

Red  
Book  
of Culture

Красная  
книга  
культуры





Red  
Book  
of Culture

Красная  
книга  
культуры



Красная книга культуры?  
Red book of culture?

Москва  
«Искусство»  
1989





Красная  
книга  
культуры

---

Red  
Book  
of Culture



Академия наук СССР  
Научный совет  
по философским и социальным проблемам  
науки и техники  
Центр наук о человеке

Academy of sciences of the USSR  
Scientific council  
of philosophical and social problems  
of science and technology  
Centre for Human sciences

Издание подготовил  
Вадим Рабинович

Edited by  
Vadim Rabinovich

Ответственный редактор  
И. Т. Фролов  
Editor-in-Chief  
I. T. Frolov

Художник  
А. Ф. Быков

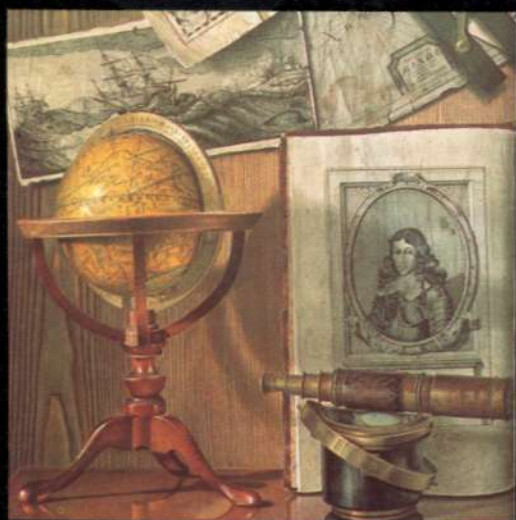
Designed by  
A. F. Bykov



# Красная книга культуры



# Red Book of Culture





↓ 24цифра + обреза

Культура и научно-технологический прогресс  
Culture and scientific-technological progress



Заголовки набрать:  
Таймс кг 12 светлый  
строчной  
выключить в красную

Самосознание культуры: от истории к теории  
Self-consciousness of culture: from history to theory



Вступление  
"Об этой книге"  
напечатать по ГОСТу  
и набрать:  
Таймс кг 14/12 светлый строчной  
на 31 строку  
2 - 1/2 круглых

Жизнь в культуре: жанры, характеры, судьбы  
Life in culture: Genres, Characters, Fates



Формат после обреза:  
170 мм x 240 мм  
Верстка 7 3/4 кв x 12 кв

Культура памяти — память культуры  
Culture of Memory — Memory of Culture

## ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

"И пыль веков от хартий отряхнув..."  
Так поступил восприимчивый пушкинско-го Тимина, который переписывает "правдивые сказания". Но что означает отнести к документам многовековой давности по-настоящему культурно? Отряхнуть пыль и перенести их в более надёжное место? Не лишне и это. Переписать их, как это делал прилежный монах? Можно и так. Но в любом случае — прочитать их в меру нынешнего разумения, пережить ту же мысль как свою собственную. И с нею — жить дальше, сохранив её пленительную чуждость в собственном неповторимом сознании. Сохранить как мысль открытую, и потому — культурную.

История — не только в летописи или архивном листе, но прежде всего — в уразумении истории: в ее материальной плотности, интеллектуальной многозначности.

Проживание факта человеческой истории, человеческой культуры вариативно. Оно регулируется личностью того, кто понимает, и временем, в котором живет разумеющий.

Единство и единственность культуры — сущностное ее свойство. Всечеловечески-универсальное и личностно-индивидуальное — равноценные полюсы культуры. Всеприимчивость культуры определяет ее единство, сохраняя единственность каждого культурного акта, каждого значимого жеста в пространстве культуры, раздвигает это пространство, расцветивает и озвучивает его, делает его подлинно живым и потому всегда новым. Именно это вечно новое и наследуется.

В последнее время в нашу культуру возвращают несправедливо забытых Чижевского, Любичева, Николая Вавилова, Андрея Белого, Хлебникова, Мандельштама, Ходасевича, Георгия Иванова, Гумилева... Все это звенья непрерывающейся жизни культуры, состоящей из многих самоценных жизней ее хранителей, интерпретаторов, творцов, воспрянувших в наше демократически многообещающее время.

Каждому культурно осмысленному событию — «охранную грамоту», но и бессрочный пропуск на все времена во все грады и веси! С одной стороны — архивная «пыль веков», с другой — отнюдь не легкомысленное:

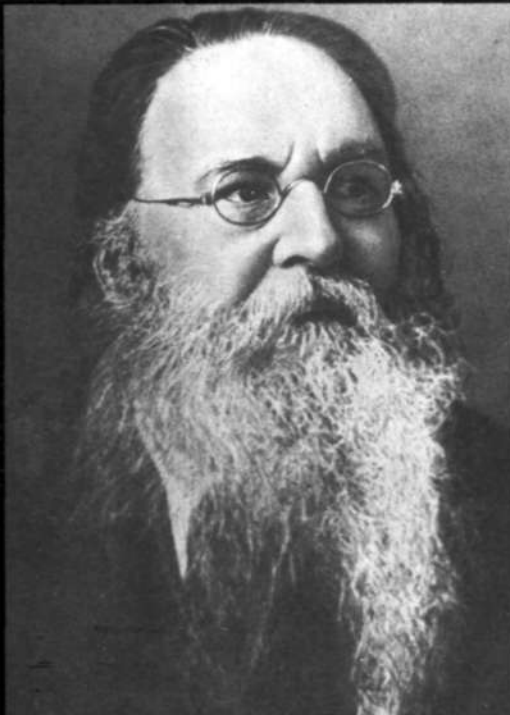
*Не надо заводить архива,  
Над рукописями трястись.*

## СОБЕСЕДНИКИ



Лев  
Семенович  
Выготский  
(1896–1934)

«... Подлинное свое бытие  
язык обнаруживает  
лишь в диалоге...  
Слово  
умирает во внутренней речи,  
рождая мысль».



Алексей  
Алексеевич  
Ухтомский  
(1875-1942).  
1935

«... Каждому положению  
может быть противопоставлена  
совершенно иная,  
даже противоположная точка зрения.  
И это начало «диалектики»,  
то есть мысленного собеседования  
с учетом, по возможности,  
всех логических возражений.  
И, можно сказать,  
это и было началом науки».

Михаил Михайлович Бахтин  
(1895-1975)

«Чужие сознания нельзя созерцать,  
анализировать,  
определять как объекты,  
вещи – с ними можно только  
диалогически общаться...».

Томас Манн (1875-1955).

Бюст работы Густава Зейтца

«Но если говорить правду,

то слово «первоисточник»,

особенно его первая,

наиболее яркая часть, —

не совсем точно;

ведь поврежденные эти таблички

являются копиями ...

а подлинник

был на добрую тысячу лет старше ...

Однако и этот подлинник тоже,

собственно, не был подлинником,

если присмотреться получше.

Он и сам уже был

списком с документа

бог весть какой давности ...

Мы могли бы продолжать эту цепь,

не смея надеяться,

что нашим слушателям

и так уже ясно,

что мы имеем в виду.

Итак, без боязни вниз».





## Мой Гамлет

Гул затих. Я вышел на подмости.  
Прислонясь к дверному косяку,  
Я ловлю в далеком отголоске  
Что случится на моем веку.

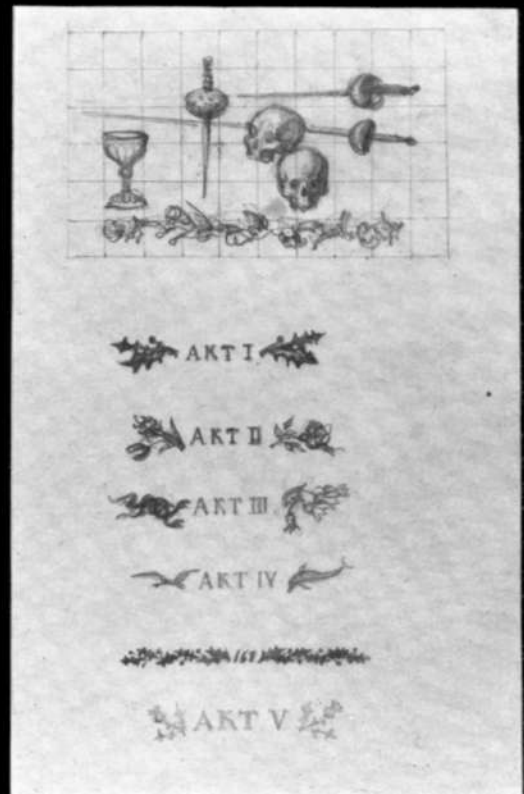
На меня наставлен сумрак ночи  
Тысячью биноклей на оси.  
Если только можно, авва отче,  
Эту чашу мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый  
И играть согласен эту роль.  
Но сейчас идет другая драма,  
И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий,  
И неотвратим конец пути.  
Я один, все тонет в фарисействе,  
Жизнь прожить – не поле перейти.

*Борис Пастернак*

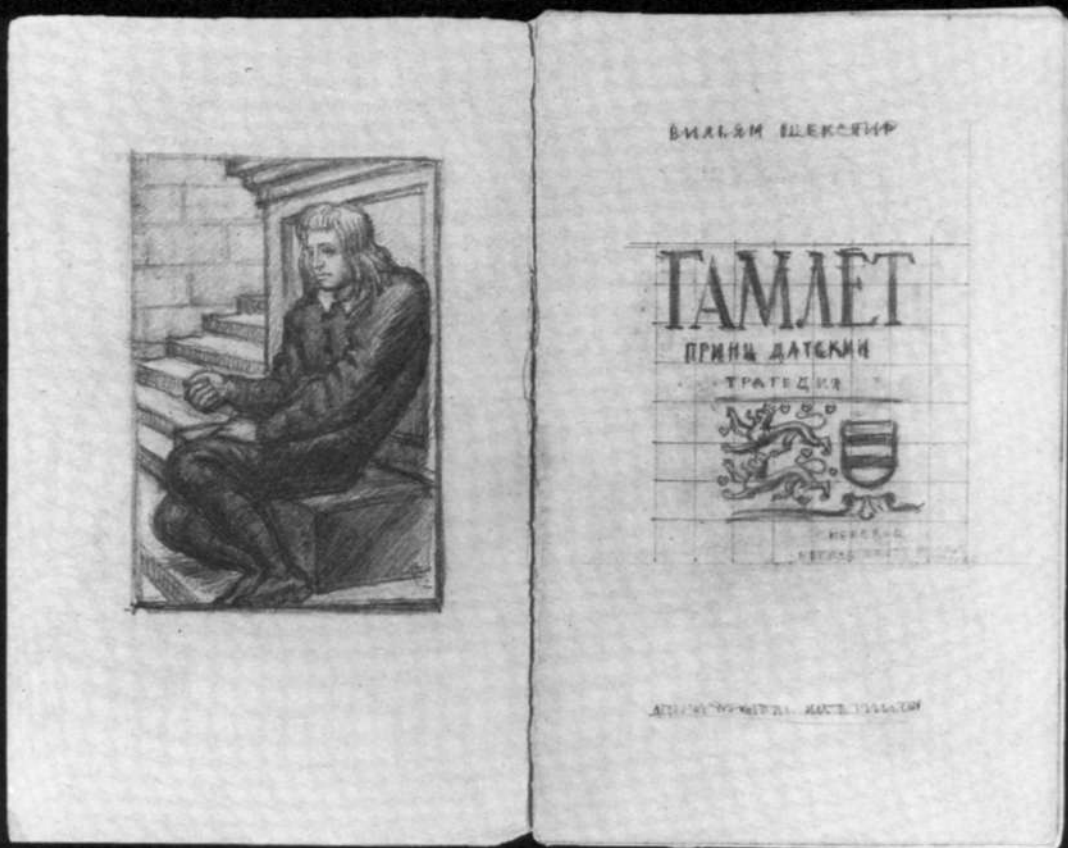
Борис Пастернак. 1948.  
Фото Л. В. Горнунга





