дар – дар приспособления, дар ощущать мир и время кожей, фибрами души. Нет, не большой (больше Бена?) Собакка с его славным другом Спайкером создали ситуацию, а ситуация создала этих самых «товарищей». Они уловили и скрестили множество узловых (проблемных) точек времени. В этом смысле они удивительно своевременны, современны, то есть конъюнктурны. Сочувствие всему живому, пусть даже в форме, угрожающей этому самому живому, – это актуально. Зеленые и антиглобалисты будут рукоплескать, даже если и не прочтут «ББ». Перенос духовной жизни в сферу душевную, подмена психикой сознания – это вечно актуально и современно. В этом отношении их поддержали бы все писатели мира (не читая). Колоритность протеста – это конъюнктурно: здесь есть «фишка», следовательно (вот где необходим КПД!), это будет неплохо продаваться. И читаться. А то, что хорошо продается, не может быть плохим. Культурная легитимность – это почти солидно. Круто. Вот вам и подоночий забористый коктейль: простой, и при этом замысловатый рецепт. Периферийное, маргинальное явление, однако весьма симпатичное: оно отважно выражает кризис сознания героического, того самого социоцентрического, так всем обрыдшего. Вьетнам, Афганистан, Сербия, Ирак… что там еще? Сколько можно воевать (а война – всегда дело рук героев)? Миру мир – это тоже в ногу со временем (то есть со всеми, с социумом, который, якобы, терпеть не могут утомленные подонки).

Добавьте к этой позиции разум, разумное чувство меры – и перед вами откроется личность современного типа, которой сегодня просто нет в литературе. Если угодно – Герой Нового Времени. Свято место, вопреки поговорке, всегда пусто, если нет соответствующего экспоната; другое дело что на это место претендуют и примериваются к нему всякие…, в общем, типа «Больше Бена».

А теперь – изнаночная сторона медали. Симптоматично также и то, что «мироощущение минус вразумительная концепция» – сегодня уже явно устаревший (несмотря на вечную актуальность) литературный материал. Все это не дотягивает до классики и не может до нее дотянуть. Классика мироощущения, так и не ставшего внятным мировоззрением, – это как раз те самые Ремарк, Булгаков, Довлатов, к которым так тянутся подонки. Парадокс, всегда ставящий в тупик продвинутых дураков: самая современная литература – очень несовременна, пугающе дряхла. Если мир держится на трех китах (ха-ха!), то самая современная литература – на двух архетипах. Она стара как мир, невнятна как мироощущение и мила как глупость. Культ такой литературы – это диагноз ее апологетов, или, если хотите, укор обществу, где возможен культ такой литературы. Живое (психика) сопротивляется рациональному (бездушно-киборговому). А где же разум (от которого, правда, горя не оберешься)?

Бессознательная полухудожественная возня давно исчерпала себя в культурном смысле, и Спайкер вместе с Собаккой (впрочем, кто-то их них, кажется, Сергей Сакин: ничто человеческое им не чуждо) вновь это убедительно доказали. Иногда (и все чаще, чаще) жаль, что рукописи не горят. Странное поколение: они могут восхищаться достоинством, но при этом не брезгуют пороком (порок пороку рознь; они не брезгуют тем пороком, которым следует брезговать всем приличным людям), сводящим на нет любое достоинство. Грязноватые мелкие души с проблесками некой искры. Культурный мусор. У них даже нет права сказать: печально я гляжу на наше поколенье. Потому что у них нет точки отсчета. Они до нее так и не доросли, вечные подонки.

Если говорить о пользе, которую принесли человечеству два товарища, практически брата (кто-то из молодых Бруда-старший, а кто-то – Бруда-младший: они братья на немецкий, ремарковский лад, только с русским «тупиковым» размахом) из клана «отверженных и неприкасаемых», то польза эта состоит в том, что братья наши меньшие (в смысле – молодежь) продемонстрировали, с одной стороны, новые возможности литературы, а с другой – скудные культурные возможности литературы.

Что касается новых возможностей, то «отверженные и неприкасаемые» (тут чувствуется непосредственное влияние Шиллера с Гюго – смесь благородных разбойников с людьми дна; интересный мотив: романтическая изнанка подоночьей души; так можно и до Гомера добраться – оказать ему честь и сделать родоначальником всех подонков; КПД…) с большой пользой для себя и общества, которое они так презирают, утерли нос тем представителям писательской «интеллигенции», которые видят развитие литературы только как развитие стиля, которые брезгливо отлучают литературу от жизни. Подонки, напротив, совсем не элитарно скрестили жизнь с литературой, сделали жизнь фактором развития литературы – и оказались правы. К золотой жиле гораздо ближе подобрались невменяемые подонки, нежели искушенные постмодернисты. «Золотой шнурок», воплощение бессодержательных золотых грез Синявского, превращается в банальную эстетическую соплю на фоне «грязных» экспериментов «брудеров» (см. мою работу «Золотой шнурок, или Конец литературной эпохе»). На фоне «золотых шнурков» – будущее за подонками, точнее, за «содержательной» литературой.

Что касается скудных культурных возможностей… Хорошо, профессионально сделанная и хорошо продаваемая литература сегодня перестала быть духовной продукцией. Протест оборачивается прибылью, мироощущение – игрой и пустотой. Профессионализм убивает литературу, да и не только литературу: все живое. Именем живого все живое истребим. Как-то нехорошо получается. Впрочем, подонкам всегда было наплевать на неувязочки. Главное – братство, гедонизм и что-то очень большое в душе, смутно напоминающее просто непреодолимую, наркотическую тягу к презренным, грязным деньгам. Что-то большое и чистое. Больше Бена.

# ЛЮДМИЛА УЛИЦКАЯ, ПИСАТЕЛЬНИЦА

Какую литературу сегодня читают?

Какую литературу сегодня профессионалам взять в руки не стыдно, а читателям, рядовым потребителям литературы, интересно?

Одним из знаковых имен в ряду востребованной литературы сегодня является, несомненно, имя Людмилы Улицкой. Ее последний роман «Даниэль Штайн, переводчик», вышедший в 2007 году, уже наделал много шума и наделает еще больше.

В принципе рецепт успеха достаточно прост. Талант? Нет, не о таланте идет речь; талант не мешало бы иметь, более того – он должен быть, но он должен быть не слишком большим, чтобы не мешал нравиться просвещенной и непросвещенной публике. Талант должен быть умеренным, автор – умеренно скромным, иначе прослывешь выскочкой, что публику, обожающую нагловатых чемпионов, отчего-то раздражает.

Но талант – это не рецепт успеха. Гораздо важнее другое: во-первых, надо уметь рассказывать простые истории, которые непросто понять, истории «с двойным смысловым дном» (а искусство творить притчи – это в большей степени ремесло, нежели талант); во-вторых, это должны быть истории о том, как добро тщится победить зло, истории о странных людях, обреченных брести по жизни корявой тропой милосердия. Чем хуже и горестнее становится таким персонажам, тем приятнее и комфортнее читателю. Катарсис.

И тут уже дело не в Улицкой. Она не только не изобрела рецепт успеха, она стала его заложницей, практически рабыней и наложницей (так же, как, скажем, суперуспешный Коэльо). Коллективное бессознательное требует сегодня темноватых историй о милосердии. Почему?

Во-первых, потому, что мир (читай – человек) безнадежно жесток. От литературы сегодня требуется не изощренное искусство многомерно отражать жизнь (именно в этом специализируется подлинный талант), а витиеватое искусство ее не замечать. Улицкая в своем новом романе так долго и безнадежно говорит о милосердии, что становится ясно: завтра снова война. Перед нами, собственно, еще одна вариация на вечную тему: хочется верить в то, что вера спасет мир.

И во-вторых… Сам факт безнадежной веры есть верное свидетельство того, что люди перестали верить в разум. «Путь разума завел меня в беду; теперь путем безумия пойду…» Поэтический культ безумия – это новая стратегия нового и новейшего времени. Успех романов Улицкой является косвенным доказательством того, что многомиллионные массы читателей, бессознательные потребности которых она бессознательно выражает, перестали делать ставку на разум.

Что же тогда спасет, если не разум?

Милосердие. Чудо. Что-нибудь неразумное и нерациональное, неизвестно откуда взявшееся. Что же еще?

Именно поэтому современное искусство так часто делает своим героем если не человека с болезнью дауна, то с характерно дауновской симптоматикой. Люди, страдающие этим заболеванием, совершенно неагрессивны, абсолютно непосредственны и по определению не способны причинить другому боль. Их окружает миф о том, что они не могут быть плохими людьми. Иными словами, хороший человек – это добрый человек. Думающий он или не думающий, разумный или неразумный – это уже становится неважным. И литература, ориентированная на тотальное милосердие, фактически призывает подражать даунам. Поменьше думать. Верить. Любить ближнего. Такова литература с синдромом дауна.

Роман Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» подкупает не железной логикой, а стремлением сломать всякую объективную (читай: насильственную) логику, железную и не очень, оставив на ее месте некую уверенность в том, что следует искать «другую» логику. Надо как-то «по-другому» смотреть на вещи. В художественном мире, который «монтажирует» писательница (композиция романа безумно сложна, что, очевидно, отражает сложность и запутанность мира), все правые фатально виноваты, а виноватые правы уж тем, что не настаивают ни на какой правоте… Хаос?

Хочется сказать, милосердный хаос. Одним из элементов романа являются письма самой писательницы. В одном из писем читаем: «Наше сознание так устроено, что отрицает нерешимые задачи. (…) Но если нет решения, то хорошо бы хоть увидеть саму проблему, обойти ее с заду, с переду, с боков, с верху, с низу. Она вот такая. Решить невозможно. (…) Очень хочется понять, но никакая логика не дает ответа. И христианство тоже не дает. И иудаизм не дает. И буддизм. Смиритесь, господа, есть множество неразрешимых вопросов. Есть вещи, с которыми надо научиться жить и их изживать, а не решать». Вот писательница и показывает нам неразрешимые проблемы жизни в разных ракурсах: с заду, с переду, с боков… Герои ее книги, евреи, попадают из гетто в лагеря, из лагерей – в Израиль, из Израиля – в Америку… Мелькают Польша, Литва, Россия. Множество героев, множество историй, изложенных в письмах, разговорах, воспоминаниях, документах, дневниках, беседах. Большая политика, частная жизнь, любовь, ненависть. Католики превращаются в иудеев, иудеи – в католиков. Все пестрит и клубится. Улицкая не решает, а буквально «изживает» так называемый «еврейский вопрос» – делает это честно, деликатно и впечатляюще. Постепенно читатель понимает, что книга вовсе не о евреях, не о национальных проблемах, а о людях, которые запутались, пытаясь решить для себя вечные, «неразрешимые вопросы». И главный ответ на все фундаментальные вызовы и вопросы – судьба Даниэля Штайна, еврея-кармелита, солдата милосердия.

Милосердие – вот ответ и христианам, и иудеям, и буддистам, и мусульманам, и атеистам. С этим ответом можно не соглашаться, однако с ним трудно спорить. В пространстве вечных вопросов не существует однозначных ответов, но существуют ответы убедительные.

«Даниэль Штайн, переводчик» – вполне убедительный ответ (в рамках «другой» логики).

Культурологическая проблема милосердия еще глубже. Почему именно сегодня, в век расцвета демократии и во времена экономического процветания, мы вдруг хором заговорили о кризисе разумного отношения к жизни и актуальности веры?

Иными словами, почему милосердие как система ценностей (трогательное производное от веры в добро) связано с демократией как типом общественного устройства?

Да потому что субъект демократии – маленький человек с большими потребностями – оказался существом принципиально не думающим. Ему бы пожрать и поспать, и все права такого человека сводятся к двум простеньким заповедям: хлеба и зрелищ. Сделать хорошим маленького человека можно только одним способом (кстати говоря, экономическим выгодным, приносящим большие барыши): загипнотизировать добром, опираясь на иррациональную технологию. Вот откуда бесчисленные мантры о милосердии, заполонившие литературу, столь же лицемерные, сколь и безнадежные. Кажется, что уже сама демократия освящена милосердием. Тут вполне уместно вспомнить притчу о курице и яйце. Демократия и милосердие: что появилось раньше?

В таком случае следует назвать вещи своими именами: под разговоры о милосердии неспособность думать становится «способностью не думать» – самым расчудесным образом превращается в достоинство. Мыслящий, разумеется, превращается в неверующего. Милосердная литература легализует право демократа не думать и объявляет горе заслуженной карой уму (безо всякой иронии: милосердие трудно уживается с чувством юмора). Да что там! Думать, размышлять становится формой сопротивления демократии. Мыслишь, следовательно, борешься против тоталитаризма демократии. Умный – следовательно, не демократ. Ужас неописуемый.

Милосердие, якобы, призвано уравновешивать жестокость, являясь единственной альтернативой, пусть и мифической. Либо жестокость – либо милосердие. Что должен выбрать добрый человек?

Добрый человек спешит выбрать милосердие, не подозревая, что оно является оборотной стороной «отвергаемой» жестокости. Добрый не видит этой диалектической взаимосвязи, ибо сама крамольная мысль о единстве противоположностей просто не может придти ему в голову.

Таким образом, милосердие, будучи в данном контексте модусом зла, «позиционирует» себя как великая культурная ценность. Именно подобное милосердие, производное от желания не думать, погубит людей. Эта дорога в рай непременно приведет в ад. Такое милосердие кокетливо считает своей «дьявольской» противоположностью ненависть и жестокость; на самом деле полярной противоположностью милосердию, фактически покрывающему и провоцирующему жестокость, выступает способность мыслить ответственно, диалектически, не поддаваясь на провокации быть милосердным по отношению к глупости; полярной противоположностью сиропному милосердию выступает умное милосердие, которое всегда сурово.

Сиропное милосердие есть самая настоящая угроза жизни на земле сегодня. Безобидная и, казалось бы, надрывно, по-бурлацки тянущая воз с добром литература, сопровождающая свои милые перформансы характерными заунывными рефренами типа «ну, давайте жить дружно», «ну, давайте встанем в круг», «ну, давайте возьмемся за руки», плоха только одним: она не видит ничего плохого в том, чтобы человек не думал, не стремился быть личностью. Зло в том, что милосердие не видит истинных причин зла.

Сверхзадача такой литературы: человек должен читать книги, чтобы быть милосердным. Демократичным. Добрым. Верующим. Равнодушным к философии. Потребление книг становится формой невежества.

Сверхзадача литературы как языка культуры: человек должен читать книги, чтобы научиться мыслить. Познавать себя. Тогда только его просвещенной душе откроется милосердие, которое должно реально защищать жизнь, а не делать вид, что делает все возможное в этой безнадежной и бессмысленной затее.

Скажи мне, какую литературу читают сегодня, и я скажу, есть ли у читателей завтра.

# ЛИЧНОСТЬ И ПУСТОТА, или

# ЭВОЛЮЦИОННЫЕ АРХЕТИПЫ ЛИТЕРАТУРЫ

**1**

Русская литература «золотого века», основоположником и столпом которой по праву является Пушкин Александр Сергеевич, зарождалась и формировалась как литература *аристократическая*, персоноцентрически ориентированная. Именно в период «золотого века» русская литература стала осознавать близкий ей по духу «культурный код», свое предназначение; более того, бессознательно сформировала программу своего развития, ибо сразу же нащупала свою «золотую жилу»: элитарный персоноцентризм как в высшей степени перспективный вектор культуры, который и стал решающим фактором мирового признания русской литературы.

Вспомним в этой связи только три знаковых произведения: «Горе от ума», «Евгений Онегин» и «Герой Нашего Времени».

Писателями пушкинской литературной эпохи становятся аристократы; при этом, что особенно важно, не только по своему происхождению и статусу, но и по своим культурным притязаниям, позволяющим признать их аристократами духа. «В среде Карамзина и деятелей пушкинского круга, – пишет философ И.В. Кондаков, – люди были связаны прежде всего идеалами умственного, духовного избранничества, элитарности, нравственного или философского превосходства, сознательных претензий на «высшее» в интеллектуальном, образовательном, этическом и эстетическом отношениях» [1, 257].

Определение «элитарное» образовано от французского слова «elite», что означает «лучшее», «отборное», «избранное». Элитаризм – это аристократическое, гуманистическое и при этом глубоко консервативное мировоззрение, где понятие «консервативное» несет в себе значение охранения и сохранения ценностного ядра, некоего культурного абсолюта. О каком ценностном ядре идет речь?

Логика развития русской литературы, а также наше собственное понимание высших культурных ценностей позволяют дать следующую трактовку элитаризма. Разумеется, мы не собираемся реставрировать мировоззрение «деятелей пушкинского круга»; мы делаем попытку разглядеть в аристократизме вечные ценности, и с этой целью намерены онтологически продлить аристократизм в наши, демократические дни.

Платон, первый философ-элитолог, обозначил саму суть проблемы: «…Мы считаем самым ценным для людей не спасение во имя существования, как это считает большинство, но достижение совершенства и сохранение его на всем протяжении своей жизни» [4, 158]. Что есть совершенство?