Владимир Андреевич Фаворский  
(1886–1964).  
Фото 1962 года

Страницы макета отдельного издания трагедии Шекспира «Гамлет»  
(в переводе Б. Пастернака).  
Карандаш. 1940.  
Публикуется впервые. Из коллекции С. А. Лощаковой

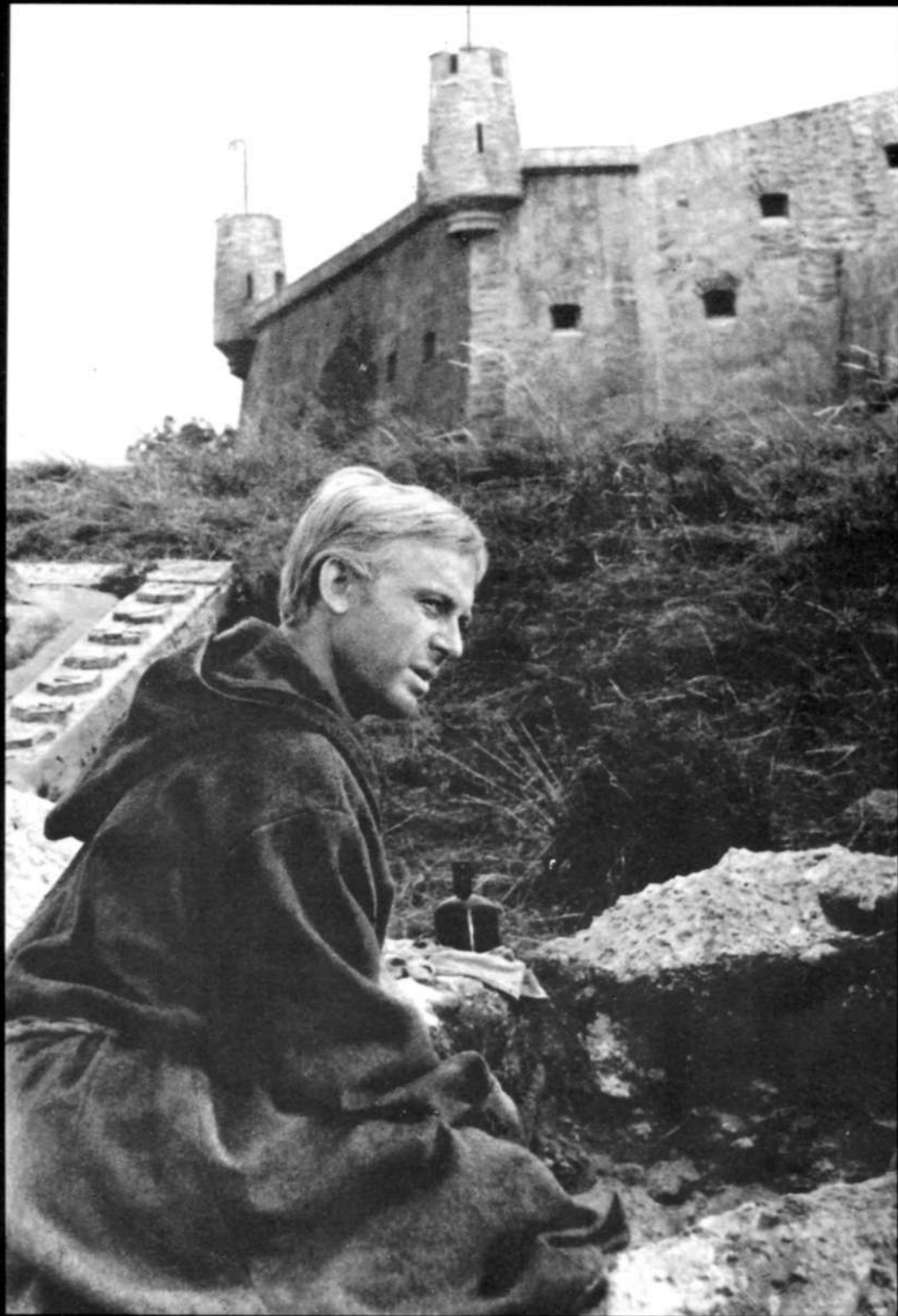


Гамлет  
Василия Качалова.  
1911



Гамлет  
Владимира Высоцкого





Гамлет Иннокентия Смоктуновского.  
На съемках фильма. Фото С. Розенфельда



Потому что «культура – это производительное существование» (Борис Пастернак)<sup>1</sup>.

Опечатанная, под пломбой и сургучом, да еще и с инвентарным номером культурная ценность – никакая не ценность, для жизни в культуре бесславно пропавшая. *Чтить* тексты культуры – дело малопочтенное. А вот *читать* их – совсем другое дело. Музейный экспонат в бронированной капсуле, с предупреждением «Не дышать!» и книга, зачитанная до дыр ... Два аннигилирующих образа отношения к ценностям культуры. Но ... не сбережешь – останешься вовсе ни с чем. Просто зачитывать будет нечего. Одна сплошная черная дыра ...

Не поэтому ли название нашей книги поставлено под вопрос? Парадоксальная взрывчатость этого названия выявляет суть бытия культуры, ее жизни с нами и нашей жизни в ней и с нею.

«Рукописи не горят!»

Но столь же реален (если не более) зловещий императив Фамусова:

*... Уж коли зло пресечь:  
Забрать все книги бы, да сжечь.*

Особенно сейчас, когда само выживание человечества дискутируется как проблема далеко не академическая.

Но вместе с тем: «Культуру нужно любить так, чтобы ее гибель не была страшна ...» Это Александр Блок. Не странно ли? В скобках он разъясняет: «... т. е. она в числе всего достойного любви»<sup>2</sup>. Сохранить исчезнувшее в душе и с ним, исчезнувшим, жить. И тогда ничего не пропало? Только любовь способна пережить смерть своего предмета. Но она же должна не дать ему умереть. Способна и должна ...

Как же устроена наша книга?

Это прежде всего разговор «из двух углов»: спрашивают теоретики – отвечают практики; практики спрашивают, а теоретики отвечают. Бывает, что спрашивают-отвечают в одном лице. И тогда такой «монолог» становится особенно напряженным, демонстрируя еще одно самоопределение культуры: она – «культ разумения»<sup>3</sup>.

Прошлое культуры, как и ее возможное будущее, живет в полнокровии настоящего, данного нам в острейших гносеологических, социальных, нравственных противоречиях. И потому первый раздел нашей книги назван так: «Культура и научно-технический прогресс». И только продумывание нынешней культурной ситуации может придать социокультурную обоснованность последующим разделам книги – «Самосознание культуры: от истории к теории»; «Жизнь в культуре: жанры, характеры, судьбы»; «Культура памяти – память культуры».

Но это лишь кажущаяся строгость устройства книги. За едва наведенной гармонией – «хаос шевелится»: многообразие форм, манер, жестов, поступей, поступков, взглядов, стилей – жизней. В этом – наш замысел, но и смысл культурного творчества. Сохранить чужую индивидуальность озна-

<sup>1</sup> Сообщено Евгением Борисовичем Пастернаком, сыном поэта.

<sup>2</sup> Блок А. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. Л., ИХЛ, 1982, с. 136.

<sup>3</sup> Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Т. 2. Пб., «Колос», 1923, с. 7.

чает в конечном счете защитить человеческое достоинство, сильное в своей одинокой, незащищенной удивительности.

В нашей книге: одухотворенный лубок Шагала из Витебска соседствует с конструктивистскими проектами Татлина; «застенчивость чувства», коею исполнены письма людей пушкинского круга, – с орнаментальной чеканкой гумилевских анапестов; точность лирического мига золотого девятнадцатого – с первозданным гулом хлебниковской звукописи; поднятая на свет божий улица древнего Новгорода – с «отреставрированным» под интуристовский сувенир Старым Арбатом ... Средневековая миниатюра идет навстречу современному геометру поведавать тайну своего явления на свет; самодостаточные миры афоризмов Монтеня соперничают с художественно-проективным Универсумом Леонардо; а дайна древних ливов аукается с русским романсом, исполненным на цыганский манер и озвучившим прихотливый быт русской классики ... И все это – в контексте современной НТР, в которой культуре не всегда уютно. Но уют – не лучшая форма культурного существования («Уюта нет! Покоя нет!» – А. Блок).

Можно долго еще вычерчивать линии на спектрограмме культуры. Но и этого довольно, чтобы ощутить тщету закрытия темы. Что не дано, то не дано: ни очень известным, ни менее известным авторам, демократически уравненным – вместе с читателями – в поклонении «культу разумения». Но разумение – не только мысль, но и красота.

«Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Так сказал В. И. Ленин, проницательно взяв *старое* в иронические кавычки. Красота не стареет, если она действительно красота. Она – всегда нова, как только что высвобожденная из бесформенной стихии. И тогда словосочетание «наследование нового», приложенное к социалистической культуре, едва ли покажется чрезмерно неожиданным.

Читатель этой книги обнаружит в ней ряд оптимистических несоответствий. Горький надсад известных наших праведников культуры донесет до его слуха тоску по все еще неизданным «Чевенгуру» и «Котловану» Платонова, «Доктору Живаго» Пастернака, все еще потаенному Булгакову, опальной поэзии все еще виновного Гумилева ...

Когда эта книга затевалась, всего этого еще не было, точнее: было, но во тьме. А теперь есть. При свете дня ... Время наступает себе же на пятки, опережает самое себя.

А теперь спросим у самих себя: надо ли искать исток этого сатанинского затмения? Если вглубь, то действительно до первопричины. А если между прочим и вскользь, то лучше и не искать вовсе ...

Или, как сказал поэт:

*Не довершай чужую ложь  
Позором объяснений!*

Что же делать? Просто радоваться чудом воспрянувшему к новой жизни слову: таинственному и утверждающему, сердечному и героическому, печальному и веселому. Удивленно и восхищенно радоваться. Как в первый, как в последний раз ...



Вариации на тему «Великие географические открытия». 1979–1980



«Виват, царь Петр Алексеевич!». 1980



«Персидские мотивы». 1981



1812 год. 1984–1985

Разбитая лампада. 1983.  
Публикуется впервые

Книги. 1986

### «Исторические натюрморты» Николая Смирнова

*На стекла вечности уже легло  
Мое дыхание, мое тепло ...*

*Осип Манделъштам*

Натюрморты Николая Николаевича Смирнова чрезвычайно своеобразны и не имеют аналогий в современном искусстве. Но в мировой истории искусства они не одиноки, — более того, примыкают к прочной и давней традиции. Речь идет о так называемом «ученом натюрморте». Запечатлены атрибуты и предметы какой-либо сферы человеческих занятий, той или иной эпохи, культурной среды. Каждый из натюрмортов Смирнова — настоящее исследование средствами живописи значительных реликвий и реликтов прошлого.

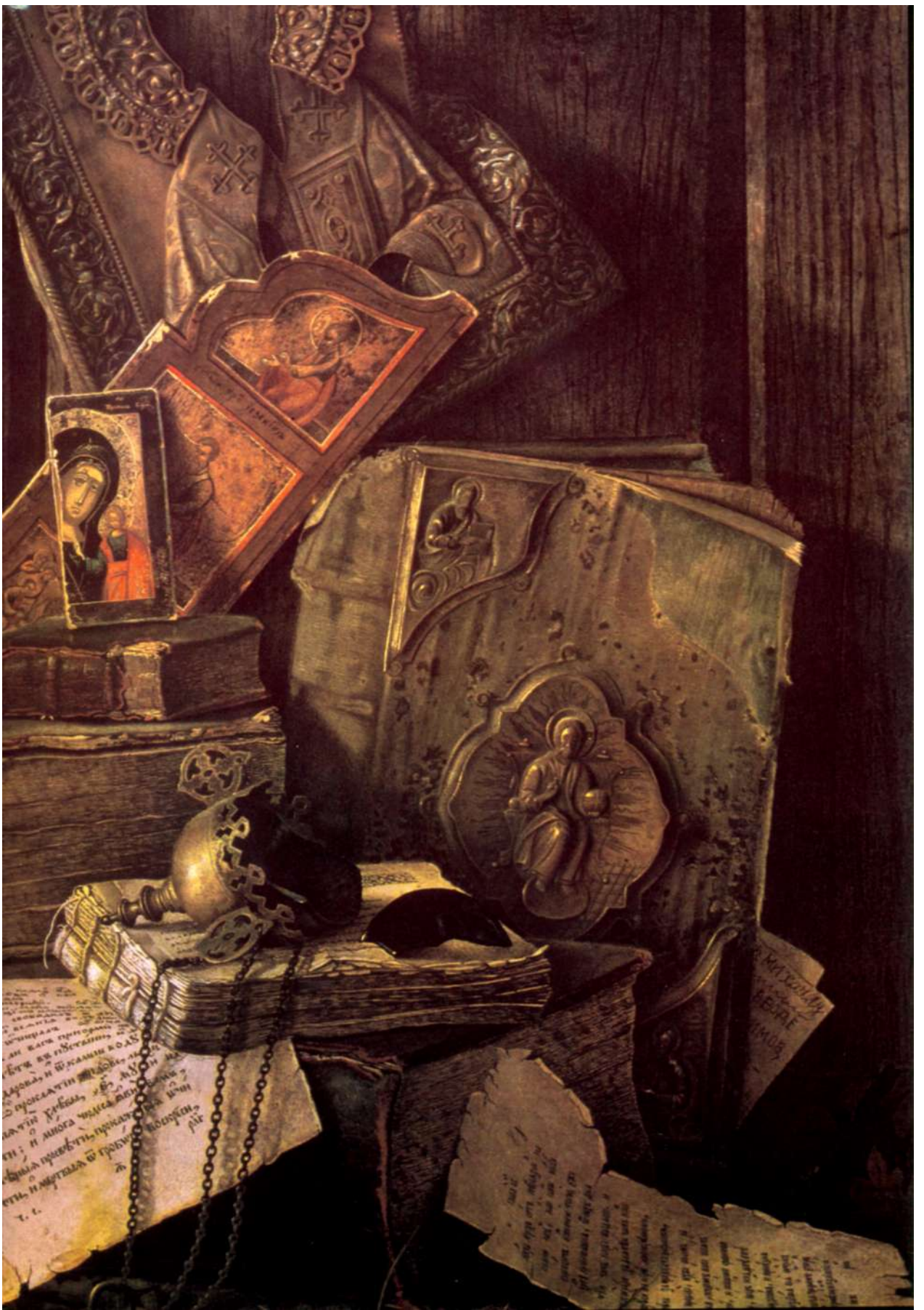
Среди этих работ есть «древнерусский» натюрморт — с иконами, богослужебными книгами, церковной утварью. Есть «просветительский» — с научными инструментами и

книгами XVIII века. Есть натюрморт «пушкинский» — там собраны предметы пушкинских времен. Художник углубляется в историю, жизнь и быт России. Но не только: один из его натюрмортов посвящен «экзотической» культуре Персии. Это «Персидские мотивы».

Но главная тема — наследие Отечества. Выбор предметов для художника чрезвычайно важен. Мастер стремится сказать нечто очень существенное, когда составляет свои экспозиции. И один из первых вопросов — вопрос о жизненности истории, о сохраняемости культуры.

Точность изображения, особая законченность в деталях как бы намекают на *завершенность* каждого из выбранных автором













«Серебряный век». 1986

витков истории, представленных как целое. Смирнов говорит зрителю: один раз – только один раз – было петровское время, и всякое другое время тоже было *один раз*. Этот факт, такой простой и очевидный для любого человека, считающего себя причастным к культуре, значим в высшей мере. Картины Н. Смирнова запечатлевают следы ушедшего. Утешительных иллюзий насчет

«вечной жизни» культурных ценностей нет! Отпечатки неповторимых исторических мгновений осмысляются как очень прочное, но и ... хрупкое, уязвимое. Каждая предметная мизансцена построена устойчиво, отчеканена крепко. За каждой из них – устои и праотцы. Разглядывая предметы, мы зримо убеждаемся и в неуничтожимости их дела и безвозвратности ухода.



Памяти Александра Блока. 1979

Только один раз ...  
Сколь необъяснимо прочна культура как целое, столь же непрочен каждый отдельный след ее на песке истории.  
Этот парадокс культурной памяти ярко фор-

мулирует живописец Н. Смирнов, вполне созная масштаб своих намерений. И такое сознание требует от мастера нравственного и профессионального подвижничества.

*Александр Якимович*



М. Шагал. Окно на даче. 1915



М. Шагал. Продавец газет. 1914

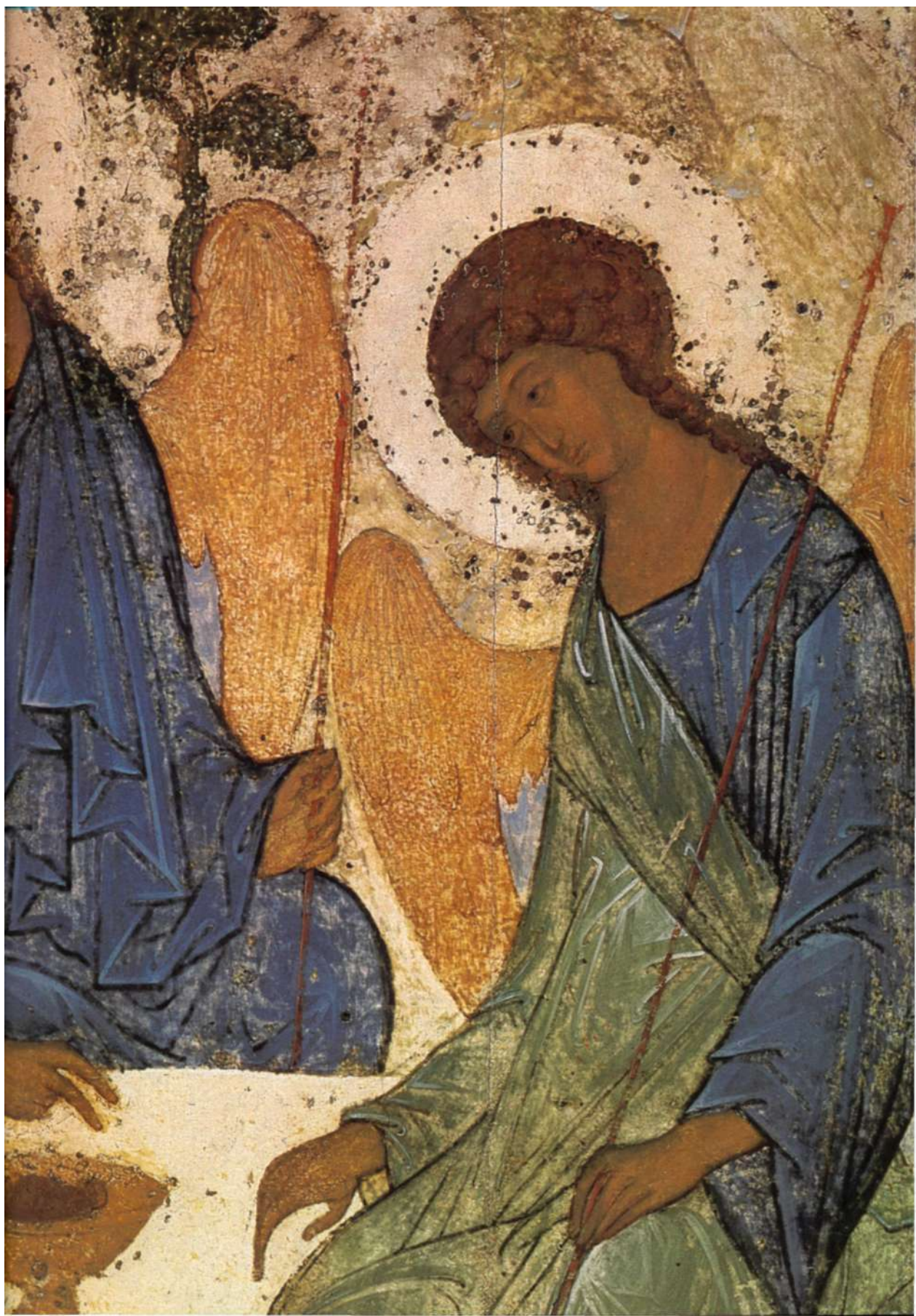


Платье для Женевьевы  
В. Фаворский. Эскизы костюмов для С. Гиацинтовой в роли Женевьевы  
в спектакле «Мольба о жизни» Ж. Деваля.  
Постановка И. Н. Берсенева (1935) в МХТ II. Публикуется впервые.  
Из коллекции С. А. Лоцаковой