Платон, говоря современным языком, главным считал не *бессознательное существование*, а сознательное *достижение совершенства*, которое ценно прежде всего тем, что является продуктом сознательного отношения. Иными словами, совершенство, понимаемое как духовное совершенство, достигается на пути по *оси прогресса* от натуры к культуре, от психики к сознанию, от человека к личности – это во-первых; во-вторых, основным *инструментом совершенствования* выступает разум (не интеллект!); в-третьих, *механизмом совершенствования* выступает постоянное и неусыпное – «на всем протяжении своей жизни» – сознательное разоблачение бессознательного (приспособительного) освоения жизни (с помощью интеллекта – не разума!), сознательное окультуривание бессознательных пространств души, что позволяет превращать бесплодное бездуховное в плодоносное духовное; в-четвертых, результатом осмысленного отношения становится *превращение человека в личность*, персону; в-пятых, совершенство сегодня следует понимать как противоречивый *информационный процесс*, интерпретируемый с позиций тотальной диалектики.

Разум, диалектика, личность, элита, духовный аристократизм, культура: вот звенья одной информационной парадигмы.

Разумное, культурное отношение – вот идеология элиты. Может ли такое отношение быть не консервативным?

Нет, не может, ибо консерватизм в культурном смысле выступает синонимом объективного, разумно обоснованного и – в данном контексте – истинного.

Таков культурный код, такова в свернутом виде, в виде мировоззренческих архетипов и матриц, культурная программа русской литературы «золотого века», а значит, и «серебряного века» (пусть отчасти), и любого другого века, настоящего и грядущего. Код он и есть код, нечто сущностное, присущее феномену, код невозможно изъять из художественного дискурса; его можно в той или иной степени либо активизировать, либо нейтрализовать.

Итак, главные герои классических произведений русской литературы XIX-XX вв. – персонажи с повышенной *персоноцентрической валентностью*, которые если и не противостоят народу, то так или иначе отделяют себя от народа, культивирующего в своей среде бессознательное существование, но никак не достижение совершенства. Чацкий, Онегин, Печорин, Базаров (а не П.П. Кирсанов, как ни парадоксально), Обломов, Болконский, отчасти Раскольников, многие герои Чехова (Гуров из «Дамы с собачкой», Николай Степанович из «Скучной истории», г. N. из «Дома с мезонином», «учитель словесности» Никитин, Лаптев из «маленького романа» «Три года»), бунинский Арсеньев, булгаковский Мастер; даже в народном романе «Тихий Дон» главный герой Григорий Мелехов стал главным именно потому, что его уровень персоноцентрической валентности оказался заметно выше, чем у всех остальных; даже среди героев социоцентрически ориентированной *деревенской прозы* самыми колоритными оказываются «чудики», то есть маленькие люди с высоким градусом персоноцентризма. «Маленький человек», персонаж «униженный и оскорбленный», не стал магистральным героем классической русской литературы – при всем том, что именно ему отводилась роль противовеса «лишним людям». Либо «лишний» – либо «маленький». Русская литература в своих вершинных достижениях очевидно равнялась на «лишнего». Часто отрицательными сатирическими героями становились «мертвые души» – именно потому, что они изображались с позиций мироустройства, где доминирует культ здоровой духовности, живой просвещенной души. «Мертвые души» превращались в ностальгию по душам живым.

Мировые достижения русской литературы, как представляется, связаны прежде всего с противоречивым культом *лишнего*, то есть крайне необходимого культуре персонажа. *Диалектика души* неотделима от *диалектики сознания*, а то и другое – способы существования личности, вечно лишней, с точки зрения социума.

Более того, следует сказать прямо и недвусмысленно: мировые достижения любой литературы связаны с гуманитарным законом персоноцентризма: персоноцентрическая валентностьпередовых литератур оказывается выше, нежели персоноцентрическая валентность породившей их эпохи. Именно разница потенциалов двух систем идеалов – гуманистических (персоноцентрических) и авторитарных (социоцентрических) – обеспечивает литературе необходимую художественную пассионарность, которая замешана на экзистенциальном веществе, а именно: воле к истине. Культурный взрыв – это всегда прорыв в сфере персоноцентризма.

И напротив: уклонение с персоноцентрического пути, ослабление персоноцентрической валентности или непонимание культурной ценности персоноцентризма – причина кризиса всех национальных литератур мира без исключения.

Очевидно, что в предлагаемой работе мы исходим из некой аксиоматической данности: персоноцентризм является высшей культурной ценностью, культурной перспективой и вектором художественной эволюции. Обоснованием этого глубокого в своей культурной значимости тезиса мы сейчас заниматься не станем, поскольку это сделано в наших ранее опубликованных работах [2].

**2**

В свете сказанного любопытно посмотреть на эволюцию персоноцентрической традиции в русской литературе.

Где-то с середины ХIХ в. в русском обществе начинает складываться другая социальная страта – разночинцы, уже не сословие, а сообщество людей, связанных определенными убеждениями и идеями, которые носили глубоко социальный (не личностный!) характер. По архетипу – это реанимация архаической героики. Вот характеристика интеллигенции нового типа: «Другая интеллигенция ассоциировалась уже не с аккумуляцией всех достижений отечественной и мировой культуры, не с концентрацией национального духа и творческой энергии, а скорее с политической «кружковщиной», с подпольной, заговорщицкой деятельностью, этическим радикализмом, тяготеющим к революционности (вплоть до террора), пропагандистской активностью и «хождением в народ». Принадлежность к подобной интеллигенции означала уже не столько духовное избранничество и универсальность, сколько политическую целенаправленность – фанатическую одержимость социальными идеями, стремление к переустройству мира, готовность к личным жертвам во имя народного блага» [1, 258].

В границах новой идеологии этого нового русского сообщества начинает развиваться другая стратегическая линия русской литературы с ярко выраженной социоцентрической ориентацией. На первое место здесь начинают выходить постановка и разрешение злободневных вопросов, связанных с «существованием» – с социальным переустройством русского общества, критикой его социальных пороков. Все это подразумевало борьбу, гражданскую активность, классовую позицию. На смену духовно-аристократическому credo «зависеть от царя, зависеть от народа… Не все ли нам равно?» пришел демократический императив: «поэтом можешь ты не быть, а гражданином быть обязан». На смену философско-критическому реализму пришел реализм социально-критический. Одно дело аналитически препарировать установки косного социума с позиций личности, и совсем иное – критиковать обветшавшую идеологию с позиций иной, революционной идеологии. Личностью ты можешь и не быть, а вот гражданином стать обязан. Новое литературное движение с его ярко выраженными социальными интересами и пристрастиями противоречиво соседствовало с той русской литературой Х1Х века, которая по традиции ориентировалась на личность как точку отсчета в стремительно демократизирующемся мире.

Коротко говоря, персоноцентрический вектор в развитии литературы стал меняться на социоцентрический.

Однако в ХХ столетии, начиная с советского периода русской истории, социоцентризм становится доминирующим, стволовым направлением, превратившись, вопреки традиции золотого века, в мэйнстрим, который с течением времени разделился на две главные ветви – советскую и антисоветскую (диссидентскую) литературу. И ту и другую отличала ярко выраженная идеологическая, чтобы не сказать идейно-пропагандистская, направленность: у одной она была связанна с утверждением советских идей, у другой – с резкой критикой советского тоталитарного режима.

Про личность дружно забыли, ее просто похоронили и те, и другие. При этом Пушкин, который оказывался всюду лишним, формально культивировался как «наше все» и просоветски, и антисоветски настроенными деятелями литературы. Это феномен, который сам по себе заслуживает внимания. Именем какой бы культурной революции ни клялись ее адепты, они всегда бессознательно ориентируются на личность, подписывая тем самым своим антиличностным устремлениям смертный приговор. Sic.

Социально-идеологический код двух указанных литературных направлений, советско-антисоветского, настолько вошел в плоть и кровь русской литературы, что даже писатели, которые по роду своего творчества позиционируют себя как противников всяческой идеологии, например, писатели-постмодернисты, продолжают выстраивать свои сюжетные, лингвистические и прочие игровые ходы на том же идеологическом ресурсе, пародируя и осмеивая все советское. Только вот с каких позиций отрицается тяжеловесный социоцентризм советского образца?

Художественно-идеологическая альтернатива социоцентрическому гегемонизму была найдена в индивидоцентризме, который давным-давно доминировал во всем цивилизованном мире. (Массовую эрзац-литературу – то есть не литературу, при ближайшем рассмотрении, а чтиво – мы не рассматриваем как альтернативу. Построенное на сугубо коммерческих законах, чтиво освободило себя не только от просветительско-идеологических обязательств, но и от художественности как таковой, окончательно «очистив», по выражению Х. Ортеги-и-Гассета, «искусство от человеческого элемента».) Индивидоцентризм породил интеллектуальную гейм-литературу, которая взялась осваивать опустевшие территории милосердия, любви, «как бы» гуманизма.

Сегодня главным героем стал тот самый «маленький», ничтожный в культурном отношении человек с большими индивидоцентрическими амбициями. Русская литература утратила свой элитарный характер, а вместе с ним и мировое лидерство (ибо это было прежде всего духовно-художественное, а не абстрактно-художественное, мировое лидерство), и со своими маленькими героями, едва различимыми целями и заимствованной у корифеев «литературы ни о чем», гейм-литературы, эстетической палитрой превратилась в литературное захолустье, местами постмодернистское, местами реалистическое, а местами попросту стилистически невнятное (порой рябенько-пестрое, иногда лоскутно-яркое, иногда никакое). Хоть по одному культурному параметру Россия встала в ряд приличных стран, где иметь приличную литературу считается неприличным. Стали «как все», что так раздражало мыслящих классиков «золотого века» и, соответственно, их героев – Чацкого, Онегина, Печорина…

Что отличает индивидоцентрического героя от персоноцентрического?

Тело, душа, дух – таковы три информационные сферы, способные комбинировать новые смыслы. Телесно-душевное начало (психика) плюс начало душевно-рациональное (сознание) – таковы компоненты духовности.

Интеллект в этом информационном пространстве – слуга двух господ: он обслуживает потребности психики и в то же время стремится в превращению в разум (высшую ступень сознания). Последний шаг от натуры к культуре – это шаг от психики к сознанию, от интеллекта к разуму, шаг, не улавливаемый локаторами психики, но совершенно реальный в информационном пространстве человека.

Разум в этой связи можно определить как особого рода интеллект, считающийся с логикой бессознательного, обогащающийся такой логикой и превращающийся благодаря ей в *инструмент тотальной диалектики*, в инструмент моделирования идеального смысла, который принято называть истиной.

А чем, в таком случае, отличается личность от индивида?

Коротко можно ответить так: между ними – пропасть, располагающаяся в узеньком пространстве, отделяющем разум от интеллекта. Иной тип управления информацией – и возникает пропасть.

Язык личности – разум, язык индивида – чувства. Личность – субъект разумного типа управления информацией; индивид – объект бессознательного приложения бессознательно добытой информации (и интеллект многократно усиливает воздействие бессознательного).

Я вовсе не утверждаю, что литература индивидоцентрической направленности не явила миру высоких образцов; явила, явила, еще как явила, один Набоков чего стоит. Речь о другом. Речь о том, что у литературы такого типа нет культурной перспективы. Есть прошлое и вялотекущее настоящее, но нет будущего. Если уж по гамбургскому счету, то и такая литература питалась ресурсами персоноцентризма, чем же еще. Именно так: персоноцентризм был и остается скрытой составляющей индивидоцентрической и, чего греха таить, социоцентрической литературы. Любой литературы. В «Капитанской дочке» гораздо больше «Евгения Онегина», нежели в «Евгении Онегине» – «Капитанской дочки». В этом контексте выражение «Пушкин – это наше все» начинает обретать смысл – за исключением того пустячка, что Пушкин здесь не при чем.

Именно особый модус персоноцентрической валентности позволил вольной иронической индивидоцентрической литературе обрести оригинальный культурный статус. Сейчас мы проиллюстрируем это на конкретном примере.

**3**

Одно из преимуществ литературы, имеющей глубокие культурные традиции, заключается в том, что анализировать (критиковать, на демократическом языке) тенденции развития отрезка пути, называемого «современная литература», можно в широком контексте. Это позволяет, с одной стороны, видеть то, чего «как бы» нет, и, с другой стороны, не придавать слишком большого, решающего значения тому, что сегодня заслонило собой все остальное.

Этим преимуществом мы и воспользуемся.

Да, личности, ориентированной на духовную элитарность, избранность, сегодня в литературе нет. Но персоноцентрическую валентность отменить невозможно. И не Пушкин, конечно, ее придумал; он воплотил то, что существует объективно. Обратим внимание: исчезла личность – и на ее месте образовалась глобальная Пустота.

Именно пустота стала знаковым явлением, знаком сегодняшней «культуры» или, если хотите, ее сакральным символом. Серьезные писатели не гнушаются на разные лады писать о пустоте, что нисколько не порочит их репутацию; напротив, придает им культурного веса. О натурально-брутальной пустоте пишет Нобелевский лауреат Елинек; о милосердии, призванном хоть как-то прикрыть срамную пустоту, пишет Улицкая; травкой-муравкой пытается завуалировать отсутствие личности в романе М. Шишкин; ни о чем пишет Акунин, а также целый легион иже с ним. О чем пишет В. Сорокин? О говне? Как бы не так: это всего лишь квинтэссенция пустоты, метафора нутра человеческой жизни, которая превращается в эмоционально-психологическое вещество. О том, чего нет и в принципе быть не может, о чем следует не всуе, а с чувством, с толком – о высших, ну, просто Самых Высших Силах, таинственных и неспостижимых, – сегодня не пишет разве что ленивый конъюнктурщик. Пустота становится культурной категорией, в которую проваливаются все. Уважающий себя человек сегодня может писать исключительно о пустоте.

Ибо: о чем же еще?

Личность, как мы уже сказали, перестала быть структурным элементом содержания, просто перестала быть, поэтому она в лучшем случае являет собой ипостась пустоты. Все множится на ноль и вследствие такой нехитрой математической манипуляции аннигилируется. Философский результат подобной операции – искомое «ничто».

Вовсе не случайно роман Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» стал в современной литературе одним из лучших и, что важнее, типичным благодаря своей уникальности.

С моей точки зрения, «Чапаев и Пустота» является любопытной модификацией гносеологического романа. Надо свято верить в пустоту, боготворить ее (свято место бывает, по Пелевину, именно и только пустым), чтобы с такой пассионарностью дискредитировать и аннигилировать все то, что пустотой не является или не желает ею быть. Это не «прикольный дискурс», к которому приучил нас постмодернизм, а форма серьезного отношения, своего рода «буддистская сатира» (которая, в свою очередь, является производной от героического служения пустоте как началу начал). Роман интересен тем, что, обладая невеликой культурной ценностью, он представляет собой заметную художественную ценность. Если угодно, это гениальный роман (не самый бесспорный, с моей точки зрения, комплимент, ибо гениальность бывает разного рода и уровня), который состоялся несмотря на то, что состояться, по идее, у него не было никаких шансов, ибо самоубийственной сверхзадачей романа была избрана интенция самоотрицания. Это софистическо-эвристический роман без ответов или, лучше сказать, роман, в котором вопросы являются формой ответов.

Сначала и по порядку о романе можно говорить в том случае, если адаптировать его под объективно существующий культурный космос – если соотнести его с содержанием, придать содержательность пустоте. Начать сначала в культуре – идти от общего к частному.

Сначала в романе было не слово, а некая аморфная генеральная идея или установка, настроенность мироощущения и миросозерцания на то, чтобы исполнить гимн Пустоте. Вот этот общий пафос романа и позволяет объединить все части, фрагменты, осколки и моменты в нечто целое. На самом деле, это, конечно, универсальная художественная технология, и Пелевин здесь оригинален не более, чем, скажем, Л. Толстой, у которого каждая строчка эпопеи пропитана «духом народным», или Достоевский, у которого предчувствие Бога становится вездесущим и благорастворенным «фактором наказания», или Шолохов, Набоков – словом, все великие. Закон художественности – в капле ищи свойства океана – отменить невозможно, его можно только использовать на корысть красоте.

Вот и у Пелевина каждая строчка внятно или невнятно промаркирована – пустотой, наличием отсутствия чего бы то ни было. На все лады обыгрывается противоречие, заложенное в самой природе вещей: зачем писать книгу во славу пустоты, если сама идея книги – пустая затея в контексте бесплотной вечности? А?

Книга, очевидно, – экзистенциальный пустячок для автора, ценностный мир которого не позволяет трактовать любую книгу как ценность, книга предназначена для идиотов-читателей, для всяких там Петек, Васек, Анок, которым иначе как через культурные символы и культурный язык не втолковать сущность пустоты – надо показать им то, чего нет. Привыкли ведь к сказочным кормам: поди туда, не знаю, куда, принеси то, не знаю, что. «Идиоты, - прошептал я, поворачиваясь к стене и чувствуя, как мне на глаза наворачиваются слезы бессильной ненависти к этому миру, – Боже мой, какие идиоты… Даже не идиоты – тени идиотов… Тени во мгле…» [3, 345].