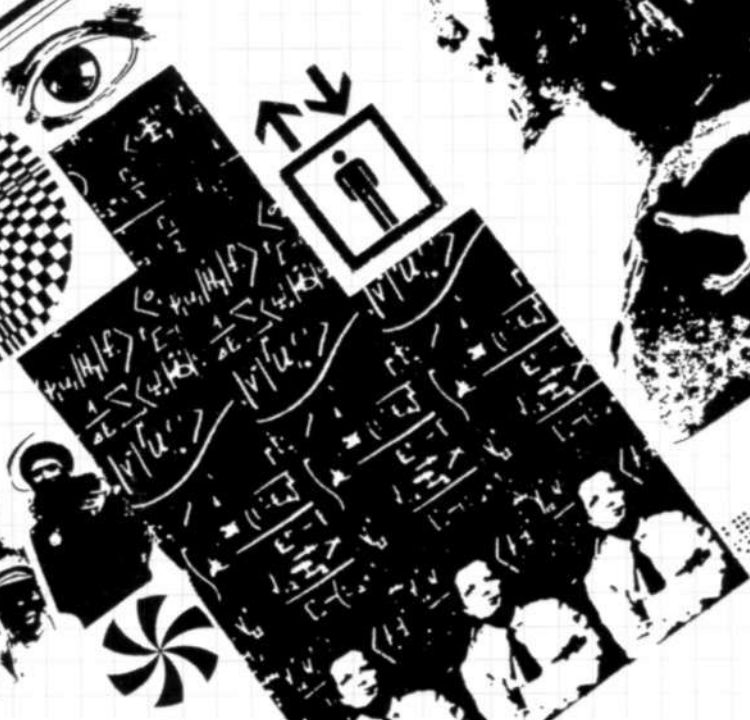
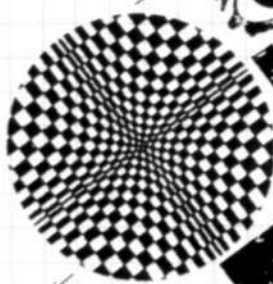
К тайнописи «Троицы» Андрея Рублева  
Андрей Рублев. «Троица». 20-е годы XV века.  
Государственная Третьяковская галерея

Работа выполнена  
в Научном совете  
по философским и социальным проблемам  
науки и техники  
и  
Центре наук о человеке  
под руководством председателя Центра,  
академика И. Т. Фролова

Составление,  
подготовка текста,  
подбор иллюстраций –  
ведущего научного сотрудника Центра  
доктора философских наук  
В. Л. Рабиновича



*Culture and scientific-technological progress*





Культура  
и научно-технический прогресс



## ЕДИНСТВО И СВОЕОБРАЗИЕ КУЛЬТУРЫ

Сегодня все сильнее утверждается мысль, что нависшая над человечеством смертельная угроза может быть отведена путем обращения к разуму и его величайшему порождению – культуре. Единой и многообразной, как и мир, в котором мы живем. Гуманистической по самой сути своей, утверждающей человека как «самоцель» истории и «меру всех вещей».

Человек центрирует мир взаимосвязанный, взаимозависимый, хотя и противоречивый, но целостный. Мир, стоящий на краю всеистребляющей военной гибели. Именно поэтому приоритет «общечеловеческой ценности мира над всеми другими, к которым привержены те или иные люди ... над интересами того или иного класса», говорил М. С. Горбачев<sup>1</sup>, должен стать существенной составляющей нового мышления, укрепляющего целостность и единство общечеловеческой культуры, обосновывающего это единство на философско-социологическом, мировоззренческом уровне.

Культура (и в ней – наука и техника) всечеловечески гуманистична. В этом – фундаментальное основание считать культуру всечеловеческим, планетарным явлением и потому – единой; единой уже сейчас и даже в прошлом, не говоря уже о будущем, «когда народы, распри позабыв...». Итак, мы утверждаем единство культуры в ее общечеловеческих устремлениях, своеобразие культуры в ее индивидуально-человеческих характеристиках. Ведь творят ее люди – в одиночку, но и сообщая: в общительном творческом собеседовании-состязании друг с другом. Если сказать точнее, то надо бы так: речь идет о единстве и единственности культуры. Только о диалектическом соотношении этих фундаментальных характеристик культуры может идти речь. При этом гуманисти-

ческая основа культуры – залог того и другого: *целостного* многоцветия культуры.

Перспективы современного культурного строительства нашли свое теоретическое, нацеленное на практику воплощение в материалах XXVII съезда КПСС. В Политическом докладе ЦК КПСС съезду читаем: «Повышать степень зрелости общества, строить коммунизм – это значит неуклонно повышать зрелость сознания, обогащать духовный мир человека»<sup>2</sup>. Но зрелость сознания – это сначала зрелость самосознания. Обогащение духовного мира человека – это сначала личное творчество, самообогащение духовного мира человека как субъекта культуры, как ее творца. И тогда перестройка «человеческого фактора» – не санкционированный призыв, а личное побуждение человека, формирующего самого себя, начинающего с себя; нахождение каждым в себе самом личного стимула на пути к новому мышлению в новой ситуации единства человечества и единства человеческой культуры перед лицом термоядерной смерти. Но ситуации, проживаемой и переживаемой в личном существовании каждого как исторически памятной, нравственно полноценной, культурно всесторонней личности.

Безусловно, одним из важнейших событий в культурной жизни нашего народа стало создание Советского фонда культуры. На первый взгляд это фонд национальной памяти: исторической, культурной, нравственно-духовной. И охрана «генетического кода» исторической памяти нашего народа – первейшее дело этой общественной организации. И тут есть что охранять: 250 тысяч памятников истории, археологии, градостроительства и архитектуры, монументального искусства. Но взяты на учет только 190 тысяч из них. При этом люди отлично знают,

<sup>1</sup> Время требует нового мышления. – «Коммунист», 1986, № 16, с. 6.

<sup>2</sup> Материалы XXVII съезда КПСС. М., 1986, с. 91.



как осуществляется этот учет и эта охрана: порой безответственно, если не сказать – преступно. В музейных фондах страны 48 миллионов единиц хранения произведений художественного и декоративного искусства; 3250 государственных архивов хранят 300 миллионов единиц подлинных документов истории, культуры и науки народов СССР. Я не говорю уже о многих миллионах книг, имеющих в сотнях тысяч библиотек и книгохранилищ страны.

Сохранение памяти (бережное и нежное) – важное дело. Реставрация разрушенного или разрушающегося – тоже. Возвращение национальных культурных богатств нашей Родины не менее важно. Но куда продуктивнее и содержательно ценнее воспитание историей, воспитание культурой, формирование нового человека живой и открытой памятью культуры, по самой своей сути принципиально не музейной, не экспонатной, не раритетной. И здесь мы подходим, может быть, к самому существенному – к человечески общительной природе культуры. Советский фонд культуры обязан на организационном и содержательном уровне проработать и эту сторону дела. Взять хотя бы самое очевидное – возврат культурных ценностей в страну их сотворения: безвозмездные приношения ценнейших экспонатов, сделанные американским бизнесменом Арманом Хаммером, французской художницей Надей Леже, Станиславом Рерихом, Федором Федоровичем Шаляпиным – сыном великого певца ... Примечательные страницы «воссоединительной» миссии культуры, ее центростремительной потенции. Но здесь же и другое: культура – для всех. Она не только едина, но и множественна – национальна. Советский фонд культуры – фонд многонациональной, поликультурной страны. Он призван как бы смоделировать эту уникальнейшую ситуацию единства и единственности культур. Общественное осознание этой возможности – важнейший момент интернационализации сознания при сохранности почтительного и вместе с тем всеприимно открытого уважения к национально иному, лично иному, человечески иному; в конечном счете – уважения к таланту как всенародному достоянию. Всечеловеческая мечта о мире, в котором будут жить народы, позабывшие распри, начинает себя осуществлять не в последнюю очередь именно с этого – с сохранения на-

циональных созданий фольклора в их живой, и не только этнографической, культурной действительности. Всем этим может и должен стать Советский фонд культуры. Но высказанные здесь общие впечатления при первом соприкосновении с темой единства и единственности культур нуждаются в научном обосновании предпосылок этого единства (и в нем – единственности). Популярность известной концепции «двух культур» Ч. Сноу – научно-технической и гуманитарно-художественной – со всей очевидностью подтверждает потребность такого обоснования, особенно сейчас – в нынешнее десятилетие бурного развития новейших технологий, в известном смысле угрожающих бесценной неповторимости человеческой личности как творцу и субъекту культуры.

Наука и техника в принципе соединены в единой культуре человечества. Но в определенном повороте мысли культура предстает как система гуманистических *ценностей*, отличных в неприкладных своих характеристиках от научного знания. И все же культурные аспекты всякого развития, включая научно-техническое развитие, означает для нас, следовательно, его оценку, соотнесение с высокими гуманистическими ценностями. Но это означает также, что «точкой отсчета» всякого развития является человек. «Развитие богатства человеческой природы как самоцель» – вот та гуманистическая ориентация, которая еще в прошлом веке была выдвинута К. Марксом и которая в наши дни во все большей степени демонстрирует свою истинность. Это означает развитие человека как личности в процессе его материальной и духовной деятельности, общения с другими людьми, обучения, образования и воспитания как освоения и воспроизведения социокультурного опыта человечества, прогресса социальных отношений и образа жизни, сознания и самосознания, нравственного совершенствования.

Тем самым в понимание общественного развития вносятся высокие гуманные цели, на которые должны быть ориентированы и материальное производство, и социальные отношения, и культура общества в целом. Благодаря именно этим целям общественное развитие предстает как исторический процесс становления и реализации человеческой сущности, превращения индивида в личность и ее дальнейшее совершенствование и обогащение безотносительно к какому

бы то ни было заранее установленному масштабу. Человек здесь не воспроизводит себя в какой-либо одной только определенности, подчеркивал Маркс, он не стремится остаться чем-то окончательно установившимся, а находится в «абсолютном движении становления».

Как все это соотносится с развитием культуры, которая на рубеже XX и XXI веков подвергается решающему испытанию: способна ли она к развитию, которое открывало бы будущее перед человечеством, либо она зашла в тупик и не может спасти человечество, удержать его перед бездной термоядерного самоуничтожения? Ни одна концепция развития не может обойти этот трагический гамлетовский вопрос – «быть или не быть». И нет, по-видимому, альтернативы гуманистической направленности культуры как *сущностной основы* всякого развития, начиная социально-экономическим и кончая нравственно-этическим, которое давало бы надежду и возможность преодолеть опасный рубеж веков и неограниченно развивать свой разум и свою гуманность в третьем тысячелетии.

Культура, как известно, внутренне связана со всеми другими сторонами и сферами общественной жизни, и в первую очередь с экономикой и политикой. Культура существует, функционирует и развивается только в определенных социально-экономических условиях, в определенной политической и идейной атмосфере. Понятно также, что на практике культурное развитие как отдельной страны, так и целых регионов представляет собой исторически определенную форму единства, взаимосвязи и взаимопроникновения множества элементов. Но их связь и взаимодействие носят далеко не однозначный, внутренне противоречивый характер.

Диалектика, присущая развитию культуры в целом, относится и к науке, содержащей внутри себя глубокие противоречия, острота которых проявляется наиболее наглядно в ее общественном функционировании, в отношении к человеку. Мы знаем, что современная наука, вызывая ощутимые изменения в сфере материального производства, становится одним из решающих факторов социальных преобразований, роста образования и культуры общества. Она оказывается силой, способствующей развитию самого человека, его творческих задатков и дарований. Однако современная наука не

имеет решающего значения в жизни большинства людей мира, включая и население многих промышленно развитых стран. Известно: миллиард людей в современном мире частично или полностью неграмотны. И тогда чистый свет науки сияет на фоне невежества стольких людей. Наука во многих случаях не только не сокращает, но, напротив, углубляет «человеческий разрыв», о котором так много говорят и пишут сегодня философы разных стран. Наука, способствуя росту знания, приводит странным образом к еще большему отчуждению человека. Но самое главное в том, что наука на службе милитаризма способствует убийственной гонке вооружений, ведущей мир к бездне термоядерной необратимой катастрофы.

Что же произошло в обыденном сознании? Безоглядная вера в науку как панацею от всех социально-экономических болезней сменяется безоглядным отрицанием гуманистической сущности научного прогресса. Равновесие «человек – наука – гуманизм» оказалось нарушенным. Стало общим местом утверждение, что цели и устремления науки и общества не только разделились, но и обнаружили свою, казалось бы, неустрашимую противоречивость. Выстраивается целая система доказательств того, что этические принципы и нормы современной науки едва ли не противоположны социально-этическим и гуманистическим нормам и принципам, что научный поиск давно вышел из-под контроля совести, и тогда сократовская максима «знание и добродетель неразрывны» – не что иное, как архивный раритет.

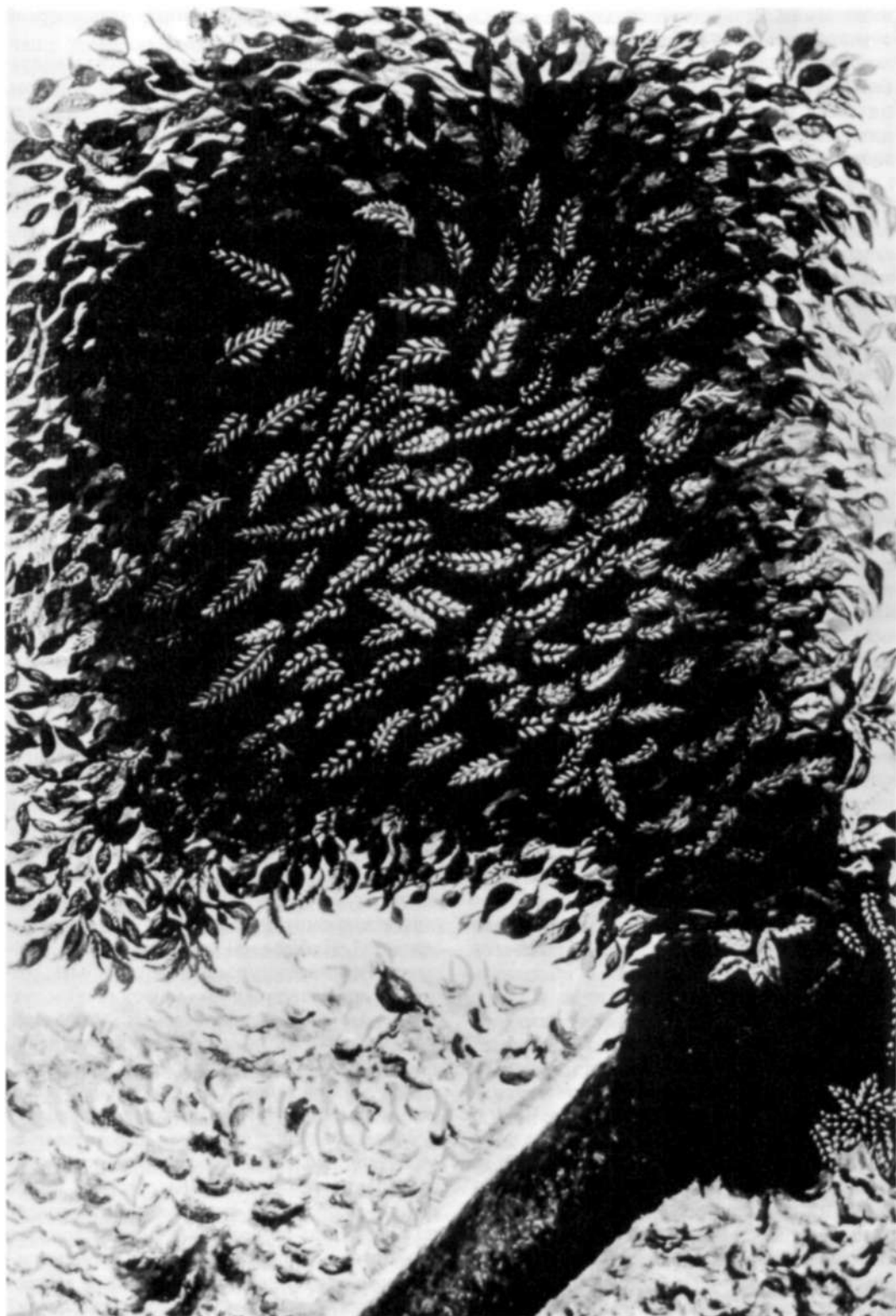
Можно ли, вопрошают сторонники таких взглядов, говорить о социально-нравственной роли науки, когда ее достижения используются для создания средств массового уничтожения? Посмотрите, говорят они, каждый год миллионы людей умирают от голода! Разве можно говорить о всечеловеческой нравственности ученого, – ведь чем глубже он проникает в тайны природы, то есть чем он честнее в своей работе, тем страшнее могут быть результаты его работы? Разве можно говорить о благе науки для человека, если именно наука, ее достижения создали основу такого общества, где конкретная человеческая личность отчуждена, подавлена, а ее цели и ее ценность приносятся в жертву погоне за прибылью?

Так поставленные вопросы игнорируют конкретную социальную почву своего воз-

М. Громер. Война. 1925



Л. Серафин. Райское дерево. Около 1920 года



никновения. Речь идет о гуманизме вообще, о человеке вообще, о науке вообще. Но и человек, и общество, и наука развиваются не в безвоздушном пространстве. И научно-техническая революция – категория не внесоциальная. Она – не математическая формула, годная для всех.

На вопросы, только что заданные, марксистская философия отвечает: можно! Можно говорить о нравственной роли науки, несмотря на то, что ее открытия порой используются для создания средств массового уничтожения. Можно говорить о нравственности ученого, несмотря на то, что результаты его исследований порой могут использоваться против человека. Можно говорить о необходимости науки для блага человека, несмотря на то, что ее достижения порой используются в механизмах отчуждения человека от человека, человека от общества.

Марксистская философия, ориентирующаяся на реальный гуманизм, не заглушает противоречия в современном развитии, не закрывает глаза на негативные проявления научно-технического прогресса. Она осознает, – может быть, наиболее ясно осознает, – что они могут привести к катастрофическим последствиям для судеб человечества. Но в своей оценке современных процессов в развитии цивилизации она исходит из диалектической взаимосвязи всех составляющих этих процессов. Поэтому мы обязаны видеть не только трудности и опасности современного развития, но различать ясно обозначившиеся позитивные тенденции, вселяющие надежду.

Тенденции гуманизации науки, ее подчинения целям человека и общества, соединения исследовательских и ценностных подходов, развития ее социально-этических основ, ее органического включения в общую систему гуманистической культуры в современном мировом научном обществе очевидны. При этом социальная, этическая и гуманистическая ответственность ученых не является альтернативой свободы научного поиска. «Человеческое измерение» науки должно быть восстановлено и в исследованиях и в применениях их результатов. Культурные аспекты научно-технического прогресса связаны со все более решительным отходом от оценки науки и ее технологических воплощений, как якобы принципиально не регулируемых, не подверженных общественному контролю, нейтральных к

здоровью человека, к самой человеческой жизни.

Таким образом, гуманистическая направленность человеческой культуры в целом, включая и науку, все более утверждается именно сегодня; в самоопределении через свое отношение к человеку, возможностям его личностно-неповторимого развития в современном мире. Как внутренние факторы развития культуры, выражающиеся в ее интенсивной гуманизации, так и внешние для нее социально-экономические процессы, развивающиеся в сторону интернационализации, свидетельствуют об ускоряющемся взаимодействии культур, их взаимообогащении. Это не противоречит суверенности, самобытности каждой из них. Более того. Процессы взаимодействия культур могут при соответствующих социальных условиях способствовать этому – развитию суверенности каждой из них. Стратегия культурного развития должна строиться с учетом взаимовлияния многих разнонаправленных процессов и факторов на гуманистической основе жизни культуры в современном мире. Это развитие, ориентированное на человека, не является просто стороной или аспектом общего прогресса. Оно составляет его существенную основу, объединяющую все другие факторы и стимулы прогресса.

Человечество приближается к рубежу третьего тысячелетия в условиях расцвета гуманистической культуры, всеохватывающего научно-технического прогресса и вместе с тем обострения глобальных проблем, угрозы термоядерной катастрофы. Как все это отражается на современном человеке, его сознании и самосознании, его нравственно-гуманистических принципах и идеалах? Наблюдаем ли мы и здесь соответствующий прогресс или, может быть, возникли опасные ножницы между ростом технического могущества человека, проявляющимся также в его увеличивающейся способности к самоуничтожению, и нравственно-гуманистическими качествами, которые могли бы сдержать этот опасный разгул бездуховной силы? Какие мировоззренческие, социально-философские и нравственные ценности необходимы сегодня, чтобы научно-техническое развитие шло человеку во благо, а не во вред? К чему мы должны стремиться, скажем, в связи со стремительным развитием новой технологии – микроэлектроники, информатики, биотехнологии?

Вопросы эти не надуманные. Они все чаще тревожат всех, кто размышляет о завтрашнем дне человечества, о самой возможности и формах его существования. Может быть, они-то и составляют основу как современной, так и дальнеперспективной стратегии. К этим вопросам обращаются сегодня не только философы и проповедники, но и далекие от морализирования государственные деятели, ученые, увидевшие опасность бесконтрольного использования результатов своей деятельности. Необходимость новых подходов к их решению остра как никогда именно сегодня.