И в то же время как-то элегантно по-мессиански «посвящаем созданную этим текстом заслугу благу всех живых существ», то бишь «идиотам» же [3, 10]. «Текст» не претендует на смысл, однако он «создает заслугу». Это противоречие – тень пустоты, проецируемой на культуру, которой, увы, тоже нет в подлунном мире. Так, блики миражей.

Как бы то ни было фиксируем оппозицию: я – они, «идиоты», все. Можно было бы сказать, личность – толпа, но книга сопротивляется такой традиционной, практически пошлой постановке проблемы.

Книга (или текст: так сакральнее) становится своего рода служением пустоте, и только это оправдывает ее появление на свет (в котором она, по всем священным канонам, должна бы раствориться). Однако амбивалентность художественного языка, который воплощает громоздящиеся ряды образов, парадоксально сослужила не ту службу: путь к Пустоте, возможно, тот самый Дао, лежит через отрицание Пустоты – через смех и слезы. Тайный девиз книги, проявляющийся в каждой строчке, – не плакать, не смеяться, не понимать – ничего, нигде и никогда. И никем, само собой. Но путь к ведам, ведущим во «Внутреннюю Монголию», лежит через понимание, смех и слезы. Именно поэтому (увы Пелевину, если он честен) книга стала явлением культуры и предметом культурной аналитики.

Пожалуй, в качестве иллюстрации нашего теоретического тезиса стоит привести несколько виртуозных «теоретических» диалогов-пассажей, которые буквально составляют идейный (а также стилевой) каркас текста. Это именно то, на чем держится пустота (которая по определению ни на чем держаться не может). Вот перлы из ключевого диалога Петра Пустоты, главного героя (так и хочется сказать – субъекта) повествования, и загадочного, потому как не существовавшего нигде и никогда, «барона Юнгерна». Фантомный (как абсолютно все в романе) «барон» на правах уже «Слившегося с пустотой», точнее, ставшего этой самой «не материей» и «не субстанцией», проще сказать, самой пустотой, ведет диалог: «Просто я хочу привести пример, который вы должны хорошо понять. Представьте себе непроветренную комнату, в которую набилось ужасно много народу. И все они сидят на разных уродливых табуретах, на расшатанных стульях, каких-то узлах и вообще на чем попало. А те, кто попроворней, норовят сесть на два стула сразу или согнать кого-нибудь с места, чтобы занять его самому. Таков мир, в котором вы живете (мир, который Пустота тут же возненавидит – А.А.). И одновременно у каждого из этих людей есть свой собственный трон, огромный, сверкающий, возвышающийся над всем этим миром и над всеми другими мирами тоже. Трон поистине царский – нет ничего, что было бы не во власти того, кто на него взойдет. И, самое главное, трон абсолютно легитимный – он принадлежит любому человеку по праву. Но взойти на него почти невозможно. Потому что он стоит в месте, которого нет. Понимаете? Он находится нигде» [3, 323]. Петр Пустота, разумеется, понимает. «Так почему бы вам не оказаться в «нигде» при жизни? Клянусь вам, это самое лучшее, что в ней можно сделать. Вы, наверное, любите метафоры – так вот, это то же самое, что взять и выписаться из дома умалишенных» [3, 324]. Пустота, разумеется, так и сделает. И роман по образу и подобию Евангелия (да и всех вообще священных текстов) превращается в своего рода житие Того, Кто попал-таки во Внутреннюю Монголию. «Ом мани падме хум», - как сказано в предисловии [3, 7-10]. Что означают сии слова – неизвестно; впрочем, это должно быть ясно и без перевода. Даже без слов. «О! Жемчужина в цвете лотоса!» Неужели, неясно?

Кстати, насчет Внутренней Монголии… Барон: «- Насчет того, куда попадает человек, которому удалось взойти на трон, находящийся нигде. Мы называем это место «Внутренней Монголией».

- Кто это «мы»?

- Считайте, что речь идет о Чапаеве и обо мне, - сказал барон с улыбкой. – Хотя я надеюсь, что в это «мы» со временем можно будет включить и вас.

- А где оно, это место?

- В том-то и дело, что нигде. Нельзя сказать, что оно где-то расположено в географическом смысле. Внутренняя Монголия называется так не потому, что она внутри Монголии. Она внутри того, кто видит пустоту, хотя слово «внутри» здесь совершенно не подходит. И никакая это на самом деле не Монголия, просто так говорят. Было бы глупей всего пытаться описать вам, что это такое. Поверьте мне на слово хотя бы в одном – очень стоит стремиться туда всю жизнь. И не бывает ничего лучше в жизни, чем оказаться там» [3, 337-338].

Автор текста ставит перед собой невыполнимую задачу – и справляется с ней на пределе беспредельных человеческих возможностей. Его герою Пустоте удается не только описать «нигде», но и зафиксировать структуру с фактурой этого самого «нигде». Пустота: «И, когда мое тело падало на землю, я словно бы успел осознать неуловимо короткий момент возвращения назад, в обычный мир – или, поскольку осознавать на самом деле было абсолютно нечего, успел понять, в чем это возвращение заключается. Не знаю, как это описать. Словно бы одну декорацию сдвинули, а другую не успели сразу установить на ее место, и целую секунду я глядел в просвет между ними. И этой секунды хватило, чтобы увидеть обман, стоявший за тем, что я всегда принимал за реальность, увидеть простое и глупое устройство вселенной, от знакомства с которым не осталось ничего, кроме растерянности, досады и некоторого стыда за себя» [3, 327].

Случилось чудо: Пустота стал свидетелем того, свидетелем чего стать невозможно.

Это у «идиотов» Орфей спускается в ад и возвращается оттуда невредимым; у избранных само понятие ад вызывает печальную улыбку посвященных. Чапаев, барон, Пустота и иже с ними идут иным путем и – дорогу осилит идущий – попадают-таки в иную систему координат, где царят иное устройство мира, иной хронотоп, иная система ценностей. Все предельно современное – потому что технический, пространственно-временной аспект «картины мира» («спрятанные за покровом реальности рычаги и тяги», [3, 334]) соблазнительно диалектичен. Предлагается и технология попадания (восхождения?) раз и навсегда (при жизни, разумеется) на трон, что во Внутренней Монголии, сиречь нигде. Для этого надо найти свою «*золотую удачу*», «это когда *особый взлет свободной мысли* дает возможность увидеть *красоту жизни*. Я понятно выражаюсь?» - вопросил Пустота. Барон оценил изумительную «отточенность формулировок» [3, 317]. Кстати сказать, в предисловии формулировка *особый взлет свободной мысли* квалифицирована как «данное автором (неизвестным – А.А.) жанровое определение». «Редактор», якобы, это определение «опустил» как «шутку». Но реальный автор (так и хочется извиниться перед Пелевиным за подобную формулировку), как нам уже известно, с такими вещами не шутит.

Итак, перед нами не книга, не роман, и даже не текст, а, если уж на то пошло, – *особый взлет свободной мысли*. «Документ». «Психологический дневник». «Некоторая судорожность повествования объясняется тем, что целью написания этого текста было не создание «литературного произведения», а фиксация механических циклов сознания с целью окончательного излечения от так называемой внутренней жизни». И далее: «подлинная ценность этого документа заключается в том, что он является первой в мировой культуре попыткой отразить художественными средствами древний монгольский миф о Вечном Невозвращении» [3, 7-8]. Как говорится, в каждой шутке есть доля шутки. Сама мысль о том, что уникальный, «первый в мировой культуре» «текст» может быть воспринят как нечто художественное, как «литературное произведение», кажется автору до предела оскорбительной. «Художественные средства» – это вынужденная уступка «идиотам». «Литература, искусство – все это были суетливые мошки, летавшие над последней во вселенной охапкой сена» [3, 443]. Обратим внимание: *особый взлет свободной мысли*, *фиксация циклов сознания* – все это технология выстраивания «внутренней жизни» личности. Существует только два языка культуры: язык мысли и язык ощущений. Ощущения оставим «идиотам»; остается мысль как единственное достойное Чапаева, барона и Пустоты (кажется, названы все избранные) средство. Однако эта «разумная» технология понадобилась именно для того, чтобы «излечиться от внутренней жизни» как от некой самой главной хворобы человека. «Идиоты» интересуют создателя психологического дневника как условный культурный противник: что с них, чуждых свободной мысли, сидящих «на разных уродливых табуретах» возьмешь? Главный его враг, конечно, – личность, которой он пытается противопоставить пустой аристократизм, то бишь «свой собственный трон, огромный, сверкающий, возвышающийся над всем этим миром и над всеми другими мирами тоже».

Роман, если следовать инструкции загадочного барона, фантома, порожденного несуществующим автором, анализировать нет смысла, его надо «хорошо понять», то есть через примеры-аргументы почувствовать неизрекаемую суть. Попытаться проникнуть через подобие игольного ушка во Внутреннюю Монголию. Воспринять текст как инструкцию по восхождению на «трон бесконечной свободы и счастья», которого, понятно, нет, потому что он находится нигде. Кому непонятно, тот читает символы и силой своего темного сознания превращает их в социокультурные коды, превращаясь тем самым в «идиота». Что ж тут непонятного?

А если все же анализировать, помещая примитивную философию пустоты (главный аргумент которой – «глиняный пулемет», мизинец левой руки будды Анагамы, которым тот, «не тратя времени на объяснения», «проявлял истинную природу вещей», то есть превращал все вокруг в пустоту [3, 437]) в контекст гуманистического космоса, то роман легко обнаруживает свою культурную пустоту. Пустота как такой невиданный тип содержания, который аннигилирует любое другое содержание, является всего лишь пустотой. Если отвлечься от «глиняного пулемета», то и говорить не о чем. В книге Пелевина человека нет – нет ни тела, ни души, ни духа. Идеал книги – бесплотность (эквивалент пустоты). Из арсенала «ну хоть что-нибудь человеческое» присутствует мироощущение, которое под воздействием интеллектуальных химикатов стремится раствориться в веществе «ничто». Безликие персонажи не испытывают эротических переживаний, они даже не пьянеют, хотя все время пьют, употребляют кокаин, галлюциногенные грибки etc. Строго говоря, они не мужчины и не женщины (характерен персонаж мужчины, которого зовут «просто Мария»). Это бесполые существа, гуманоиды, которые на разные лады мучительно пытаются сформулировать великий парадокс: почему все есть, когда нет ничего. Что, повторим, и составляет внутренний сюжет книги, ее нерв, дух и эстетику. В свете сказанного понятно, почему так страстно отрицается страстный, чувственный Бунин («трипперные чердаки Бунина», «объясненьице на уровне Ивана Бунина» [3, 167]), мучающийся смыслами Достоевский (присутствует с чувством сделанная пародия на «Преступление и наказание»).

Традиционная оппозиция «натура – культура» (Эрос – Танатос, литература – философия, жизнь – смерть) подменяется бесстрастной парадигмой «Пустота – и жалкие ее проявления, в том числе личность» («бессодержательное» содержание и «содержательная» форма – содержание и форма, формула культуры, как ни крути) – в данном контексте, конечно, формой отрицания культуры. Диалоги, диалектика – как форма пустоты: это что-то новенькое в конной авиации, как шутили во времена Чапаева и Петьки.

Философское обеспечение пустоты как начала и конца всего – мнимая, пустая мудрость, которая и мудростью-то прикидывается лениво. Тут не мудрость, а фокус впечатляет: грубо, зримо – психологически и концептуально – обосновать наличие некой Внутренней Монголии, пустыни, царства пустоты. Страстность и «идейный» пафос здесь неуместны; здесь функции пафоса выполняет ледяная, обжигающая ирония – ирония как стратегия тотального отрицания. А где ирония, там и игровой потенциал, позволяющий ошибочно квалифицировать текст как постмодернистский. Постмодернизм не был бы постмодернизмом, если бы он был «за пустоту», если бы он серьезно культивировал пустоту. Так или иначе, злая ирония по поводу любого проявления жизнелюбия, игра, элементы постмодернистской поэтики (в частности, плотная интертекстуальность) делают книгу современной по языку, ложно постмодернистской. Что и говорить: для неискушенного сознания гносеологический роман, отрицающий сам себя, – это культурный шок. Пелевин нашаманил – и стал культовым явлением, кумиром «идиотов». Так сказать, за что боролся, на то и напоролся.

Что это было, господа? Всего лишь гейм-литература?

Это была художественная проекция страха перед личностью. Перед тем, что пустота – это всего лишь отсутствие личности. Ностальгия по личности. Именно в этом заключена персоноцентрическая валентность книги.

Однако не стоит обольщаться по поводу уникальности «первого в мировой культуре» текста. По большому счету, роман Пелевина пополнил копилку книг-фокусов, книг, завораживающих пустотой содержания (я писал об этом, в частности, в работе «Магия таланта, или Разгадка Сирина (Nabokov?.. Сирин?.. Набоков)» [2, 176-199]). Тут интересно другое: почему сегодня так востребованы подобные книги мыслящей интеллигенцией?

Несмотря на пренебрежение аристократов духа Набокова и Пелевина к Фрейду и Юнгу соответственно, без психоаналитиков в этой ситуации не обойтись. Сегодня именно пустота становится навязчивым проявлением апокалиптического мироощущения, одной из форм отрицания ценностей цивилизации – и в таком своем качестве иронический текст Пелевина обнаруживает конструктивный культурный потенциал, ибо многое в сегодняшнем мире, в эпоху цивилизации, действительно достойно отрицания. Пустота – всего лишь ипостась Танатоса: есть и такой модус иронии в универсуме, с которым шутки плохи. Успех книги во многом предопределен наличием того, чего нет, а именно – коллективного бессознательного, в недрах которого бушует разочарование всем и вся, любыми социальными идеалами и стереотипами. Перестроечная книга пытается реализовать модель перестройки сознания одного героя (и, потенциально, всех, абсолютно всех читателей). Однако самая сильная сторона книги – та, которая представляется автору просто развлекательной. Что ж, гносеологический роман – серьезное культурное достижение, и он не прощает слишком вольного обращения с реальностью. Ты отрицаешь реальность – реальность отрицает тебя. Если с высоты пустоты игнорировать неуместные жизненно важные вопросы, то рискуешь сам превратиться в символ «пустого отрицания».

Я думаю, что подобного рода «тексты» по-своему весьма обогащают вечно тонкий культурный слой, культурную почву. Уже факт того, что язык может быть приспособлен под передачу самых невероятных, фантомных ощущений, должен внушать оптимизм. В этом контексте служение пустоте превращается в служение культурному слову, которому подвластны любые полутона, любая нюансировка при трансформации мироощущения в мировоззрение. Эта художественная технология (образец оригинального стиля) – вклад в копилку культуры, можно сказать – подготовка культурного прорыва. По идеям – это хмурое средневековье, по стилю – двадцать первый век. И «технология» эта только и могла реализоваться на дрожжах допотопных идей.

Вот и получается: не стоит недооценивать культурной значимости химер. «Чапаев и Пустота», несомненно, – новое слово. В рамках шага назад (с позиций культуры) писатель делает много мелких шажков вперед (с позиций литературно-творческих). Делает, что может.

Мне думается, великая литература должна время от времени позволять себе такие «пустячки» – чтобы держать себя не только в духовно-экзистенциальном, но и в эстетическом тонусе. А ведь в рамках гносеологического романа эти тонусы однажды неизбежно сольются. Гейм-литература как предтеча гносеологического дискурса: чем не перспектива?

Более того: чем не формула персоноцентризма?

И сольются два в одном, и это будет взрыв, который породит новую духовно-художественную вселенную. В соответствии с законами универсума.

Более того: мэйнстрим того, что сегодня робко пытаются обозначить как *постреализм*, уже обретает культурную плоть в виде *персоноцентрического реализма*. Взрыв, возможно, уже произошел, только он, заглушенный гейм-погремушками, даже не был услышан. Слона не приметить, взрыв не расслышать, написанное не прочитать – это так по-русски.

**4**

Итак, если личности можно противопоставить только пустоту, это означает: личности в принципе нечего противопоставить.

Или личность – или пустота.

В современной литературе подспудно пульсирует вытесненная в бессознательное, отравленная идеологическими ядами мысль-заря – дайте Личность, подарите смутно присутствующий в культурной памяти «взлет свободной мысли»! Но только подспудно, обертонами, вокруг да около. И, что характерно: не с позиций личности, а с далеких от личности индивидоцентрических позиций раздается самый сильный художественный голос: взыскую личность. Чем дальше от личности – тем больше ощущается потребность в ней.

«Пушкин – это наше все» давно уже следует понимать не как оговорку тоталитарно устроенного сознания, не как вызов свободному, потому как безответственно мыслящему, наполненному пустотой индивиду (и, соответственно, не как повод для набившего оскомину стеба), а – как момент культурного дискурса «личность – это наше все». Если угодно, как лозунг диктатуры культуры – феномена глубоко консервативного и глубоко диалектичного, озабоченного вечными ценностями, и потому вечно противостоящего, с одной стороны, поверхностной социальности (в облике героическом угрожающей личности с глубоко моральных, фундаменталистских позиций), а с другой – индивидоцентрической пустоте (излюбленная маска которой – ирония, уничтожающая личность вседозволенностью безнравственности и запрещающая только одно: мыслить).

Типология литературы в аспекте персоноцентрической валентности в современной конфигурации выглядит следующим образом.

1. *Литература как способ духовного производства* – именно потому духовного, что это *персоноцентрически* ориентированная литература. Сегодня это далеко не мэйнстрим (который, как мы убедились, за последние два столетия существенным образом менял свое русло), однако в той или иной степени подобная литература, не определяя лица литературного процесса, тем не менее в самом процессе присутствует в качестве жизненно важного компонента.
2. *Литература мэйнстрима* – доминирущая в количественном отношении литература, которая откровенно добивается внимания массовой аудитории, но стремится при этой «держать планку» художественности; во всяком случае, делает вид, что ей это удается. Это литература, главным писательским искусством в которой стало рассказывание историй – приключенческих, детективных, мелодраматических – забавных и поучительных, что характерно (вот он, реликтовый моральный след *соционоцентризма*). Трудно сказать, насколько современный мэйнстрим можно назвать литературой художественной; во всяком случае, степень художественности весьма сомнительна.
3. *Гейм-литература*, которая культивирует не игру в игру (это можно было бы назвать стилевыми исканиями, оборотной стороной исканий нравственно-философских), а игру ради игры (стиль ради стиля). И это роковой философский нюанс. Этот тип литературы является прямой противоположностью литературе как способу духовного производства, хотя гейм-литература часто позиционирует себя как культурная правопреемница последней, как более высокий этап эволюции – потому более высокий, что претендует на «элитарную» художественность. Гейм-литература – это способ уклониться от духовных проблем человека или, что представляется более точным, способ навязать читателю бездуховность под видом культа чистого искусства, идеального текста, не замутненного всякими там нравственными соображениями. Откровенный *индивидоцентризм* подобной литературы не вызывает сомнений.

Подобная типологическая конфигурация сама по себе наводит на размышления. Дефицит персоноцентризма очевиден, как очевиден и тот факт, что без персоноцентрического вектора существование литературы в принципе невозможно. Попытки вынести за скобки родовую особенность литературы как формы общественного сознания, – ее возможность становиться инструментом духовного производства, – попытки придать литературе статус феномена «меньше, чем литература» (под видом «больше, чем реализм»), саму литературу превращает в антикультурный, и потому антиобщественный, проект.

Литература, имея за плечами богатое историческое прошлое, сопротивляется таким попыткам (пока что бессознательно).

Так стыдливо, коряво, через заросшие травой-муравой пни-колоды мифов, которыми заторено пространство пустоты, русская литература тянется к своим истокам.

И в данном случае правильно делает – потому что это путь в будущее.

Литература

1. Культурология. ХХ век. Т.1. – СПб.: Университетская книга, 1998. – 447 с.
2. Основы теории литературно-художественного творчества. Пособие для студентов филологического факультета. – Минск, БГУ, 2010. – 216 с.
3. Пелевин В.О. Чапаев и Пустота. – М.: Эксмо, 2008.
4. Платон. Законы. – М.: Изд-во «Мысль», 1990. – 832 с.

# ГЕЙМ-ЛИТЕРАТУРА: В ПОИСКАХ ИДЕАЛЬНОГО ТЕКСТА

Вопрос: Можно ли считать, что Михаил Шишкин, автор блистательного романа «Венерин волос», одного из самых впечатляющих современных проявлений гейм-литературы, совершил плагиат, когда он вставил в текст своего романа раскавыченные тексты иных авторов?

Ответ (Михаила Шишкина, цитируется по публикации Алексея Караковского «Паразитный текст и массовое книгоиздание», Вопросы литературы, 2011, № 3): Я хочу написать идеальный текст, текст текстов, который будет состоять из отрывков из всего написанного когда-либо. Из этих осколков должна быть составлена новая мозаика. И из старых слов получится принципиально новая книга, совсем о другом, потому что это мой выбор, моя картина моего мира, которого еще не было и потом никогда не будет <...>

Слова - материал. Глина. Важно то, что ты из глины слепишь, независимо от того, чем была эта глина раньше. Теперь о тоне дискуссии <...> Они никак не могут понять, что я пишу не их, а очень другую прозу. Я делаю литературу следующего измерения. Они судят о моих текстах, как о своих, как если бы судить о межгалактическом отношении по падению яблока.

Вопрос: так плагиат или нет?

Ответ: это не важно, ибо дело не в раскавыченных цитатах, которые, в принципе, можно рассматривать как аспект технологии «очень другой прозы», «литературы следующего измерения». Даже если закавычить цитаты, структура или, лучше сказать, природа идеального текста (гиперинтертекста) не изменится. Этическая сторона раскавычивания в данном случае – это, если угодно, вопрос буквы, а не духа литературы. Подлинную философско-этическую глубину следует искать в идеальном смысле идеального текста, адресованного идеальному читателю. Вопрос в информационной природе идеального текста.

Вопрос: на какого рода идеал сознательно или бессознательно ориентировался автор «Венериного волоса»? Или: что представляет собой «литература следующего измерения»?

А все просто: если точкой отсчета в создаваемой и лелеемой автором литературной «картине мира» по-прежнему оставить *человека чувствующего* и только в этой связи склонного к умозаключениям как оформлению переживаний (не мыслящую личность, рассматривающую чувства как материал для размышлений, что принципиально), то рано или поздно литература неизбежно будет превращаться в гейм-литературу, в литературу-игру – в «литературу следующего измерения». Это обусловлено своего рода информационным законом (к которому мы еще вернемся).

Все упирается именно в «новую мозаику». Здесь важно зафиксировать «верх – низ» картины мира (пусть и в форме вопроса, который подталкивает к ответу): мозаика управляет смыслом или смысл – мозаикой?

Если мозаика управляет смыслом, то смысл литературы каждого «следующего измерения», смысл обновления заключается во все «новой мозаике», новейшей, новее некуда, в чем же еще (это не вопрос, это утверждение). Но именно по такой технологии, по технологии обновления мозаики, делается вся древняя, вся старая литература, словом, литература предыдущего поколения. Абсолютизация чувств, ощущений, которые становятся материалом для миросозерцания, материалом для картины мира – это, если так можно так выразиться, ничего нового, это вечно вчерашняя новость, это литература, отмеченная усталостью содержания и потому неспособная к обновлению – только к имитации обновления, к новой мозаике. Но как из ста зайцев невозможно получить лошадь, так и тысячи новых мозаик не в состоянии породить новый смысл (стройную концептуальную систему). Сам принцип мозаики, привязанный к *приспособлению* как принципу освоения мира, пора списать в утиль: гносеологический, а следовательно, и художественный потенциал принципов более не соответствует уровню современного сознания, в том числе художественного. От литературы ждут большего. В противном случае к литературе перестают относиться серьезно (что уже, собственно, и происходит).

А если смысл управляет мозаикой, то причем здесь мозаика как все более и более совершенный идеал?

Если все упирается в смысл, то рано или поздно все упирается в идеальный (все более и более совершенный) смысл, а мозаика становится всего лишь следствием, но не самоцелью. Мозаика – это эстетический след объекта (скажем, литературы), движущегося в философском направлении. Категория «измерение», однозначно привязанная к чувству, перестает быть измерением; что же тогда делает измерение измерением?

Ответ: измерением, все новым и новым, и новым измерением упомянутая категория становится тогда, когда сопрягается со смыслом. Привяжите литературу к смыслу, точнее, обнажите эту неочевидную, но реальную связь – вот тогда вы проникните в новые измерения. По-новому увидите мир.

Новый смысл, и ничто другое, увы, – вот что создает новую мозаику.

Как это происходит?

Чувства (эмоции, ощущения – словом, все психогенные феномены) могут развиваться и обогащаться двумя путями, при помощи двух технологий, которые, по большому счету, объединяет единая информационная природа – внечувственное, абстрактно-логическое освоение действительности (здесь мы вступаем в область феноменов рациональных), которое противостоит субъективно-психологическому приспособлению и потому называется *познание* (в идеале научное по своему характеру).

Во-первых, обогащение чувственной сферы может происходить при помощи *интеллекта*, выступающего как инструмент изощренного психологического (да, да!) приспособления к миру (отсюда сколь бесконечные, столь же и ни на что, кроме самовыражения, не претендующие «картины мира»); во-вторых, чувства могут становиться умнее, глубже, тоньше, парадоксальнее с помощью *разума*, выступающего инструментом познания той же самой действительности.

Сами по себе чувства не могут становиться противоречивыми, благородными, содержательными; более содержательными их может сделать либо интеллект, либо интеллект, развившийся до степени разума.

Отсюда следует: чувства могут эволюционировать либо по линии развитого интеллекта (и эта линия ведет к психологической изощренности, которая так и не становится внятной мировоззренческой системой), либо по линии разумной личности (психология личности, в известном смысле идеального человека – это уже измерения, напластования, глубина). Иных путей эволюции чувственной сферы не существует, если согласиться с тем, что человек обладает телесно-психологическим (природным) и духовно-психологическим (культурным) измерениями. Есть ли иные измерения?

Ответ: откуда им взяться?

Тело, душа, дух – таковы три информационные сферы, способные комбинировать новые смыслы и мозаики. Телесно-душевное начало (психика) плюс начало душевно-рациональное (сознание) – таковы компоненты духовности. Интеллект в этом информационном пространстве – слуга двух господ: он обслуживает потребности психики и в то же время стремится в превращению в разум (высшую ступень сознания). Последний шаг от натуры к культуре – это шаг от психики к сознанию, от интеллекта к разуму, шаг, не улавливаемый локаторами психики, но совершенно реальный в информационном пространстве человека.

Разум в этой связи можно определить как особого рода интеллект, считающийся с логикой бессознательного, обогащающийся такой логикой и превращающийся благодаря ей в *инструмент тотальной диалектики*, в инструмент моделирования идеального смысла.

А чем, в таком случае, отличается личность от индивида?

Коротко можно ответить так: между ними – пропасть, располагающаяся в узеньком пространстве, отделяющем разум от интеллекта. Иной тип управления информацией – и возникает пропасть.

Язык личности – разум, язык индивида – чувства. Личность – субъект разумного типа управления информацией; индивид – объект бессознательного приложения бессознательно добытой информации (и интеллект многократно усиливает воздействие бессознательного).

Итак, интеллект и разум. Разница, на первый взгляд небольшая и несущественная, а на самом деле принципиальная, именно существенная.

Гносеологическим пределом интеллектуально-психологического приспособления, мимикрирующего под познание, выступает неизбежная абсолютизация некоего комплекса ощущений, так или иначе сводимого к базовым мироощущенческим архетипам, а именно: к любви, которая самоосуществляется через веру, инструментом реализации которой становится надежда. Вера, надежда, любовь: интеллект обслуживает ощущения, возникающие в сфере этих когнитивных эмоций. Это – предел; это край земли, которая держится на трех китах (по иной, более смелой, версии – на слонах); здесь буйным цветом, травой-муравой, цветет мифотворчество, здесь всякого рода притчи становятся недоказуемой мудростью, срамящей любую «философию», здесь мироощущение обладает статусом самоценной, автономной духовной ценности. Это царство художественного произвола: вижу не то, что есть, а то, что хочу видеть – и кто мне судья? здесь «моя правда», «моя картина мира и войны» ценится гораздо выше ничейной, никому не принадлежащей истины; здесь индивид презирает в себе личность.

Гносеологическим пределом разумно-психологического познания выступает иная духовная категория, связанная, прежде всего, со смыслом, с философией постижения мира – истина. Чувства, связанные с истиной, остаются теми же верой, надеждой, любовью, однако духовность личности строится уже на ином фундаменте. Художественной проекцией ментальности личности становится чрезвычайно противоречивый процесс трансформации мироощущения в формат мировоззрения. Литературу как самый смыслонасыщенный вид искусства интересует, по сути, только одно: процесс превращения человека (индивида) в личность. Способом такого превращения выступает мышление. Литературу интересуют все же смыслы, которые наивно вуалируются под мозаику.

Вывод (в каком-то смысле ответ ответов): Литература индивидоцентрической ориентации, обслуживающая приспособительные потребности человека, на пике своего развития становится «очень другой прозой», гейм-литературой (что одновременно является симптомом деградации литературы), ибо иррациональные коды «вера, надежда, любовь», по щучьему велению и авторскому хотению выдаваемые за высшие культурные ценности, языком новой мозаики шифруются семью замками, то бишь, измерениями; игра усложняется в соответствии с логикой развития интеллекта, слабо связанного с духовными потребностями личности; ничего нового не возникает, просто актуализируется старое.

Литература персоноцентрической ориентации, обслуживающая познавательные потребности личности, неизбежно будет превращаться в философскую литературу, культурную альтернативу псевдокультурной гейм-литературе; такая литература с философским привоем служит обоснованию высших культурных ценностей – истине, добру, красоте. Обратим внимание: разрозненные смысловые импульсы преобразуются в истину (параметрика которой – системность, целостность, тотальная диалектика); человек – в личность; мораль – в этику (добро, на языке метафоры); мозаика – в красоту. Вот где уместно говорить о «материале», «глине»; по форме литература осталась такой же, самотождественной; по сути же она обретает то самое искомое «следующее измерение»; проза действительно становится «очень другой прозой». Мэйнстрим того, что сегодня робко пытаются обозначить как *постреализм*, обретает культурную плоть в виде *персоноцентрического реализма*.

Вопрос: Только вот кому это объяснишь?

Ответ: Не дает ответа.

Для иллюстрации тезиса-вывода – креативного, с позиции личности, и абсурдного, с позиции надменного свободного художника (мифотворца, раба бессознательного, при ближайшем рассмотрении), – обратимся к роману Михаила Шишкина «Венерин волос».

Мы не лукавили, когда назвали роман блистательным. Его дискурс многопланов и разнообразен. И имя ему – мозаика. И нечего медлить. Приступим. Скоро будет светать. Архитектор неба берется за ножницы, сейчас возьмет и вырежет из него все лишнее: колоннаду Святого Петра, мост с ангелами. И он тоже путаник - вырезает ангелов, а получаются севастопольские офицеры, они хотят всплыть и, привязанные, рвутся ввысь, и обрывки рубахи поднялись, как крылья. Может, это он, Бернини, все на свете и перепутал! Ему заказали изваять из мрамора одну старуху, которая сама не зачала и другим не давала, а перед смертью прошамкала: вот и пришел долгожданный час, мой господин! Вот и пришло время нам увидеть друг друга, жених мой, смерть моя! А у путаника получилась молодая невеста. И жених ее - венерин волос. Светает. На Испанской лестнице груды вчерашнего мусора. Со стороны Монте Пинчио кто-то кричит: Элои! Элои! Ламма савахфани? Черный ангел замер на углу пьяцца дель Пополо, развернув крылья из сумок. По Корсо бежит, расталкивая первых утренних прохожих, Гальпетра, та, туалетная - усатая, голая, размахивает пудовыми, шлепающими грудями, у нее в животе горошинка. Торопится, хочет догнать того, кто бежит впереди трусцой в королевство короля Матиуша, зовет: Подождите, возьмите меня с собой бежать за всех, побежим вместе! А в конце улицы одинокий экскурсовод высоко поднял свернутый зонтик с привязанной косынкой цвета зари, мол, не потеряйтесь, идите за мной, я покажу вам в этом мимолетном городе самое важное! Это египетский обелиск с привязанным к нему розовым облаком зовет: Где вы? Идите за мной! Я покажу вам травку-муравку! (Цитируется по изданию: Михаил Шишкин. Венерин волос. – М., АСТ, 2010.)

Впрочем, это концовка романа. Которая вполне могла быть началом. (Мы априори соглашаемся с тем, что это роман не потому, что это действительно роман, а потому, что жанровая маркировка весьма условна; неважно, роман это или не роман, причудливый монолог, сплошь состоящий из диалогических сцепок, вполне можно назвать романом, потому что он – обо всем.) Разве понятие композиции (то есть порядка) применимо к жизни, шару, звездам, дождю, любви – к тому, что воспринимается чувствами, к стихии?

Чтобы понять, что Бог есть любовь, не иначе, – а именно таков, якобы, фундаментальный посыл романа (Вдруг подумала: что я на самом деле делаю на сцене? Я люблю. Люблю тех, кто пришел, добиваюсь их любви. У меня любовь с целым залом, с сотнями мужчин и женщин. Я умею сделать их счастливыми на один вечер. А потом возвращаюсь домой одна и ложусь в эту ледяную постель) – необязательно уяснять, как исполняются песни песней и рассыпаются бисером притчи притчей. Уяснишь – и что? Там любовь, и больше ничего. Но это с одной стороны. А с другой – и не надо отвлекаться на смысл, он и так ясен; все внимание – на мозаику.