«Высокое соприкосновение» – ключевая метафора самосознания культуры кануна третьего тысячелетия; человека, живущего в этой культуре на драматическом перекрестии «бездушных» новейших технологий и гуманистической подосновы культурного самосозидания, укорененного в многовековой традиции. Новому уровню технологии производства должна соответствовать более высокая ступень развития общества и самого человека в их взаимодействии с природой. «Высокое соприкосновение» предполагает высокий уровень культуры, высокую ступень выявления сущностных, творческих сил человека в их целостном, гармоническом виде. Именно от нее, от этой метафоры, должна начаться новая «шкала ценностей», гуманистически субординированная, исходящая из нового понимания смысла человеческой жизни и новой оценки всего, включая самую новую технологию. Жизнь человека в человечестве как самоцель истории. Возникают острейшие социальные человеческие проблемы, относящиеся к коадаптации новой технологии с развитием самого человека как личности, пониманию и способности реализовать ее новые возможности и не утратить смысла своего уникального человеческого существования в мире роботов, все более «вытесняющих» человека из непосредственного участия в производстве, освобождающих его не только от рутинных, утомительных трудовых операций, но и таких, которые попросту машина делает лучше, чем человек. Это становится зачастую предметом мысленных социально-философских экспериментов, перед которыми бледнеет фантазия даже автора самого понятия «роботы» – Карела Чапека. (Вспомним его драму «R. U. R.» – «Рассумовские универсальные роботы».) Сегодня в ход идут и антиутопии

(О. Хаксли, Дж. Оруэлл) и новейшие мифы, призванные либо запугать человека, растерянного и отчужденного, не понимающего не только значений новой технологии, но и смысла прогресса в целом, либо вселить в него иллюзорные надежды, вогнав их в глухое пространство безмерного потребления. Так, вслед за М. Маклюэном говорят о «гибели гуманизма». При этом «масс-медиа» характеризуются как средства, производящие глубокие изменения в самой человеческой природе. «Медиа» и технология рассматриваются как физическая, овеществленная реальность культуры, а идеология – как «официальный мундир», в который рядятся «медиа» в Компьютерланде. Грезят о возможностях «медиа» изменять даже человеческую физиологию. В новых формах, с использованием абстрактных возможностей микроэлектроники и биотехнологии (в частности, геной инженерии) возрождаются нововегенические идеи о «фабрикуемом человеке» и даже ... «биокиборге». И все это, несмотря ни на что, – на обнадеживающем фоне необходимости «высокого соприкосновения» новой технологии с человеком как носителем гуманистических ценностей нового типа. У многих проникательных ученых как на Востоке, так и на Западе растет убеждение, что экономические модели не могут охватить ситуацию во всей ее сложности, что модель нового типа должна включать не только нематериальный информационный сектор, но и другие нематериальные стороны человеческой деятельности; взаимодействие ее с окружающей средой. На это обращает внимание, в частности, А. Тоффлер в книге «Третья волна». Особенно выразительно указанное смещение акцентов в понимании научно-технического прогресса представлено в докладе Римскому клубу «Микроэлектроника и общество», авторы которого понимают, что наряду с нарисованной ими «прекрасной Утопией» существует сомнение, сможет ли человек как существо творческое и дальше развиваться и противостоять вырождению без борьбы за существование посредством собственного труда. Но труд, по их мнению, в связи с роботизацией производства окажется «привилегией избранных». Это и в самом деле утопия, хотя и не такая прекрасная, как думают авторы, если учесть реальность капиталистического общества, которое якобы само собой перерастает в «информационное», основанное на микроэле-

ктронной технологии. И только глубокие социальные преобразования его в направлении «истинно человеческого» (К. Маркс) – коммунистического – общества могут решить гуманистические проблемы, обостряющиеся в связи с широким внедрением в производство новейших технологий.

Человек в этом обществе вступает в «век человека», и он не вытесняется из производства как ненужный его элемент, пополняя армию безработных, а получает все большую возможность творчески включаться в него и в подлинном смысле подчинять его своим материальным и духовным потребностям, развивать свои способности, в том числе и за непосредственными пределами производства, переходящего на сторону машин. Такая творческая деятельность целостного, гармонически развитого человека позволит ему сполна осуществить «высокое соприкосновение» с любой наинouvelшей – еще неизвестной – технологией. Творческая деятельность человека культуры обеспечит также «высокое соприкосновение» нового человека и с природной средой. И в этом его поддержит та же новая технология, в том числе и технология нынешнего дня – микроэлектроника, информатика, и в особенности биотехнология.

В культурно значимой и гуманистически осветленной метафоре «высокое соприкосновение» акцентируются культурные аспекты научно-технического развития. В более широком смысле это означает необходимость коадаптации разума и гуманности как фундаментальное условие существования и развития человека и человечества сегодня и

в будущем в единстве и своеобразии его культурного существования.

В своеобразии и единстве ... Единство *различного* – наисущественное содержательное свойство культуры.

«Возьмите весь мир – мы все разные, – говорил участникам Иссык-Кульского Форума М. С. Горбачев. – Это – реальность. Значит, надо научиться жить в этом многообразии, уважать выбор каждого народа ...

Разве мы должны стрелять друг в друга из-за того, что мы разные? Мы должны пользоваться этим и из этой разности получать новое, обогащать друг друга»<sup>3</sup>. И далее: «... политика должна питаться всем тем, что заключает в себе интеллектуальное богатство каждой нации и всей человеческой цивилизации»<sup>4</sup>. Обратите внимание: даже политика!

Многообразие национальных образов мира, стилей, жанров, человеческих неповторимостей, уважение к которым зиждется все на том же неистребимом гуманизме, – физиологический раствор культуры, ее единственно возможное бытие. Бытие культуры – бытие каждого культурно значимого жеста в ней.

Таким образом, гуманистическое обоснование культуры определяет не только единство культуры как явления планетарного, всечеловеческого, но с наименьшей убедительностью определяет и ее единственность, историческую уникальность, неповторимость, равно как и жизнь человека культуры, живущего в ней, во имя ее – собственной, лично неповторимой человеческой жизни.

<sup>3</sup> «Коммунист», 1986, № 16, с. 8.

<sup>4</sup> Там же, с. 11.

## ДЕФИЦИТ РЕАЛИЗМА

В течение веков мы обязательно литературу с чем-то соотносили. Мы говорили: «Литература и жизнь», «Литература и нравственность», «Литература и классовая борьба», «Литература и философия», «Литература и ...», а дальше следовало то понятие, которым общество имело в виду утвердить литературу в ее гражданских правах, а заодно липший раз утвердить и себя тоже.

Какое же понятие должно занять свое место сегодня после этого почти что сакрального «и»?

Думаю, что здесь нынче должно встать слово «интеллект» как совокупность всех познавательных функций и возможностей современного человека.

Думаю также, что порядок слов надо изменить: сначала поставить «интеллект», а уже затем – «литературу», поскольку второе, что ни говори, является частью первого, а не наоборот. Это соответствует и традиции нашей классики, которая создавала великие произведения и тем не менее никогда не возводила литературу в самоцель, не ставила задачи ее абстрактного самоусовершенствования, но подчиняла ее – литературу – целям общественным, и прежде всего задаче познания и усовершенствования обществом самого себя.

Собственно, ради этой же именно задачи писатель всегда создавал и литературного героя – носителя тех или иных идей, тех нравственных принципов, которые он, исповедуя, хотел внушить и обществу.

Иногда эти герои становились не столько даже людьми, сколько людьми – символами все тех же идей и принципов, такими, как, скажем, Платон Каратаев, или братья Карамазовы, или шекспировский Яго. Отнимите у них их исповедание добра или зла – что от них останется? Ведь других сколько-нибудь очевидных свойств у них и нет.

Впрочем, пропагандирует ли читателя писатель от своего собственного лица непо-

средственно или через посредство своего героя – это дела не меняет, в том и другом случае он исходит из научных, философских и эстетических представлений своего времени, и так было всегда.

Если же всегда, – значит, мы еще не нашли того признака литературы, который свойствен ей именно в наше время, а признак этот обязательно должен быть. Он – в качестве и характере самого союза между интеллектом и литературой.

Нынче интеллект перестает быть явлением элитарным, он распространяется не столько вглубь, сколько вширь, он перестает ощущать свои собственные границы и задачи, стремясь быть повсюду.

Литература же, будучи непрременной частью интеллекта такого рода, усваивает его демократичность, его стремление проникнуть всюду и везде, но в то же время и повлиять на него. Современный интеллект все время стремится к усилению роли цивилизации, он то и дело становится более цивилизованным, чем сама современность; литература же пытается привнести в него традиции, прежде всего – нравственные.

Человечество всегда билось над тем, чтобы проложить нерушимую границу между добром и злом, определить, кто есть кто – кто в мире сем носитель добра, а кто злодей, – но ни философия, ни теология, ни логика, ни социология, ни даже эстетика, которая и возникла-то, кажется, именно ради этой вполне конкретной задачи, эту задачу решить не могли. И тогда она была возложена на литературу, к ней были обращены все взоры, а она задачу приняла, возложила на свои не столь уж могущественные плечи.

Русская литература исполняла эту задачу с особым усердием и упорством, трепетно и свято, наверное, еще и потому, что долгое время исполняла у себя на родине обязанности и философии, и социологии, и многих других общественных наук.



У нас на этот счет существовало как бы два уравнения, в одном из которых «х» была только литература, в другом «у» – все остальные науки и общественные течения: два уравнения с двумя неизвестными – можно решать задачу. В принципе, может быть, и можно, но практически – и к великому сожалению – не удалось. И не удается до сих пор. Тем более что и сама-то задача не остается неизменной, со временем она тоже приобретает все новые и новые оттенки, новые неизвестные, новые отношения между всеми известными и неизвестными.

В то же время суть задачи остается все-таки прежней, и она определяет характер союза между интеллектом и литературой и те новые качества и средства, если так можно сказать, технологические средства, которыми современная литература должна обладать.

И тут я прежде всего имею в виду современного литературного героя, такого, который обладал бы универсальным мышлением, способным без «помощи» автора взвешивать все «за» и «против» при решении все той же задачи – кто есть кто? Более того, нынче и этого мало и дело уже не только в персоналиях, но и в глобальных явлениях мира, в событиях как таковых, как бы даже и лишенных конкретных участников, но вовлекающих в свою орбиту все и вся – все Человечество, всю земную Природу, а чем дальше, тем все в большей степени и Космос.

Да, литература любого направления, если она имеет в виду жить, а не умирать, должна соответствовать требованиям своего времени. А эти требования – увы! – далеко не всегда есть самоусовершенствование, тем более – элитарность. И возникает некий компромисс между элитарностью и демократизмом, который находит свое выражение все в том же универсально и высоко мыслящем герое.

Так или иначе, но, если исходить от противного, универсальный герой обязательно должен кому-то и чему-то противостоять, с кем-то единоборствовать, и этот кто-то и это что-то – догма. Прежде всего – она. Даже независимо от того, что ее породило – «добро» или «зло». Опыт нашего нового героя недвусмысленно подсказывает ему, что жертвы, великие и неоправданные, происходили независимо от того, откуда произошла догма, их требующая. Не бог весть сколь на-

читанный, новый герой, однако же, знает гипотезы Достоевского едва ли не лучше самого Достоевского, потому что для него-то это уже не гипотезы, а сама практика жизни, не рассуждения о возможном будущем, а память о недавнем прошлом и многие-многие факты настоящего. Так что сама жизнь толкает его к универсализму мышления независимо от того, каковы его способности на этот счет.