Ночью душный теплый ветер сгибает струи фонтана. Что этот кусок воздуха трогал в Африке? Ищи в себе свищи. Комар человеконенавистен. Тут как тут. Было времечко, ела кума семечко. Там холмы, дым лохмат, невидим и дивен. В горном ущелье тропа завалена яблоками, они не гниют. Хотелось жить с локоток, а вышло с ноготок. А к ночи ж умер, о горе, мужичонка. Умирать - не лапти ковырять: лег под образа, да выпучил глаза. И нет тени. И ледены недели. И волнами луну, лиман, лови. Взошел месяц, читатель ждет уже сравнения с обрезком ногтя - на, вот, лови его скорей. Косо сидел у леди сосок. И с репу перси. Узор плел прозу. Молодка, что лодка. Дай денег в долг, а порукой будет волк. Пошел козел по лыки, коза по орехи. К капусте пристанешь, капустой и станешь. Мужик напьется, с барином дерется, проспится - свиньи боится. В полузатопленной лодке плывут облака. Волны скоблят подгнивший борт. В осоке валяется волк, брюхо вздуто, мухи облепили веки и пасть, под хвостом черви. Коза, не переставая жевать, смотрит в глаза. Харон отламывает от кочана хрусткие снежно-белые листы и грызет желтыми зубами. Закатное небо настояно на рябине.

Роман напоминает утробное бормотание, блаженное урчание (у семейства кошачьих это получается особенно трогательно). Курлыканье. Мурлыканье. У мурлыканья ведь ни начала, ни конца. Оно начинается с любого места и заканчивается – а нигде не заканчивается, так, условно прерывается. Звуки романа рождаются где-то там, внизу, в подбрюшье души, не в голове. Тр-равка-мур-равка, гор-рошина, венер-рин волос-с. Это безумно женская проза. В идеале автор подобной прозы и должен быть мужчиной, пишущим о женском. А почему бы не просто женщиной?

Не скажите. Обнаруживать женское в мужчине, в жизни – это традиционно мужское занятие, которое на языке культуры называется идеологическим актом. При желании можно объявить его актом сакрально-философским. И тогда проза становится интеллектуальной. Не меньше.

Фокус в том, что она и есть интеллектуальная. Не больше.

Вот, пожалуйста, с любого места, на выбор:

Все сущее - не тварь, но плоть: Он создал мир собой, своей плотью, напрягся именно в этом положении, как акробаты напрягаются в пирамиде, так Он держит нас - свою плоть - напряжением мышцы, поэтому раз на свете ничего не изменилось, значит, Бог существует. Прогулка с моими облаками, они никогда не повторятся, эти - мои. Вазе воды по щиколотку. В сказке девочка бежит от злых сил и все теряет, чтобы спасти братца, но именно бросив братца, она и спасется, от нее отстанут,- но тогда сказка не имеет никакого смысла, и несказка тоже, и не нужно этой девочке вообще жить на этой сказочной земле. Курил на балконе и смотрел, как она в комнате стряхивает с дивана ладонью крошки, выщипывает что-то, расправляет хрустящую на сгибах простыню. Странно представить, что в меня вселятся многоногие или вовсе безногие и безмозглые. Пасха в тумане - прохожие возвращаются ночью домой и держат перед собой свечки, как одуванчики. Наконец, привезли рояль - все столпились, но мама никому не позволила играть, потому что роялю необходимо отдохнуть с дороги. Следы через реку много раз таяли и снова замерзали, и оттого стали великаньими. Получила последнее письмо одновременно с похоронкой - в письме извинялся, что, может быть, бумага будет пахнуть рыбой: дорогая мамочка, мы едим руками, а моем руки в другой казарме - много раз потом засовывала нос в конверт, и каждый раз на мгновение казалось, что действительно там внутри сохранился запах.

И т.д., т.д., т.д. Волос долог… Можно остановиться на любом месте и с любого места продолжить – и что это доказывает?

А ничего роман не доказывает; он показывает, иллюстрирует, убеждает силой, мощью и неотвратимостью очевидного.

Что показывает и иллюстрирует? Что?

Тут мозаика даже не управляет смыслом, а плющом, виноват, венериным волосом, конечно же, обвивается вокруг него. Смысл условен. Задан, как тема для импровизации. Например, любовь. Чем не тема?

Собственно говоря, а что есть любовь?

А вот здесь мы в полной мере должны оценить лукавство чувственного восприятия мира: подразумевается, что все знают, что такое любовь, например. Все. Не надо ничего объяснить. Это лишнее. Просто пиши *об этом* – и все. К тебе потянутся люди. Получается, что автору-творцу удалось невозможное: создать элитный роман (технология мозаики по лекалам ноу-хау-вау патентуется на ваших глазах) для массового читателя (тема понятна даже дураку, упс). В мире культуры нет априорно заданных ценностей, поэтому духовная жизнь в мире том подразумевает труд мысли, которая обосновывает порядок вещей. Собственно, выстраивает, выстрадывает, если так можно сказать, порядок. При одном порядке, в одном контексте любовь будет означать Бог, например, при другом – уже другое что-нибудь.

Вопрос «что есть любовь?» имеет смысл, еще как имеет, но только в другом измерении; в одноплоскостном, но тщательно закамуфлированном травкой, измерении романа ответ на него очевиден, хотя, как водится, крайне невнятен. Верую, ибо абсурдно. Древнее не бывает. Этому типу мышления столько же лет, сколько трем китам вместе взятым.

Бессмысленно поэтому сводить фрагменты монолога-урчания к постулатам-каплям, из которых набирается река смысла. Река мало чем отличается от любой капли. Вот почему мозаика ценна здесь не тем, что сквозь нее постепенно проступает смысл, а тем, что она мозаика. Нечего сказать – говори красиво. От узора к узору. Глядишь, набирается букет.

Вот он и говорит. Он – это, конечно же, автор. Тристан, Дафнис, Ороч, Толмач, Бэллочка или кто там еще. Неважно. Человек. Вещающий от имени всего сущего. Homo sum. От сумы, от тюрьмы, от травы, от девушки, от старухи. От Автора. Открыл форточку - воздух уперся лбом в занавеску. Или: Звезды были огромные, угловатые, неровные, грубого помола. Или: По морю ходили буруны, а низкое небо было все в мутных разводах, будто по нему кто-то размазывал тучи пальцем. Или: Море чуть покачивалось, повешенное на горизонт, как на бельевую веревку. Или: Дождь посыпался редкий, серый, бесшумный, недолгий, набежной, а к вечеру распогодилось, разогнало тучи, и что ни лужа, то звездная цитата.

Так говорит Он. И несть числа перлам из уст. И возразить нечего. Аплодисменты, переходящие в овацию. Овация! Овация!

Секундочку, однако: какой человек говорит это: человек чувствующий (ЧЧ, говоря сегодняшним языком) или личность мыслящая (ЛМ)?

Если ЧЧ, то разве смысл становится критерием его совершенства?

Нет, не смысл. Смысловых линий в романе много (жизнь, смерть, любовь, воскрешение словом, опять любовь, бессмертие, вновь любовь, жизнь, слова, слова, слова), а смысла как единого целого – иерархического замысла, требующего воплощения – нет. И линии эти – волосы! – сплетаются в узоры-дискурсы, покрывая полый ствол романа (условный торжественно-вечный смысл) травкой-муравкой.

И это модель жизни, жизни как таковой, не осложненной мыслью. Ростки (Наташа Ростова, ау, чтобы не сказать мяу!), мыслящие тростники, теперь вот Травка-Муравка.

Ты так ничего и не понял. Вы все умники, семи пядей во лбу, делаете все сложным! Придумают Рим, а потом удивляются, что Рима нет, а валяются на Форуме какие-то обсосанные временем мослы, зарастающие травкой-муравкой. Придумают Тибр, и ждут невесть чего, а на самом деле это что-то мутное, тибриное, настоящее. Вот и нужно полюбить этот тибриный мир! Все просто.

Вот о чем это все? На первый взгляд, ни о чем, хотя мысль пульсирует, бедняжка. Но только на первый, бездумный. При ближайшем рассмотрении «ни о чем», которое стремится к кристаллизации смысла, – это ловушка для автора. Отринь смыслы, стань ЧЧ, то бишь, Наташей Ростовой, – и ты прав, многократно прав; но ведь нет же, мы настаиваем на том, что ЧЧ и есть ЛМ! Мы мошеннически (а лобик прямо-таки Богом зацелован) подменяем точку отсчета. А тут и ловушка. Роман стремится к опровержению основ. Китов. Котов. На которых он стоит. Лежит. Скажете – игра?

Не скажите. Идеально, с точки зрения игры, – это когда много игры, согласен. Чем больше – тем лучше. Хорошего много не бывает. (Дискурс автора затягивает, тысяча извинений. Может, я хочу направить против него его же оружие? Это не исключено; это, знаете ли, глубокая мысль.) Однако решающим условием игры является вынесение разумного отношения за скобки. А если Оно, это отношение, является структурным элементом романа? Вот, смотрите.

Снова появилось время разобраться в себе. Так устала за последние месяцы! Выступления, гастроли, переезды, встречи с нужными и ненужными людьми. Сказала себе: эти три недели до Киева проведу безвылазно на даче, буду ничего не делать, валяться в гамаке и смотреть в небо.

Вот лежу в гамаке и смотрю в небо, а мысли все на земле.

Последний год совершенно изменил мою жизнь.

После пяти лет молчания, травли дураками и хамами, ничего не понимающими в музыке, бессмысленного сидения дома, попыток вести жизнь жены - и только жены, после пяти лет вынужденного бездействия, когда казалось, что жизнь кончена, что пора сходить с ума - вдруг все вернулось на круги своя! Откуда-то я знала, чувствовала, что все будет хорошо, что нужно просто перетерпеть, вынести все унижения, сжав кулаки и зубы - и все будет хорошо.

Я снова на сцене. И знаю, что я - другая. И дело не в возрасте и бездарно упущенных годах. Лучших годах. Я стала мудрее. Наверно, нельзя так о себе говорить. Но я чувствую, что стала петь о том же, но по-другому и о другом.

Здесь есть мысль, не так ли, ЧЧ? И на фоне аналитического дискурса игра не то чтобы блекнет, она становится всего лишь игрой. Сверчком, стремящимся к своему шестку. Игра утрачивает экзистенциальную многозначность. Автор, чувствующий автор попадает в яму со столь любезными ему червями, которую сам же для себя, гм-гм, вырыл. А не рой яму для ЛМ.

Вот еще пример пульсации мысли – ради того, чтобы показать, что количество не переходит в качество. Количество мысли в качество мысли же, я имею в виду. В новое измерение. Шокирует, бьет по чувствам, но не переходит. Я должна была топить щенков, и ты мне стал помогать: в ведро мы налили воду, бросили щенков и другим ведром с водой поскорее накрыли, вдавили, так что вода плеснула через край, обмочив нам ноги. Я крепилась, но все равно потекли слезы. И ты сказал, чтобы утешить: “Ну что ты, не плачь! Все это можно будет потом куда-нибудь вставить, в какой-нибудь рассказ”.

Мысль глубокая? Да. Но она тонет в романе, как щенки в ведре с водой. Все тонет в воде, как известно. Мысль ведь тоже надо лелеять, выращивать, она не размножается вегетативным способом, как трава. Кому, кому лелеять? Автору, кому же еще. Если нет читателей, если вокруг одно ЧЧ, за все отвечает автор. Де факто он становится культурным героем. Или антикультурным. И хорошо, что нет думающих читателей: если они способны додумать мысль за автора, они роман читать не станут.

Утешение одно, зато вечное: не Толмач первый, и не он последний. Этот уникальный – из когорты, имя которой легион. Ну, может, не совсем легион. Но их, благословляющих пустоту во имя смысла, много. Гораздо больше тех, кто чтит культуру. Практически легион. ЧЧ к ЛМ: 1 000 000 к 1 (одному).

В этом и заключена философия романа, его запрятанное в жирную землю от подслеповатых очей всевидящего автора *измерение*. От ума – горе. Алилуйя! Оно старо, как мир, конечно, это измерение; зато аранжировка ультрасовременна, что на языке романа означает: главная новость сегодня – ничто не ново под луной. Солнцем. Звездами. Любовью. Мозаика – пальчики оближешь. Гурманы – где вы? Автор виртуозно пользуется словами, которые удивительно передают ощущения (но к словам не липнут смыслы, вот беда). Наслаждайтесь. Bis.

Но не торопитесь, а то успеете. Трава жизни содержит в себе яд культуры (credo, на языке ЧЧ): натура сильнее культуры; жизнь, словно трава, прет неудержимо и власть травы неодолима. Это уже тянет на умозаключение, не так ли. А все потому, что сама жизнь, трава, натура, литература тянутся к культуре, смыслу, логосу, философии. Роман, детище культуры, написанный во имя отрицания культуры, от имени ЧЧ – это больше, чем игра; более, чем комично; это трагикомично. Не думаю, ибо credo имею. Забавно. До слез.

Вот, полюбуйтесь. См. цитаты. Полюбовались? Трава-мурава – превращается в зловещий символ диктатуры натуры. Не находите?

С чего бы вдруг? А цвет зеленый, как платок у Сонечки Мармеладовой?

Зеленая трава – символ жизни, спору нет; но дурной волос, покрывающий все сорняк – это одновременно угроза жизни. Венерин волос искусно оплетает могилу с погребенными в ней пустотами человека. Это может выглядеть и красиво – в абстрактном измерении и в хорошем смысле. Но стоит ли столь бездумно дергать тигра за усы? Жизнию жизнь поправ: вот чем может обернуться допотопное торжество жизни. Такова травяная философия хищника: каждый, взявшийся за перо, уже хищник в душе, ибо является представителем диктатуры – диктатуры натуры или культуры.

Философия романа состоит из двух неравных частей; меньшая, миллионная часть ее, упрятана в досадные оговорки. Например: При раскопках в Помпеях были найдены пустоты людей. Красиво, но досадно. Если в говорении нет смысла, то в оговорках он присутствует. Но из оговорок не создашь роман. Оговорками его испортишь. А иначе нельзя: роман, говорю вам (вот он, комплекс ЛМ, попер дуриком, словно венерин волос, хе-хе-с) – детище культуры. Смысла. И бессмысленно лишать его смысла. Именем диктатуры культуры диктатура натуры объявляется устаревшим типом credo. Актуальным объявляется иное измерение.

И далее по тексту.

Сотрем улыбку, если это возможно. Ну, хоть на минуту (контекст философии это позволяет). Потому что мы подошли к самому главному. Все романные отдельно взятые мысли не имеют высокой культурной цены, ибо: смыслы, не выстроенные в иерархию, перестают быть смыслами, становятся формой бессмыслицы. Мысли в порядке, в полном, идеальном порядке – это не что иное, как абсолютная истина. Если ты за порядок, за относительный порядок – значит, ты стремишься к истине. Это императив культуры. За траву – это императив натуры.

Вот она, нелитературная разгадка фокусов литературы. Уж сколько раз твердили миру, что литература начинается с философии. Не с мозаики. Вроде бы Толмач и за любовь, но как-то так получается, что роман компрометирует это светлое, умное, культурное чувство, ведь оно для него что трава – не имеет культурной ценности. Так, оплетает пустоты, словно мозаика.

Вопрос: Так чем же хорош роман?

Ответ: Тем, что он рвется за грань невозможного, в те же дебри культуры, – в частности, наловчился передавать запахи души.

Он писал жене: “Бог смотрит на нас тем же глазом, которым мы смотрим на него. Дорогая, как много слов, обозначающих невидимое! Бог. Смерть. Любовь. И что делать, если нужно назвать то, что так близко, но для чего нет слов? Вернее, те, что есть – совсем ничего не объясняют, более того, больны, грязны, гадки. У нас так мало слов для состояния души и еще меньше для состояния тела! Как описать то, что у нас было? Описать так, чтобы передать хоть часть того настоящего, удивительного, прекрасного? Придумывать новые слова? Ставить точки или тире? Господи, тогда то, что мы целовали, будет состоять из одних пропусков! Прочитал, не помню где, что душа, как и тело, пахнет собой и своей пищей. Как это точно. Запах души. Это у души может быть грязный запах. А в любви ничего грязного быть не может – там ничего от нас, там только то, что вложил в нас Бог. И поэтому твой запах (всего, чего не могу написать словами) – божественный. И вкус. И каждый раз – немножко другой. Тело, как и душа, пахнет собой и своей пищей. Нужно придумать новую азбуку, чтобы называть неназываемое, чтобы не было стыдно целовать то, чему еще нет чистого прекрасного имени.

Вы думаете, это так просто – передать неуловимый запах души? Попробуйте. Попробуйте, я не шучу. Запах души улавливается рецепторами ума. Быстро поймете, что это под силу только гению. Гению нечистой красоты, я имею в виду. Тут гейм за Шишкиным. В роман мало вчитаться, в него надо вжиться. Собственно, вжиться и означает: вчитаться. Ощущать жизнь по цвету, запаху, звуку. Читать носом, ушами, глазами. Но только не умом: в романе мало пищи для ума. Смысловые линии, имитирующие траву, прикрывающую наготу пустоты, – суррогатная пища. Скудная философская диета не красит жизнь. Не румянит ланита.

Вопрос: Так о чем был роман?

Ответ: Спросите у пустоты. У травы. У автора, на худой конец. Бессмысленно?