Заметим также, что недавний герой-символ, а дальше – герой-фанатик, а еще дальше – герой-догматик, как правило, обладали недюжинными мыслительными способностями и новому герою универсального мышления тоже нужно быть на высоте, не ударить в грязь лицом.

Будучи демократом, он должен также доказать, что поиск истины происходит не только на самых высоких этажах интеллекта, но и на всех других его этажах.

Положение не из легких. Положение обязывает.

Отсюда же, от универсального героя, в литературе один шаг до другой ее извечной проблемы – проблемы формы и содержания.

И здесь тот же процесс демократизации – хотя бы потому, что до сих пор литература полагала, будто эта проблема ее собственная, внутренняя, которая принадлежит исключительно искусству, а среди всех видов искусства ей, литературе, – едва ли не в первую очередь. Но дело, кажется, обстоит иначе: проблема эта – всеобщая. Это – не только идея и замысел искусства, не только содержание художественного произведения, но и всякое другое содержание – будь то программа социального, экономического, идеологического характера. Любой замысел такого рода будет реализован только тогда, когда будет найдена форма его воплощения.

Когда Ленин определил, что формой воплощения Советской власти должна быть диктатура пролетариата; или когда мы утверждаем, что проблема обучения и воспитания детей начинается с постановки дела в педагогических институтах, и даже когда в чисто житейском и повседневном плане мы говорим, что, для того чтобы отдохнуть, мы поедем в воскресенье за город, – в любом случае нами решается проблема содержания замысла и формы, воплощения их взаимодействия между собой, их оптимального соответствия друг другу.

Вообще поиск форм воплощения своего собственного содержания есть отличительная черта человека и человеческого общества в целом, которая не свойственна больше никому в мире живых существ, поскольку содержание жизни там полностью реализуется в форме существования – в форме стадной или индивидуальной. Животное не предполагает никаких других форм своего существования, кроме тех, в которых оно уже имеет место сегодня, имело место всегда, – естественно, что у него нет и представлений о будущем. Оно подвержено процессу приспособления к изменяющимся условиям существования, но процесс цивилизации, который эти условия сам меняет и создает, ему никогда не был и никогда не будет доступен.

Чем дальше, тем очевиднее соответствие содержания и формы становится все более и более острой проблемой, и, если ее не решить, если так и не будет найдена форма существования человеческого общества, которая смогла бы практически реализовать смысл и содержание человека, это неразрешенное противоречие и станет причиной его гибели.

Это новое качество и значение проблемы должно быть известно и новому герою, а его создателю, автору, – тем более.

В литературе всегда можно было различить два пути творчества и два типа произведений в зависимости, от чего и к чему идет автор: идет ли он к своему произведению от неких более общих философских посылок или же он карабкается вверх-вверх к своему произведению как вершине собственного интеллекта.

В этом последнем случае мы имеем дело с литературой замкнутой на самой себе, и к ней лишь в малой степени могут относиться слова поэта о том, что «бой идет не ради славы, ради жизни на земле».

Поэт сказал это о войне, об Отечественной войне, но мир с тех пор накаляется все больше и больше, и вот уже они, эти слова, имеют прямое отношение непосредственно к искусству, к творчеству в целом. Отнюдь не отвлеченно-философским, а вполне практическим и повседневным стал этот вопрос – «быть или не быть», а отсюда проистекает многое, очень многое, в частности смещаются и наши понятия о том, что считать теорией, а что – практикой; что – возможностью, а что – необходимостью.

Да, возможность нашего дальнейшего существования на земле – задача более чем необходимая и реальная, а решаться она может только с помощью реализма, который, по этой же причине, тоже перестает быть «течением», или «направлением», искусства, а становится единственно возможным средством обеспечения будущего. Ведь именно недостаток реализма, причем реализма универсального, в оценке положения дел человечества в этом мире, в оценке всех явлений цивилизации и привел нас все к тому же «быть или не быть».

Фантазией, изыском и модерном, сюрреализмом и даже неореализмом тут дела не решишь, – если кто и поможет, так старый, добрый классический реализм. А ведь он-то сейчас и находится в наибольшем дефиците.

Нынче мир может быть разрушен только потому, что он реален, – значит, и спасен он может быть только средствами реальными и реалистическими.

Тем более это относится к литературе, если она признает свою причастность к этой проблеме всех проблем. В этом случае она уже не обойдется без реализма как своего собственного, так и в оценке положения дел в мире, и тогда она снова и снова обратится к реалистически мыслящему герою, к реалистически-универсальному. Особенно неприемлема догма в проблемах мирового значения, а между тем здесь-то она и развивается, здесь-то и культивируется без оглядки на затраты – моральные и материальные. Мало того, догма и своих противников тоже все время провоцирует на мышление догматическое. Универсализм и широта – это единственное, чего она опасается. Догма против догмы – вот где ее стихия, спор и столкновение, которое может продолжаться, если уж не вечно, так неопределенно долгое время, вот ее главный интерес. Если спор, если столкновение кончается быстро и целиком в ее пользу, если противника у нее вдруг не стало, – что с ней будет? Это для нее тоже катастрофа: что будет со всем механизмом, со всем аппаратом, со всей организацией; со всем тем, что она создала ради самой себя? Со всеми затратами, вложенными ею на завтра, если уже сегодня ей некому доказывать самое себя?

Нет, нельзя поддаваться догматическому мышлению, всегда было нельзя, а нынче – просто-напросто убийственно. И вот реализм должен как можно более глубоко и универ-

сально осознать самого себя – как дошел он до жизни такой, как допустил, что фантазия апокалипсиса стала реальностью, зато он – старый, добрый, справедливый и жизнелюбивый реализм – становится чуть ли не фантазией, малым каким-то шансом мировой истории?

И тут возникает вопрос: а достаточно ли он был жизнелюбив, достаточно ли ценил жизнь как таковую, как процесс и явление природы? Ведь вот же литературный герой классического реализма, – умирая, впадая в отчаяние, неизменно давал нам понять, что его судьба – это судьба всего человечества, что его итог – итог всей жизни вообще, что именно он-то, а не кто-то другой воплощает и начало и конец жизни. И тот ее смысл, который по его собственному опыту есть не что иное, как бессмыслица. С точки зрения современного универсального героя это ведь тоже был догматизм и эгоизм. С той же точки зрения герой классического реализма всегда был занят решением проблемы «что такое хорошо и что такое плохо», не подозревая о том, что может быть, что должна быть и еще одна постановка вопроса: «что такое ничего». Тем самым реализм ограничивал себя, свое мышление, свои доводы «за» и «против».

Самое трудное, что предстоит новому герою, – это доказывать, что белое есть белое, а черное – черное. При доказательстве вещей и понятий вполне очевидных, которые доказательств не требуют, все та же догма чувствует себя как рыба в воде, а реализм, его логика могут оказаться в положении рыбы на сухом берегу. И универсализм должен учитывать это, и здесь немалое ему подспорье – история. История более реалистична, чем что-либо другое, потому что она была, была бесспорно, потому что она говорит нам не об отдельных сценах жизни, но о ее процессе; сцену можно оборвать, прервать и закончить, сделать то же самое с процессом – нельзя, во всяком случае, это трудно, это алогично, иррационально.

Библиотеки и архивы – самые реалистические учреждения на свете, и в них же заложено будущее не столько завтрашнее, сколько гораздо более отдаленное. Они – это судьи всего того, что произошло на свете. Ведь только короткая память не может понять (или не хочет?), как случилось, что мир оказался на грани катастрофы; не может установить, «кто же первый».

Казалось бы, вторая мировая война была столь ужасна, такие принесла потери, такие страдания, что вряд ли кто мог думать о немедленном ее продолжении.

Оказывается, думали. И «на всякий случай» сбросили первую атомную бомбу на Хиросиму, убили 200 тысяч людей.

Ясно: что не успел Гитлер, не успел фашизм, вполне успели «демократы».

Как говорят юристы: если спор слишком затянулся, слишком запутан, чтобы внести ясность, надо начать сначала и вернуться к фактам исходным. Вернулись и увидели ... Ну а потом уже за первой-то атомной бомбой последовала водородная, за водородной – нейтронная, а вот уже маячит и «звездная война». И все это – «на всякий случай», все – «в защиту свободы». Тот же культ силы, только «демократический», обставленный всякого рода псевдодемократическими институтами и процедурами.

Какое же мышление может противостоять этому произволу? Только – общечеловеческое.

Другая угроза нашему существованию – экологический распад, разрушение природы.

Мне кажется, проблема здесь начинается с того, что общий и неделимый организм природы мы поделили между великим множеством специальностей. Их так много, этих специальностей, что теперь уже никто не может их сосчитать и обозначить, и, кажется, возникает еще одна специальность, которая ставит перед собой именно эту задачу – задачу счета и создать номенклатуру специальностей.

Кто же может противостоять мышлению узкоспециальному? Общество может, больше некому. Общество в целом, общественный интеллект в целом. Он, само собою разумеется, тоже не гарантирован от ошибок, но ему свойственно то стремление к существованию человечества, которого лишена отдельно взятая специальность, с ее собственной и далеко не всегда общественно полезной задачей. Правда, любая специальность провозглашает себя послушной служанкой общества, выразительницей его интересов, исполнительницей его задач, и по идее так оно и должно быть, но то – по идее. На практике же ни одна специальность не любит и даже не терпит общественного вмешательства, разве только тогда, когда ей самой приходится туго, – тут она подает сигналы «SOS», во всех же остальных случаях

гласность для нее – лишняя морока, а то и враг номер один и она требует, чтобы никто не вмешивался в ее дела, поскольку все те, кто не имеет к ней непосредственного отношения, – дилетанты, паникеры и демагоги (!). Но давайте посмотрим, кто и в чью жизнь вмешивается. Если я написал книгу, ее читает тот, кто хочет, а кто не хочет – не читает, значит, я даже нескольких часов времени ни у кого не отнял; но вот специалист лесного хозяйства вырубил леса; специалист водного хозяйства не столько орошает земли, сколько засоляет и заболачивает их практически навсегда; специалист химик отравил вокруг меня атмосферу; специалист экономист впустую истратил миллионы и миллиарды народных денег, – спрашивается: кто и кого чего-то лишил? Кто и кому портит жизнь? Кто общественный деятель, а кто – ведомственный?

И потом: если специалист гидроэнергетик удачно расположил турбины в машинном зале ГЭС, значит ли это, что он способен учесть климатологические последствия, к которым приведет создание водохранилища этой ГЭС? Нет, не значит, это ясно. Всем ясно, кроме него самого: удача в машинном зале внушает ему уверенность в том, что он так же хорошо действует и во всей окружающей природной среде.