А я о чем…

Вопрос: Так ведь…

Ответ: Венерин волос это вам не сократов логос.

6-8 июля 2011

# ГЛУБИНА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ

**1**

Всякое художественное произведение начинается с известной плотности смысла (в первую очередь это касается художественной прозы). Если нет «густого» смысла – «проза» становится набором слов. Собственно, графоманством, занятием, напоминающим перебирание слов-четок. Более или менее талантливым – суть дела от этого не меняется.

Но вот большой вопрос: что создает эту самую плотность смысла, которую ощутить несложно, а вычленить (по ощущению) почти невозможно?

Если ориентироваться не на ощущение, а на здравый смысл и подсказанную им методологию, то ответ очевиден (правда, это еще не означает, что он понравится тем, кто твердо стоит на почве ощущений): плотность смысла определяется эффективностью постижения и воспроизведения многоуровневой информационной структуры – личности, фокусирующей сам феномен культуры. Ни больше, ни меньше. Плотность смысла задается точкой отсчета в произведении; расположение этой точки и определяет «глубину». Чтобы «глубина», «густота, «плотность», «точка отсчета» перестали быть метафорами (способом передачи ощущений), а несли понятную смысловую нагрузку, необходимо наполнить их конкретным смыслом. Этим мы и собираемся сейчас заняться.

Если глубина художественного содержания является характеристикой информационно-концептуальной, то наличие в произведении, где эстетические параметры приоритетны, духовной (неэстетической) программы является тем обязательным условием, которое является прямым и непосредственным показателем глубины. Духовная программа, данная нам в ощущениях (эстетически отраженная и воспринятая), – вот святая святых произведения. Еще проще: все упирается в масштаб личности творца, которая (личность) задает масштаб художественного мира.

Начать, конечно, придется с акцентирования ***информационной природы*** личности. Укажем на три уровня, три пласта информации, которые вступают друг с другом в сложные взаимоотношения, образуя феномен личности: тело (***натура***), душа (в большей степени психика, натура, нежели сознание, культура) и дух (***культура***, точнее, ее базовый элемент: сознание). Качество (масштаб) личности определяется ***качеством*** информации; последнее же является показателем ***концептуального аспекта*** информации (глубины), показателем не количества (объема) информации, а ее незримой «вертикальной» составляющей, принципов упорядочивания информационного хаоса, принципов, на которых выстраивается как бы само собой разумеющийся информационный космос. Глубина – это свойство концепта. Понятно, что качество информации определяется сознанием, качество это есть всецело культурная величина. Если человека называют венцом творящей природы, натуры, то личность с полным на то основанием следует считать венцом культуры, ее целью и результатом, субъектом и объектом. Развитие культуры ***рано или поздно*** приводит к устойчивой ориентации на личность (к персоноцентризму), при помощи сознания выделенную из природы и социальной среды и отделенную от них (но не изолированную, конечно). Иными словами, ***главным художественным содержанием в произведениях всех времен и народов является конфликт натуры и культуры*** – конфликт либо обогащающий личность (вектор прогресса культуры), либо отражающий процесс деградации личности (вперед, к природе: тенденция регресса культуры).

Мы сказали – рано или поздно, в конце концов. Вначале же культурным героем являлся подлинный Герой, то есть персонаж малокультурный (следовательно, тяготеющий к натуре), в котором личностное начало было редуцировано в очень значительной, катастрофической для личности степени (но весьма благоприятной для социума). Культ такого героя являлся, по существу, культом «народа», родины, чего-то непременно социально значимого, социально содержательного (не личностного, что принципиально). Герой – это благородная форма неспособности быть личностью и, конечно же, прямая угроза личности. Но глупо было бы предъявлять герою, продукту конкретно-историческому, такую внеисторическую, абстрактно-гуманистическую претензию. На тот момент, в тех условиях личностное начало могло существовать только в форме героической. И оно существовало, и отражалось в художественной литературе. Натура в форме культурно-социальной всегда брала верх над культурой как таковой (явлением, строго говоря, в значительной мере асоциальным).

Человек видел свое природное предназначение в том, чтобы служить чему-то, располагающемуся вне его, в социуме, в чем-то авторитарном по сути, подчиняющем волю и сознание героя. ***Герой – это социоцентрическая ориентация***, ориентация во многом антикультурная, но во многом ведущая именно к культуре: иных путей у человека становиться личностью просто не было и нет. Служение социуму было опорой личного достоинства героя, это не унижало, но возвышало его — и в собственных глазах, и в глазах общественного мнения. Для героя нет ничего выше служения Долгу — как бы его ни понимать. Изменить этому предназначению — изменить себе. Выделенный "ген героики" (тип отношений с социумом) всегда самотождествен, трансисторичен. Если складываются такие общественно-исторические условия, для приспособления к которым неуместно ставить "личное" выше "общественного", в этих случаях актуализируется героическое начало в людях. Герои Гомера, "Слова о полку Игореве", романов социалистического реализма ("Мать", "Как закалялась сталь"), многих произведений Солженицына — "близнецы-братья". Это люди долга, самозабвенно ему служащие. Совесть героев — это авторитарная совесть. Жизнь героя принадлежит не ему, но Авторитету (судьбе, богу, сословию, родине, нации и т.д.— социуму, но не личности). Поэтому герой постоянно совершает подвиги — "богоугодные", благо-творительные поступки.

Иногда героя считают образцовой, богатой, содержательной личностью. Это неверно по существу. Герой – это и есть почетная, приветствуемая обществом обезличенность, это культ отношений, в которых, так сказать, нет ничего личного. Герой черпает свою значимость только в социуме; без него герой превращается в ноль. Для героя хорошо прожить – значит, раствориться в социуме без остатка, обезличиться. Отсутствие героя или даже его гибель – ровным счетом ничего не меняют в мире, где главным является не герой, но то, что делает героя. Социум (Авторитет!) не замечает потери бойца. Его место займут легионы других. Если личность принципиально незаменима, то герой вполне заменим, принципиально заменим. Он незаменим только в том смысле, что он может быть Очень Большим Героем, -- в количественном, но не в качественном отношении.

Героика — это оптимальная, эстетически и духовно безупречная форма цельного, непротиворечивого (а значит и неполноценного) типа личности. В литературе такой одномерный тип и принято называть «типом» (в отличие от многомерного «характера», формы проявления личности). Бескомпромиссные герои и святые, по-своему привлекательные своим не ведающим сомнения фанатизмом, идеально соответствуют всем сверхзадачам идеологии. Поэтому лучший идеолог – это герой.

Ясно, что героика развивается, психологизируется (то есть в известном смысле гуманизируется, обогащается противоположным, личностным началом), меняются времена, меняя содержание Авторитета, — словом, героика эволюционирует, усложняя и совершенствуя свои типы. Но формула героики при этом остается незыблемой.

Приблизительно до ХVIII столетия в мировой истории личность, в основном, ориентировалась на героическую программу. Поскольку нас в данном случае интересует не история проблемы, а необходимая "рабочая" установка, отметим следующее. Ослабление авторитарного начала неизбежно усиливало начало неавторитарное. В конце концов, к ХVIII веку сложилась такая культурная ситуация, когда героизм как чемпионская стратегия ослабел настолько, что цельность личности можно было восстановить только на принципиально иной основе. На первый план выходит **частная жизнь** человека, начинается эпоха истинного культа личности (т.е. культа Гуманистических Идеалов). С точки зрения культуры, личность становится полноценным субъектом частной жизни. Ценности человека коренным образом меняются. Начинается художественное (а также философско-этическое, политико-экономическое и т.д.) освоение не героических и связанных с ними трагических и сатирических сторон жизнедеятельности личности, а человеческой самоценности, естественности. На основе идеалов гуманистических ***(персоноцентристских)*** возникают принципиально иные пафосы: идиллическо-гуманистический, драматический, юмористический.

Это варианты новой жизненной идеологии, утверждающей ценности из разряда частной жизни. Ценности эти своей обнаженной экзистенциальной сутью разворачиваются именно в сторону частного лица, Ее Величества личности. Новая триада — это героика, трагизм и сатира **наоборот**. Гуманистическое и Авторитарное поменялись местами, образуя целостность личности на иной основе. Художественные (и — шире — духовные) результаты на "дрожжах" новой идеологии оказались потрясающими. Новые стратегии художественной типизации легли в основу романтизма, а затем и реализма.

Личность – это в значительной степени антигерой (не лже-, а именно антигерой). Без личности социум теряет свою значимость, превращается в начало второстепенное. Выдвижение личности на первый план (персоноцентризм) – это не просто новые художественные возможности (коллизии, сюжеты, типы героев и т.д.); это прежде всего новый тип отношений, который реализует новые духовные возможности. «Хорошо прожить – хорошо спрятаться»: вот новое (хорошо забытое старое, Эпикурово) кредо нового героя. Иными словами в качестве главной задачи ставится задача дистанцироваться от социума, не порывая связей с ним. Личность не враг обществу; она друг себе.

**Гуманистическая идиллия** — это гармония внутриличностного мира, при которой оказывается возможным совместить интересы социума и личности без ущерба для последних и без прежней агрессивности первых (так как "иррациональный авторитет" уступает место "рациональному": отчетливо обозначается приоритет культурной регуляции). **Частный человек**, перестав быть нерассуждающим, нерефлектирующим героем, чрезвычайно обогатился, совместив в себе серьезное отношение к святыням героя и одновременно критическое отношение к ним частного лица. Внутренний мир человека стал вмещать в себя героическое начало, поставленное на службу личности. Это оказалось возможным благодаря **диалектически** осознанным взаимоотношениям социального и персонального, натуры и культуры в личности. Диалектика обнаружила несостоятельность героической однозначности и лишила трагедию свойственной ей безысходности.

Перед нами совершенно иной уклад гармонии. Если гармония героики покоилась на искоренении всех и всяческих противоречий и абсолютной вере в абсолютные Идеалы, то идиллическая гармония представляет собой динамическое равновесие взаимоисключающих компонентов, и составляющими ее могут быть **все виды пафоса** — организованные, однако, в духе подчинения "низших" ценностей рационально осознанным "высшим". В данном случае гармония — это организованность, разумная упорядоченность, единство противоположностей (а не иррациональный культ Авторитарного, присущий героике).

**2**

А теперь вернемся к глубине содержания. Как видим, в художественном содержании вполне возможно обнаружить общую, универсальную точку отсчета: это развитая личность. Дело, если обращаться к примерам, не в Онегине, а в том, что в этой личности реализована всеобщая точка отсчета. Дело не в уникальности Онегина – а в уникальной манифестации универсальности. Почему же в таком случае «Евгений Онегин» стал «программой русского литературного развития (нам неоднократно приходилось писать об этом)?

А он никогда ею и не был в буквальном смысле, несмотря на то, что русская литература развивалась в русле «Онегина». Дело, повторим, в том, что роман в стихах реализовал всеобщую точку отсчета. Пушкин ничего не выдумывал: ситуация «горе от ума» - это оболочка древнего конфликта натуры и культуры. Поэтому темный девиз «Пушкин – это наше все» – это глупость, и больше ничего. До «Онегина» нравственность была привязана к «герою» - то есть к тому, кто общественное ставит выше личного. В этой системе отсчета, как мы помним, чем меньше личного – тем больше героического. Герой нравственен (точнее, морален) в отношении общества. Но тот же герой безнравственен в отношении себя как личности. Герой в лице Онегина сменился Героем Нашего (Нового) Времени, то есть антигероем. Произошла смена вех, ***смена ориентации с социоцентризма – на персоноцентризм***.

В свете сформулированного методологического подхода любопытно было бы посмотреть на некогда славную категорию «народности» в литературе. Народность зиждется на героической идеологии, последняя же так или иначе ставит интересы народа выше интересов личности. Отражение такой идеологии в литературе, то есть применение ее в качестве духовной структуры и доминанты персонажа – в качестве стратегии художественной типизации – превращает эту категорию в духовно-эстетическую, литературоведческую. Целостное завершение эта категория обретает в стиле. Начинает казаться, что народность имманентна самой литературе. Хочется думать, что литература и герой – две вещи нераздельные. В таком случае эталоном будет являться не «Евгений Онегин», а «Капитанская дочка».

Но это, увы, не так. К счастью, не так. Если ставить вопрос об универсальности категории «народность», то необходимо иметь в виду то, что было сказано нами ранее. Развитие литературы постепенно, но неизбежно выдвигает на первый план личность, хотя, надо признать, не устраняет окончательно само понятие народ. Такова логика развития культуры. Здесь нет чьей-то персональной прихоти. Просто констатируем: народный вектор перестал быть определяющим. Само отсутствие этой категории или явная ее периферийность уже не воспринимаются как знак художественной ущербности, неполноценности, несовершенства произведения. Система ценностей, похоже, изменилась необратимо. Даже если мы вернемся к героизму и связанной с ним народности – объективно это будет шаг назад в культурном смысле. Во всяком случае, такими мотивами, как «именем народа» или «во имя народа», сегодня уже невозможно вылепить нечто духовно адекватное запросам эпохи, уровню современной культуры. Героика народного типа – архаична.

Но это не значит, конечно, что выдвижение на авансцену культуры начала противоположного, персонального, автоматически приводит к иному, более впечатляющему художественному результату. Духовное всегда есть предпосылка эстетического – не менее, но и не более того. Можно говорить о перспективности художественного потенциала; разговор же о конкретном художественном результате – всегда конкретный разговор. Глубина образуется вследствие совмещения несовместимого: натуры и культуры. Само вот это глубоко культурное действо или чародейство – совмещение противоположностей – мало еще что проясняет, даже если речь идет о противоречиях, носящих не локальный, поверхностный характер, а – универсальный, глобальный; даже если речь идет о противоречиях натуры и культуры. (А ведь часто, заметим, нам предлагают интерпретацию мелких противоречий, которые являются всего лишь причудливым отражением, отблеском противоречий сущностных.) Глубина может освещаться по-разному – с разной мерой диалектичности, либо затемняющей глубину, либо выявляющей ее безмерность. Глубина – это не константа, а реализованная возможность. Обратимся к примерам, которые помогут прояснить сказанное. При этом не будем ограничивать себя выбором иллюстративного материала, ибо ключевые постулаты должны «срабатывать» везде.

Возьмем произведения В. Сорокина, автора ныне модного, нашумевшего, скандального. Чем же можно прославиться сегодня? Да тем же, чем и вчера. Вот, к примеру, книга «Утро снайпера» (издательство «Ад Маргинем», 2002). Она состоит из рассказов и повестей, сделанных на одну колодку, под один трафарет; и лекала, конечно, прописаны резцом бессознательного. Я очень и очень сомневаюсь, что автор делал свои вещи спустя рукава. Это все, на что способен г. Сорокин, это его предел и потолок. В его масштабах – это просто культурный подвиг. О чем же пишет, я бы даже сказал хлопочет, г. Сорокин, человек, вроде бы владеющий словом? О нем бытует устойчивое мнение: что ни говори – а он умеет писать. Умение писать, обратим внимание, по умолчанию отделяется от того, о чем пишет умелец, от содержания. Можно, дескать, ни о чем написать что-то, и это будет что-то с чем-то.

Так вот скучные и однообразные в плане философско-познавательном модели Сорокина (г.) выстраиваются вокруг одной оппозиции, тиражируемой бесконечно: автор начинает чинно и благородно, с культурного лоска и блеска – и потом все «неожиданно» переведет на г… (это не наша метафора, а весьма знаковая, «смыслонасыщенная» вещь в поэтике г. Сорокина). Такой трюк (культурный оверкиль) – это не пустая фишка коммерциализированной продукции, как могло бы показаться. Это даже не назовешь приемом, то есть свойством стиля (ведь стиль – категория зависимая: он всегда исполняет волю заказчика, реализует заданную «точкой отсчета» «глубину»). Это типично постмодернистское неверие в культуру, редукция мозга к паху (в случае с г. Сорокиным – к анальному отверстию), духа – к инстинктам. Акт посрамления культуры преподносится как глубоко культурный акт, сверхкультурный, стоящий выше культуры. Пост и еще раз пост. Таков подвиг г. Сорокина, личности, конечно, героической. Просто он служит г… – а что делать, если весь мир в дерьме? Подвиг дурно пахнет – так ведь честность никогда не была белой и пушистой. Это такое рабочее, даже чернорабочее качество, пахнущее потом и кровью. И еще кое-чем. А честность для таких гг. – это не что иное, как истина. Вот вам и точка отсчета. Не фишка, не прием, и даже не эпатаж: Истина. Сорокин весь по уши в истине.

Привлечение г. Сорокина в герои может показаться пустым парадоксом. Его позиция близка к комической иронии (для постмодерна – это святое), откуда рукой подать до сатиры, родной сестры героики. Но дело даже не в подвижности эстетического спектра. Он ведь разоблачает героику! Следовательно – антигерой? Нет. Он целенаправленно дискредитирует не героику вообще, а героику социалистического, круто идеологического типа. Для чего прикладывает героические усилия – и незаметно превращается в героя. Концептуальная бедность – налицо. Чем можно ее компенсировать? Картинками, множеством картинок и иллюстраций убогого концепта. Чем успешно и занимается автор, обреченный у неискушенной публики на успех.

Интересно обратить внимание на механизм культурной востребованности сегодня, если хотите – на рецепт успешной культурной карьеры. В основе этого механизма – анекдот, то есть выстраивание противоречий с помощью двухходовой логики. Вот вам и предел глубины, ее заданность. Вот вам культурный уровень: уметь считать до двух, видеть двойное дно. Много – это два. Иными словами, не уметь считать до трех и далее, не замечать много- (более двух)уровневой информации. Г. Сорокин рассказывает анекдоты. Целыми пачками. Но они об одном и том же: автор по себе судит о культурном начале в человеке, которое всегда при ближайшем рассмотрении состоит из г… . Тут уж не до смеха. Так автор и не шутит. Он серьезно ковыряется, исполняет миссию. Если не он – то кто же? Такой современный г. Сорокин оказывается пройденным этапом, устаревшим типом героя. Кроме всего прочего от него еще устойчиво тянет нафталином. Что делать: современным быть очень рискованно.

Сама оппозиция «натура – культура» схвачена верно, однако скандальное сведение одного к другому удручающе бедно. Это скудная литература, нищенский духовный паек. Три-четыре логических хода, иная глубина – и сорокинские модели уплывают вниз по течению, увлекая за собой и серьезного автора под шумок водопада туда, где г. Сорокин прописался навечно: в воронку унитаза. Как говорится, счастливого пути. За что боролся…

А мы перенесемся в иную ауру, где дышится вольнее, глубже и свободнее. Возьмем в руки книгу Леонида Андреева. Здесь все поблагороднее будет. Но понятие «точка отсчета» и здесь неумолимо структурирует всю художественную ткань (сюжет, эпизоды, типы героев, синтаксис – все). Уже после пяти-шести рассказов (берем наудачу: «Баргамот и Гараська», «Большой шлем», «В темную даль», «Жили-были», «Иностранец»…) завуалированное авторское credo, точка отсчета – как на ладони. Автор заворожен оной и той же ситуацией: оказывается, ***в душе*** его персонажей при известной сноровке можно обнаружить нечто противоположное тому, с чем они жили-были до поры до времени. Эти кульминационные в духовном отношении моменты и составляют центральные события рассказов. Чтобы добыть, высечь этот скрыто тлеющий огонек из грубоватых складок души, необходимо постоянно боковым зрением держать в поле внимания бессознательное. Последнее Л. Андреев делает союзником человека, в душе его персонажей даже помимо их воли живет и теплится искра божья. Это уже попытка зацепиться за культурное начало в человеке. (Г. Сорокин даже не дифференцирует, по большому счету, душу и разум, ибо для него все это эфемерное пахнет одним и тем же, одним мирром мазано.) И все это отчасти справедливо. Однако свести жизнь человека к редким душевным порывам, к вере и неверию, к эпизодическим всплескам бессознательного (культурно, а не натурно маркированного) – это не бог весть какое искусство, хотя и отчасти героическое. Потому как мелко взята сама природа человека. Где здесь личность? Нет личности. В лучшем случае – герой («Губернатор»).

 Посмотрим с этой универсальной точки зрения на шедевры мастера изящной словесности Ивана Бунина, на его лирическую прозу и стихи. Все его мастерство задействовано на обслуживание определенного духовного стержня, духовной программы, миссионерско-героической по сути, а именно: я призван фиксировать богоприсутствие во всем, растворенность духовного (по Бунину – прежде всего эстетического, то бишь божественного) начала везде. Писать, красиво и изящно, – цель, смысл и оправдание, ибо эстетизация – это не внешнее украшательство, а глубоко духовный акт, форма сопротивления бессмысленности бытия, придание хоть какого-то смысла своему непонятному существованию в мире, откуда предусмотрительно изъята (по причинам нам неведомым) точка отсчета. По Бунину можно нащупать точку отсчета, убедиться, что Кто-то распоряжается ею по своему усмотрению, почувствовать точку. Но только не понять ее. Это невозможно. Бунин создает предельно комфортную для художника ситуацию: не искать смыслы, а наслаждаться бессмысленностью. Однако бессмысленность, повторим, выступает как культурная ценность, непостижимость, тайна. Истина в том, что истина сокрыта. Но она есть. Присутствие истины при одновременной невозможности ее постичь – вот точка отсчета Бунина. Вот откуда исключительное внимание к миру внешнему, вещному (в котором растворена вечность), к враждебным человеку вечным стихиям: океану, ночному небу, состояниям природы. Они источают тайну, концентрируют ее в эстетически благоприятном поле, дают представление о масштабности сокрытой точки отсчета. Бунин – лепит героев? Увы, это так. Даже его трагизм – отчетливого героического происхождения. Бунинский модус конфликта натуры и культуры ставит личность на колени.

Если говорить о глубине содержания, которое и порождает феномен художественности, то Бунин ходит вокруг да около человека. Завораживает своим хождением. Помогает Красоте спасать мир. Все это, опять же, как бы и верно – но в каком-то десятом по степени важности отношении к истине, в десятом приближении к ней. Пушкин, Л. Толстой, Чехов – вот глубокие, и потому эталонные трактовки природы человека. В каком смысле они выше Л. Андреева и Бунина? Уж не в том, конечно, смысле, что лучше придумывали эпитеты и метафоры, а в том, что сумели нащупать главное в человеке и выразить это оригинальными стилевыми средствами.

Тем не менее, бунинское искусство живописать словом состоялось, оно впечатляет высочайшим качеством, живет и здравствует (и дай бог ему здоровья). Вот и получается, что Бунин подтверждает простенький краеугольный тезис: художник волен избирать любой ракурс, какой душе угодно, только блесни, маэстро, словесным талантом: что-нибудь ни о чем. Сначала была Красота в слове, а уж потом мысль в слове. Красота первична и, главное, отделена от смысла: это и есть точка отсчета в истолковании литературы, которой (точки) как бы нет. Без точки отсчета искать точку отсчета и при этом делать вид, что ничего не ищешь: как вам это нравится? Все это порой называется «наука литературоведение». Валят в кучу всех писателей и поэтов, комментируя все и так и сяк, исходя из собственного представления о мире, бессознательно отталкиваясь о скрытых от самих же себя точек отсчета. Каждый исследователь, равно как и каждый писатель, видит литературу по-своему. Мы имеем дело с конгломератом мировоззренческих перекосов, с самым настоящим культурным бредом, в котором давно уже никто ничего не понимает.

Именно поэтому мы ориентируемся на определенную исследовательскую точку отсчета (методологические принципы), которые позволяют обнаруживать в произведении художественно выраженную точку отсчета, формирующую не только стиль, но сам феномен художественности.

Ярко выраженная глубокая точка отсчета и является тем самым знаменитым «законом звезды» или «формулой цветка» (кому что по душе). Он очень прост, сей закон, и выражается в общем незамысловатой формулой, демонстрирующей взаимосвязь и неразрывное единство трех основополагающих «компонентов» художественности: К – Д – И (где К – красота, Д – добро, И – истина). Но понять эту формулу очень непросто. Эстеты безнадежно блуждают в трех соснах, из которых сложен цветок, и ставят себе этот блуд в великую заслугу. Красота, якобы, метафизична, ей закон не писан. Красота, будто бы, маргинальна и мистична. Она не признает законов, само понятие закона оскорбляет Красоту. И все же вопреки мифам красота существует на законных основаниях. И коль скоро основания все же существуют, есть смысл говорить о них. Закон гласит: Красота – это способ существования смысла. Но не всякий смысл предрасположен к союзу с красотой, а лишь тот, что ориентирован на Истину (нравственная составляющая которой – Добро). Больше Истины – больше возможности у Красоты расцвести и раскрыться.

Такова «формула цветка», формула всех художественно значимых шедевров, которые начинаются с известной плотности смысла.

# РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА БЕЛАРУСИ: АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ

Когда говорят о литературе Беларуси, иногда вспоминают о том, что кроме белорусской литературы (литературы на белорусском языке), имеется еще литература, вроде бы и белорусская, однако же на русском языке. Назвать ее белорусской – вроде бы некорректно, ибо без существенных оговорок здесь не обойтись; назвать русской – тоже натяжка, ибо она специфически русская, белорусско-русская. Как быть с белорусской литературой, которая одновременно является русской (русскоязычной)?

Очевидно, что ее двойственный, маргинальный культурный статус самым непосредственным образом сказывается на общественном бытии и на репутации: вот эта пока безымянная литература, которую неизвестно как и назвать, чтобы никого не обидеть, обречена быть вечно второй и в литературе белорусской, и в русской. И там и там она как бы чужая, не стопроцентно своя, подозрительная и, что особенно радует ревнителей однозначности и категоричности, беззащитная.

Прежде всего следует точно обозначить серьезный предмет для серьезного разговора, феномен, объективно существующий, но не имеющий пока общепринятого обозначения. Есть корпус текстов, есть писатели, поэты и драматурги, пишущие по-русски, но живущие в Беларуси. Является ли такая литература частью литературы белорусской?

Безусловно. Здесь и обсуждать нечего. Белорусская литература – это не только литература на белорусском языке, но еще и литература Беларуси, страны европейской, где сосуществуют многие языки и культуры. Часть белорусской литературы на русском языке вполне корректно называть **русскоязычной**.

Гораздо больше проблем возникает в отношениях русскоязычной литературы Беларуси с литературой русской. Можно ли считать белорусскую литературу на русском языке моментом (ответвлением) русской литературы?

Для русской литературы сама по себе ситуация достаточно типичная: ведь пишущие по-русски живут не только в России, однако это не мешает им быть причисленными к когорте русских писателей. Пишешь по-русски, живешь в пространстве русской культуры – следовательно, ты русский писатель.

Русская литература Беларуси – это, как ни странно, проблема в большей степени Беларуси, нежели России. Считать ли «наших» писателей одновременно «не нашими»?

В Беларуси типичная для русской культуры ситуация приобретает уникальные черты. До распада Советского Союза практически все, что выходило в Беларуси на русском языке, втягивалось в русское, русскоязычное культурное пространство, и белорусской литературой считалась литература на белорусском языке. Все ясно и достаточно однозначно. С появлением государства Республика Беларусь, в котором существуют два государственных языка, ситуация существенным образом изменилась. Написанное в Беларуси на русском языке становится уже не только русским, но и белорусским. Вот этот амбивалентный статус **русской литературы Беларуси** и следует зафиксировать в формуле, обозначающей суть явления.

Таким образом, существуют две базовые классификационные модели, по-разному интерпретирующие сложившуюся ситуацию: «русская литература Беларуси» – и «русскоязычная литература Беларуси». И там и там амбивалентность «объекта» принимается к сведению, однако результат получается разный. И ставить вопрос «или – или», или одна модель – или другая, значит, по моему глубокому убеждению, осуществлять насилие над реальностью. Есть русская литература Беларуси, и есть русскоязычная.

В случае с «русскоязычной литературой» речь идет о белорусской литературе, о части одной литературы – белорусской. Русскоязычная – это «составляющая» белорусской литературы, транслирующая модус белорусской ментальности.

В другом случае речь идет не о русскоязычной литературе Беларуси, не о белорусской литературе на русском языке, не о русскопишущих, не об уроженцах Беларуси, пишущих на русском и живущих где угодно, только не в Беларуси, не о белорусских писателях, пишущих по-русски, – а именно о русской литературе Беларуси, литературе, имеющей отношение одновременно и к русской, и к белорусской изящной словесности.

Русская литература Беларуси – это одновременная развернутость в сторону разных культурных (ментальных) парадигм, которая осуществляется в едином языковом дискурсе. Два в одном. При этом преобладание «русскости» в предложенной формуле значительно и очевидно. Так уж получилось, такова реальность.

Графически эту самую амбивалентность можно выразить следующим образом.

Русскоязычная литература Беларуси

Русская литература Беларуси

Кстати, сама процесс идентификации «новоявленной» литературы разворачивается совершенно по классическому сценарию. Поскольку существует два внятных критерия – язык и ментальность, постольку неизбежно появление двух полярных классификационных моделей, где язык и ментальность конфликтуют между собой. Как решать подобного рода проблему?

Можно было бы мудро заметить: время все расставит на свои места. Однако на деле расставлять на места приходится здесь и сейчас – и, между прочим, тем писателям, читателям, ученым и общественным деятелям, которым не отпущено какого-то дополнительного времени на схоластические дискуссии.

Таким образом, есть писатели, творчество которых великолепно, без натяжек укладывается в формулу «русскоязычная литература Беларуси». Например, Алесь Адамович; из писателей недавнего прошлого можно назвать имена В. Тараса, А. Дракохруста, Н. Кислика, Б. Спринчана. А есть писатели и поэты, которые не укладываются в смысловые рамки данной формулы, которые, являясь русскоязычными писателями Беларуси, одновременно являются и русскими писателями. Таковыми являются, например, поэты Вениамин Блаженный, Анатолий Аврутин, Константин Михеев, Юрий Сапожков, Любовь Турбина, Глеб Артханов, Татьяна Лейко, Дмитрий Строцев, Юрий Фатнев, Изяслав Котляров, Владимир Карпов и многие другие; из прозаиков значительная (возможно – большая) часть пишущих по-русски осознает себя представителями русской литературы Беларуси (в данном случае я ссылаюсь на опыт личного общения).

Кстати сказать, санкции России или Беларуси на подобного рода культурную идентификацию не требуется: речь идет прежде всего именно о культурном явлении, а не о гражданстве. Требуется помощь и понимание, а если не помощь, то хотя бы активная воля не чинить препятствий и помех.

Лично я ратую за совмещение двух представленных формул, «русская» и «русскоязычная» литература Беларуси, за точное, адекватное и, я бы сказал, деликатное их применение. Но если говорить о тенденции, о количественном и, что важнее, качественном преобладании писателей «русской» и «русскоязычной» ориентации, то пока ответ, который дает реальность, мне видится таким: русскоязычная литература Беларуси является в преобладающей степени русской литературой Беларуси. Чтобы не запутаться самим и не вводить в заблуждение общественное мнение, более корректным было бы популяризировать формулу «русская литература Беларуси» (имея в виду, конечно, что там, где необходимо, следует пользоваться понятием «русскоязычная литература Беларуси»).

Разумеется, вопрос о русской и белорусской составляющей культуры Беларуси возник не сегодня. Конечно, в исторической ретроспективе точкой отсчета русской литературы Беларуси в известном смысле можно обозначить все то же универсальное, всем корням коренное «Слово о полку Игореве», творчество Симеона Полоцкого и т.п. Однако это все исторические конструкции и реконструкции, не более того. Они имеют право на существование, имеют логические и культурные обоснования, но ничего не проясняют в существе сегодняшнего понимания формулы «русская литература Беларуси». Одно дело, когда Беларусь была частью Российского государства, и совсем иное – процесс формирования собственной культуры на русском языке (по отношению к сегодняшним реалиям точнее было бы сказать – процесс формирования мультикультурного белорусского пространства, в том числе и русской его составляющей). Сегодняшняя русская литература Беларуси немыслима без традиций русской литературы (вне этого контекста русской литературы Беларуси просто не существует), и в то же время в русской литературе Беларуси начинают присутствовать традиции и контекст, которых не было, нет и не может быть в литературе русской. Это живой и противоречивый процесс, который требует постоянного осмысления и отслеживания. Аналитическое «обслуживание» такого процесса – задача литературной критики, которой не было и пока что, увы, практически не существует в отношении русской литературы Беларуси.

В связи с этим отметим еще одну специфическую и весьма любопытную особенность, которая характеризует ситуацию, сложившуюся вокруг русской литературы Беларуси: литература есть, а критики нет, следовательно, литературы тоже как бы нет. Что это за литература, о которой «не говорят»? Ее не замалчивают, уточним истины ради, о ней именно не говорят, официально не говорят, – в силу, надо полагать, «очевидной» второразрядности «русскоязычного материала» (вот вам еще один семантический оттенок слова «русскоязычный»). Или как надо полагать?

Есть поэты, есть писатели, но нет **литературного процесса** (составляющие которого – критика, устойчивый интерес научного литературоведения, изучение произведений в школах и вузах, наличие общественно-литературных изданий, системы продуманных культурных мероприятий) и как результат – нет «прописки» в общественном сознании, где русская литература Беларуси занимала бы подобающее ей место, свое место, не чужое.

Специфичность ситуации видится также в том, что феномен русская литература Беларуси, который не осознается как некая целостность, как самодостаточный процесс, не представлен если не классиками, то знаковыми фигурами, как сейчас принято говорить (фигуры, достойные по своему творческому потенциалу такой чести, возможно, существуют, однако они не материализовались в общественном сознании в качестве «культовых»). Проблема «личность для истории или история для личности» в полной мере актуальна и для литературы. Более того, литературы без крупных творческих личностей просто не бывает. Если «звезды» не зажигают, значит, это никому не нужно? Или, того хуже, кому-нибудь нужно? У перечисленных мною поэтов, хороших и разных, живых и уже отошедших в мир иной, есть, в основном, профессиональная репутация, однако отсутствует общественная.

Личность как персонификация феномена – вот чего так не хватает сегодня русской литературе Беларуси. Это, если угодно, проблема не собственно литературная, а общественно-культурная. С появлением ряда символических фигур (не обязательно, кстати сказать, «живых классиков»: все ведь можно сделать с умом) происходит и легализация самой культурной формулы «русская литература Беларуси» и укореняется ее статус в общественном сознании.

Что же есть, если нет крупных творческих личностей «с репутацией», и даже отсутствуют внятные черты литературно-общественного процесса?

Как ни странно, при дефиците ярких знаковых фигур есть достаточно заметные произведения. Писателей и поэтов как фигур общественно и литературно значимых и признанных (у нас, здесь, в Беларуси признанных) – словом, бесспорных, имеющих статус, если угодно, местных классиков – таких фигур пока нет, а отдельные произведения, которых набирается на добрую библиотечку, есть. Это также специфика русской литературы Беларуси на нынешнем этапе ее становления.

В этом нет ничего страшного или ужасного, это совершенно естественно и нормально.

Далее стоит отметить и такой момент: уровень поэзии на русском языке в Беларуси выше уровня художественной прозы. И это, скорее, свидетельствует не об уникальности ситуации, а о закономерности, относящейся к процессу становления литератур: художественная проза, особенно романы, это наиболее престижный и значимый жанр литературы, и расцвет романа, жанра по определению «концептуального», – это уже своего рода подведение неких предварительных итогов или, по крайней мере, завершение полного цикла. Великой литературы без великих романов не бывает – это с одной стороны; с другой – литература начинается с поэзии. Поэтому известный дисбаланс в соотношении поэзия – проза налицо. Правильной дорогой идем.

Таким образом, уже само наличие литературных проблем свидетельствует о том, что «непонятно какая» литература, которая прижилась в «непонятно каком культурном пространстве», все же существует и развивается по классическим законам, свойственным любой литературе мира.

Пора бы русской литературе Беларуси определиться с названием – следовательно, и с оригинальным **культурным статусом**.

Именно так: выбирая термин для литературы то ли русской, то ли русскоязычной, мы определяем ее культурный статус. В известном смысле уже сейчас прогнозируем ее будущее (по принципу «как вы яхту назовете – так она и поплывет»вестном смысле уже сейчас прогнозируем еей будущее (). ). Поэтому бурные дебаты «всего лишь по поводу термина» не должны никого вводить в заблуждение: это дискуссии о будущем литературы, у которой пока что темное настоящее.

Тем не менее сам факт полемики является косвенным свидетельством того, что у русской (для кого-то пусть и русскоязычной) литературы Беларуси большой потенциал.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

**ОДИН ОБЩИЙ РОМАН, или**

**ЧТО НАМ ГЕКУБА ПОСЛЕ ГЕКАТОМБ?**

Литературовед А. Зеркалов как-то заметил: «После гекатомб 1937 года, все советские писатели, в сущности, писали один общий роман: в этическом плане их произведения неразличимо походили друг на друга. Роман Булгакова («Мастер и Маргарита» - А.А.) – удивительное исключение...» (А. Зеркалов. Этика Михаила Булгакова. - М.: Текст, 2004. - С. 9)

В сущности, подобное происходит с ощутимой периодичностью: писатели всех времен и народов не сговариваясь на очередной волне новейших умонастроений (коллективного бессознательного, будем откровенны) начинают писать, как впоследствии выясняется, один общий роман, или пьесу, или стихотворение. По прошествии времени волне, образовавшей течение (направление), присваивают имя, словно эстетическому урагану или торнадо. Например, строгий Классицизм. Или разбушевавшийся Романтизм. Или суровый реализм. Или прикольный Постмодернизм. Все течет, все меняется, бушует и вновь стихает; не меняется только вот этот удивительный алгоритм: коллективное умонастроение дает старт новому общему роману.

Между прочим, данная закономерность свидетельствует о волновом, бессознательном характере художественной словесности, самого умного из искусств, однако. Литература, которую создают отдельно взятые писатели, оказывается феноменом массового ажиотажа. Индивидуум служит толпе? «Да это парадокс, и больше ничего!» - воскликнет какой-нибудь отдельно взятый читатель. И мы не оставим эту реплику без внимания.

Вот и сейчас на наших глазах (в данном случае речь идет о русской литературе, знаковой для мирового литературного процесса) формируется течение: все как сговорившись пишут один роман. На первый взгляд, подобное утверждение может показаться парадоксальным. Ведь мы, после гекатомб 1990-х, имеем неслыханное разнообразие: писатели решительным образом отличаются друг от друга: Виктор Пелевин не похож на Михаила Шишкина, Михаил Шишкин ничем не напоминает Владимира Сорокина, Владимир Сорокин – просто противоположность Людмиле Петрушевской, которая вообще как бы неповторима. Это мы сейчас упомянули постреалистов. А ведь есть еще крепкие реалисты (хотя и в них есть что-то от пост) – Захар Прилепин, Людмила Улицкая… Да что там! Свобода – мать разнообразия. Тут впору говорить о культе индивидуальности, уникальности и абсолютной непохожести. Просто исполнение мечты Маяковского: больше художников слова, хороших и разных. Куда уж больше…

Однако схожести у них, у этих неповторимых писателей, гораздо более, нежели различий. Они «неразличимо походят друг на друга» в плане мировоззренческом. Они схожи в главном: все как один дружно, словно по команде, *отвернулись от разума*.

И все как один, будто в ненавистном строю – напра-аво! в направлении правого полушария! с левой ноги! повзводно, поротно, шагом марш! – самым разнообразным способом стали выражать одно и то же: недоверие к разуму, к личности. Все как один отвернулись от личности и повернулись лицом к человеку, презирающему личность в себе.

А ведь их никто не заставляет писать один общий по смыслу роман, все делается на исключительно добровольных началах. Что за парадокс в парадоксе!

Откуда такое подозрительное единодушие?

Если кратко изложить то, что требует долгого и неспешного разговора, получается, к сожалению, нечто излишне категоричное и агрессивное (таков, увы, закон философского дискурса); «долго и неспешно» сегодня, когда все привыкли орать и вклиниваться, воспринимают как форму капитуляции.

Однако «глас вопиющего», в пустыне ли, в литературе ли, – занятный и, судя по всему, древний жанр, и если не остается ничего другого, то почему бы и не воспользоваться правом на крик, на блиц крик, я имею в виду?

Думать – значит, сверять свои мысли, желания и поступки с универсальной шкалой ценностей; иными словами, ставить заслон природному эгоизму «культурнорожденными» законами.

Не думать – значит, не замечать объективного присутствия в мире универсальной системы ценностей и действовать по принципу «делаю, что хочу»; иными словами, абсолютизировать эгоистическое начало в человеке, игнорируя начало культурное.

Мыслить – становится способом жизнедеятельности личности, субъекта культуры; не мыслить – способ существования человека (иногда говорят *маленького человека*, чтобы вызвать жалость к его неспособности быть личностью), субъекта цивилизации.

Альтернативой личности становится уже не глупец, а человек, интеллектуально развитый. Он мимикрирует под личность, создает видимость равного в культурном отношении.

Однако *личность* и *человек* различаются не качеством деклараций о благих намерениях, а качеством информационного отношения к миру: личность *познает* мир и оперирует законами; человек *приспосабливается* к миру, выдает приспособление за познание и в качестве единственного ведомого ему закона признает «заповедь», не вошедшую в нагорную проповедь: умри ты сегодня, а я завтра.

Вот это сакральное «из не вошедшего» и выдает интеллект с ушами: интеллект является функцией психики, то есть бессознательного отношения к жизни; однако (вот он, его величество парадокс, одно из немногих на сегодняшний день достижений культуры!) интеллект может выполнять также функции «неангажированного сознания», – и тогда человек начинает мыслить, превращаясь в личность, а в интеллекте появляются проблески разума. Культ *личности* в человеке или *человека* в личности? На этот вопрос интеллект и разум отвечают с противоположных позиций.

Жизнеспособность интеллекта не следует путать с жизнеохранительной миссией, за которой стоит философия (читай – универсальная система ценностей).

Разум – это инструмент, с помощью которого человек может понять себя, то есть выстроить свои отношения с высшими культурными ценностями. Интеллект, которым заправляют бесы сознания (ср. *бес-сознательный*), – инструмент, с помощью которого человек запутывает свои отношения с культурой, делая культурно неактуальным само понятие истина.

Интеллект, каким бы развитым он ни был, не меняет главную потребность человека: потребность приспособления так и не становится потребностью познавать. Поэтому потребность витийствовать, медитировать, принимать позу мыслителя не превращается в потребность мыслить. Интеллектуальная игра не становится философией. Интеллект, как бы разум, замутит как бы философию. Так вот как бы и живем.

Парадоксальным выражением неспособности думать сегодня становится какая-то мультяшная мудрость: у меня есть мысль, и я ее думаю (таким нехитрым способом разводятся мысль и мышление). Забавное сходство с императивом натуры налицо: кто девушку ужинает, тот ее и танцует. Это уже архетип, от которого рукой подать до закона.

По сути получается именно так: кто думает мысль, тот расписывается в своем неумении мыслить, ибо: мысль, ставшая законом, не принадлежит тебе, а мысль, *твоя мысль* является и не мыслью вовсе, а так, навеянным ощущением. Чувством, если называть вещи своими именами. И «мысль» эту можно «ужинать», «танцевать», «думать» – можно делать с ней все, что угодно, ибо закон «думаю то, что пришло мне в голову» («вижу то, что хочу видеть») никто не отменял.

Только называйте кошку – кошкой: мысль – мыслью, чувство – чувством, неспособность мыслить – глупостью, способность творить законы – философией.

В этом контексте литература, ставшая на защиту прав человека, представляет собой чрезвычайно жалкое зрелище: она защищает то, что губит великую литературу, или, если угодно, то, что лишает литературу возможности стать литературой.

Казалось бы, всего-то: культ личности заменили культом индивида (как бы личностью). В конце концов, я ведь *право имею*. Это с точки зрения интеллекта.

С точки зрения разума, все гораздо сложнее и печальнее. Культ интеллекта становится формой культа бессознательного. Мыслящее существо заменили существом, имитирующим мышление. Великая литература никогда не отстаивала права человека (с его великим правом – не думать): это миф, запущенный индивидами; «мертвые души», заполонившие культурное пространство, словно сорная трава-мурава, интересовали великую литературу именно как «мертвое живое», как угроза культуре; великую литературу интересовал путь от человека к личности (или наоборот: но точка отсчета при этом всегда была – личность); ее интерес – всегда и только – были права личности, права человека мыслящего, то есть права, которые и поныне существуют, пожалуй, в виде абстрактного закона.

Но они существуют: как ориентир, как универсальная (sic!) система ценностей. Как осиновый кол, вбитый пусть даже в бархан (мы же в пустыне вопием, не станем этого забывать).

Вот откуда подозрительное *едино-душие*: у всех душа без рассуждений приняла безнравственный, *без-умный* императив индивида: раздавите гадину разума, долой культуру, личность – к стенке; кто был ничем, тот достоин всего. Этот императив стал выгодным и глобально легитимным, он кормит, потому как обслуживает потребность приспособления к нежеланию познавать.

Раньше все под тоталитарным прессом – «после гекатомб 1937 года» – писали умилительно-идеологический, *социоцентрический* роман (на разные лады обыгрывая беззаконие, ставшее законом: репрессивный универсализм советской этики стал объектом «обожания», потому что вселял жуткий страх); точка отсчета такого романа – интересы общества; теперь все пишут роман, отключив левое полушарие самым радикальным образом, изредка в культурных судорогах что-то там покритиковывая – типа дайте мне свободу не думать, уберите оковы культуры, бряцающей кандалами законов. Или совсем незатейливо: руки прочь. Не трожьте музыку (забредшую ко мне мою мысль) руками (разумом). Получается предсказуемый роман с непредсказуемым бессознательным, *индивидоцентрический* роман. Точка отсчета такого романа – потребности человека.

Да вот беда: свобода и разнообразие не спасают от одной упряжки, в которую, как оказалось, вполне себе впрягаются и конь, и трепетная лань, и рак, и щука, и всякие мутанты. Им по пути. Этот парадокс «по щучьему велению» и тянет воз «общего романа», который – еще одна культурная катастрофа – не претендует на истину. Вообще никак. Просто воз смысла в гору, не более того. Тяжело – да, и что из того? Кому сейчас легко? Разные писатели в едином порыве отказываются искать истину из принципиальных интеллектуальных соображений: на «этой волне» с истиной не то что не по пути – как-то себе дороже. Запишешься в правдоискатели – выпадешь из общей обоймы. Отстанешь от жизни. Нет, лучше быть как бы скромным.

И в этом что-то есть; скромность, несомненно, украшает, тебя начинают узнавать, однако скромность никогда не была достоинством великой – то есть, думающей – литературы. Опять грабли парадокса: не увернешься.

Что может написать человек, запрещающий себе думать, презирающий мышление (потому, конечно, что мышление презирает такого писателя)?

Что бы он ни написал, он всего лишь покажет язык культуре. Или фигу (все зависит от размеров скромности). Он будет кривляться, забавляя публику, потому что забавлять сегодня – главная стратегия «писателя» (тут бы покорректнее, поскромнее, если так понятнее: *автора книг*, что ли; и «читателя» у автора книг нет, у него есть поклонники, фанаты общего романа, единого прекрасного дискурса). Это вовсе не смешно. Забавлять означает завоевывать. Завоевать читателя сегодня можно одним единственным способом: угодить ему. Повернуться к нему передом, к личности задом.

Мифы работают, сказка становится былью.

Ибо: выгодно.

Вот она, вся сущность примитивной идеологии индивида, маленького человека, пишущего для таких же пигмеев.

Разнообразие в культурном смысле – это разнообразие не просто концепций, но культурных стратегий, вариативность познавательного отношения; ведь не тесно же на культурном поле Грибоедову, Пушкину, Лермонтову, Гоголю, Толстому, Достоевскому, Чехову? Нисколько не тесно. Путь от человека к личности всегда уникален и тернист. Отсутствие внятных концепций ведет к пестроте, к формальному разнообразию, которое порождено единообразным приспособительным отношением. И здесь все лишь похожи друг на друга своим стремлением выделиться. Затратить столько усилий, чтобы не стать личностью, – это банально. Человека от личности отделяет гносеологическая пропасть, хотя кажется, что один маленький шажок. Нет, это от великого до смешного один шаг, а от человека до личности – пропасть. А ведь «великое» и «смешное» кажутся жутким разнообразием, тогда как личность и человек воспринимаются почти как синонимы.

Но внешность, то бишь культурная личина, обманчива. Не обманывает лишь закон, гласящий: культурно значимая оригинальность литературы определяется уровнем представленного в ней *персоноцентризма*. Как известно, каждый судит в меру своего понимания; так вот мера понимания писателя – это мера его приближения к персоноцентрическим ценностям.

И не следует питать иллюзий: кто был ничем, тот ничем и останется. Маленький человек – это культурный попрошайка. Сколько ему ни подавай, он никогда не станет работать в духовном смысле, то есть думать. Стоит ли писать «один общий роман», стоит ли лабать на рояле литературы, даже если попрошайничают, сучат ручонками миллиарды, нескучно проводящие время в прокуренном казино жизни? Сегодня даже «желудок в панаме» по отношению к этим жующим звучит неоправданно романтично; как назвать это стадо, чтобы никого не обидеть?

Стоит ли писать «один общий роман», вызывая уверенность у этих сильно чавкающих мира сего, что думать – удел слабых?

Вот в чем вопрос.

Ответ на который хорошо известен.

«Тем более. Зачем кричать-то?» (аргументы отдельных индивидов, как правило, излагаются не системно, зачем себя утруждать, а в виде отдельно взятых «убийственных» вопросов). «Императив культуры, как известно, гласит: не плакать, не ненавидеть, и даже не смеяться – а понимать. Про вопить вообще ничего не сказано».

Именно, именно. Золотые слова. Ай, да Спиноза…

Только вот когда поймешь, все равно вопить хочется (этот парадокс в императиве между строк зашифрован: так нас природа сотворила, к противуречию склонна).

Кроме того, вдруг на волнах сегодняшнего общего течения – как назвать этот форпост? постпост? постпостпост? донашиваем остатки с некогда барского, социоцентрического плеча? – творится «удивительное исключение» – вдруг кто-то пишет другой, *персоноцентрический* роман, точкой отсчета которого становится личность? Вдруг уже вторгается эпоха *пред*чего-то-нового, *персоноцентрического реализма*, например? Вдруг мэйнстрим того, что сегодня робко пытаются обозначить как *постреализм*, возьмет и парадоксально обретет культурную плоть в виде *персоноцентрического реализма*?

А так бывает, ох, как бывает. И этот писатель воспримет краткий вопль как возглас в свою поддержку. Ему будет приятно. И такой парадокс вполне возможен.

Собственно, на него, на парадоксально мыслящего писателя, вся надежда.

Ибо: один в культурном поле – воин.

Пишущий свой, уникальный роман.