Зато в обществе всегда найдутся и климатологи, и гидрологи, и экономисты, и эстеты, и природоведы, которые не по долгу службы, а по долгу общественному все вместе составят гораздо более полную картину возможных последствий строительства той же ГЭС.

И дело не только в той сумме знаний, собрав которую «с миру» общество может противопоставить знаниям ведомственным, специальным, но и в понимании им самого себя, своего сегодняшнего бытия и своих перспектив – всего того, что ему нужно, а что не нужно.

Специалисты, ведомство всегда убеждены в том, что они работают на благо общества, – даже в тех случаях, когда общество их «не понимает» и порицает; но в то же время общество для них – своего рода испытательный полигон, предназначенный для освоения новой техники и вообще всех технических идей: удались испытания, дали положительный результат – специалист уже герой, всенародный герой, не удались – он потерял возможные награды и звания, а

больше ничего, – сознательное общество должно молчаливо мириться с издержками прогресса.

С таким же успехом общество можно сравнить и с подопытным организмом, на котором каждая специальность производит свою собственную и своими собственными средствами операцию, нередко – на одном и том же месте, накладывая шов на шов, а то и оставляя рану незащищенной. И если общество не имеет своего (общественного) мнения о



Н. Купреянов.  
Граждане, храните памятники  
искусства. 1919

том, что ему действительно нужно, а что – ни в коем случае, оно перестает быть обществом, оно становится населением.

А в этой вполне современной ситуации опять-таки возникает и уже не раз возникал все тот же и универсальный и глубоко общественный литературный герой, – именно из этого бытия и возникает его сознание.

Отсюда же литературное творчество еще и еще тоже сдвигается в сторону творчества общественного.

... А прочее погубло невозвратно ...

*Пушкин*



Было (до 1832 года XIX века):  
Алексеевский монастырь. XVII век.

Стало:  
храм Христа Спасителя.  
1883. По проекту К. А. Тона.  
Фото 1926 года



Могло (?) стать (после сноса храма в 1930-х годах).  
Бригада ВОПРА. Конкурсный проект  
Дворца Советов в Москве. 1931

Стало:  
бассейн «Москва». 1960

При этом роль литературы все меньше сводится к задаче плоско понятого «отражения» окружающей действительности, зато все больше проявляется ее собственная творческая природа и природа творчества вообще.

Это значит, что литература во многих своих проявлениях и произведениях все чаще ощущает себя в русле тех явлений, которые, условно говоря, на первом этапе можно назвать творчеством только человека и человеческого общества, а на последнем, видимом для нас, – творчеством еще и природы, то есть процессом ее бесконечных и непрерывных преобразований под воздействием человека и своих собственных законов.

Наверное, литература, утрачивая при этом чувство своей исключительности и элитарности, многое теряет, но, конечно же, она и приобретает, прогрессирует вместе со всеми другими искусствами и науками. Прогресса не бывает без потерь.

Прогресс можно в какой-то мере регулировать, но остановить – нельзя, он неизбежен не только в теории, но и на практике, так как мы все больше и больше познаем окружающий мир, а знания не могут быть бездейственными, они ищут немедленного приложения к тому самому миру, из которого только что пришли, в котором были открыты. Знания, их непрерывно возрастающая сумма, не могут не влиять и на литературу, не могут не вовлекать ее и новых ее героев в свою орбиту. (И тут мы опять убеждаемся в неизбежности универсализации литературных героев. Универсализации как в смысле постоянного количественного увеличения галереи этих героев, так и расширения мыслительного диапазона каждого из них.)

В то же время литература при этом отнюдь не теряет задач своих собственных, только ей присущих и только ею могущих быть исполненными. Может быть даже, эти задачи становятся более значительными, во всяком случае, более глобальными, чем когда-либо в прошлом.

Дело ведь в том, что большая часть наук, а следовательно, и большая часть нашей мыслительной энергии направлена к познанию окружающего мира, атома и космоса – прежде всего. А что же остается на долю нашего самопознания?

Сравним: за последнюю тысячу лет, за последний век, куда мы ушли во всем том,

что касается наших знаний мира внешнего, и куда – в познаниях самих себя? Дистанции несоизмеримы, диспропорции так велики, что невольно напрашивается вопрос: не они ли и привели нас к сегодняшней проблеме «быть или не быть»?

Ведь утверждают же некоторые ученые, что до сих пор лишь несколько процентов нашего «думающего» серого мозгового вещества действительно думают, а остальные находятся в состоянии бездеятельности – они, видимо, все еще не получили соответствующего стимула и задачи.

Так вот, пофантазируем: может быть, искусству, а литературе прежде всего, и предстоит задача – преобразить энергию этих клеток из потенциальной в кинетическую и направить ее ... конечно же, не «вне», а «внутри» самого человека, в определение им своих собственных задач, собственного существования в общем мировом процессе. Этот общий процесс мы постигаем успешно, а свой собственный, человеческий? Может быть, все это фантазия, но, может быть, и нет. К тому же литература попросту не должна обходиться без фантазии, ей – можно. Ей нужно приобщение к мировому процессу, и ей же надо избавляться от чересчур сильно действующей магии результата.

Что ни явление, замеченное литературой, – то она и ждет от него результата, что ни художественное произведение – то опять должен быть совершенно очевидный его результат, итог.

Гоголь погиб, когда не обнаружил решающего общественного результата «Мертвых душ», да и всего своего творчества. Толстой по той же причине покинул перед смертью Ясную Поляну. Тургенев, Достоевский, Байрон, Шиллер были потрясены тем, что не сумели переделать человечество к лучшему, не добились искомого результата, хотя, казалось бы, понимали и чувствовали мир как непрерывный процесс, процесс чуждый итогам и заключениям, кроме разве одного неизбежного его окончания когда-нибудь.

Это «когда-нибудь» при самом внимательном отношении к нему все-таки не было для них реальностью, а только некоей теоремой; реальностью же оно стало сейчас, поэтому и магия частного результата для современной литературы не имеет уже прежнего значения. Теперь мы ищем главного и всеобщего результата – возможности продления самого процесса жизни. Поиском та-

кого рода возможностей и стало нынче общественное творчество, в том числе литературное.

Да, связь тут очевидная: будет этот процесс происходить в оригинале – будет и его модель; нет оригинала – нет модели, то есть искусства. И это несмотря на то, что исходные данные, как и исходные позиции научно-технического развития, коренным образом отличаются от позиций развития искусства, в частности – литературы.

Наука и техника создают материальные предметы серийно, и самый первый экземпляр серии, касается ли это двигателя, машины, транспортного средства, очень скоро перестает представлять для них сколько-нибудь существенную ценность. В лучшем случае этот первый образец может быть выставлен в музее. И только. Точно так же из бесконечной серии предметов не может быть выделен тот лучший экземпляр, который мог бы служить образцом для подражания, который вызывал бы восхищение спустя годы, не говоря уже о столетиях. Здесь важен принцип создания предмета, принцип и гонит серию вперед к техническому усовершенствованию, к повышению кпд данного образца, его мощности и производительности, к уменьшению стоимости и затрат всех материалов. Ну а, скажем, самая первая паровая машина – кому она-то нынче нужна?

Другое дело – искусство. Создавая ценности духовные, оно в то же время как зеницу ока бережет и самый первый образец своего творчества, и самый лучший – тоже. Произведения искусства, воплощенные в предметы – в книги Горация, Овидия, Шекспира или Толстого, в картины Рафаэля, в нотные листы Баха, – имеют для нас непреходящую ценность, принципы же их создания как таковые почти никого не интересуют.

Итак, память к предмету у культуры духовной оказывается более развитой, чем у культуры материальной, в задачу которой входит создание именно предметов, а не чего-либо другого.

Очевидно, именно поэтому наука и техника, развиваясь, никогда не возвращаются на круги своя, не помнят самих себя даже в недавнем прошлом, не говоря уже о веках и тысячелетиях, а культуры духовной без такой памяти просто-напросто не существует. Нет культуры без истории культуры, и начинается она там, где начинается ее история.

Движение только в одном направлении, только вперед, рано или поздно приводит к тому, что в философии называется «дурной бесконечностью», – лишает творческий процесс той цикличности, которая, будучи столь естественной для природы, должна быть хоть в какой-то мере перенесена и на творчество науки и техники и на всю нашу жизнь. Эта задача памяти, а за нею – цикличности, а еще далее – историчности нашего настоящего и должна быть исполнена искусством, науками гуманитарными.

Таково, видимо, их главное предназначение, таков тот их подлинный смысл, которому мы слишком долго не придавали значения, настолько долго, что, кажется, уже и опоздали.

Здесь же, на выполнении этой общей задачи, искусство контактируется с искусствоведением, литература – с литературоведением. И тут нужно сказать, что до тех пор, пока литературоведение и литературная критика не наберутся ума и смелости, чтобы оценивать художественные произведения исходя из этой именно задачи, чтобы в понимании этой задачи быть выше писателя, творчество которого они рассматривают, – они будут состоять в штате чиновников при литературе, а не исполнять задачи ее подлинного «ведения».

Вскрыть и повисить общественный кпд художественного произведения – в осуществлении этого принципа Россия тоже ведь достигала уже необыкновенных высот: вспомним Белинского, Добролюбова или Писарева. Образцы для подражания есть, история – есть, и есть что продолжать.

Подумать только, какое количество существует у нас журналов, в том числе литературно-критических: «Вопросы литературы», «Литературная учеба», «Литературное обозрение», «Русский язык», «Книжное обозрение», «В мире книг», «Детская литература». Кроме того, ни один журнал попросту не осмелится выйти в свет без литературно-критического раздела. Разве какой-нибудь другой жанр пользуется такими же привилегиями? Разве есть у нас, положим, журнал поэзии или прозы? Значит, критике даны большие карты в руки. Надо этими картами уметь пользоваться.

Критики сетуют: нет таких произведений, о которых можно говорить всерьез. Может быть, и так, но какой же вывод? Не о чем говорить, – значит, и не надо говорить, а



надо уступить часть журналов прозе и поэзии, это поможет им скорее прийти к произведениям достаточно серьезным.

Литературе совершенно необходимо повседневное общение с интеллектом, причем более высоким, более всеобщим, чем она сама. В чьем же лице будет представлен для нее интеллект? Прежде всего – в лице критики и литературоведения. Так должно быть, но так не происходит.

Помимо этой общей задачи у критики, тем более у литературоведения, есть задачи, если так можно сказать, технологического порядка. Ну, хотя бы такие.

Известно, что роль каждого элемента, составляющего художественное произведение, не остается постоянной, со временем и в зависимости от времени она меняется.

И вот уже можно наблюдать постепенное перерождение литературного образа в образ жанровый – узкая и всеобщая специализация сказывается и на литературе. Вот, например, герой классического рассказа – Чехова, или Бунина, или Толстого – был героем общелитературным, то есть он мог бы действовать и в романе, и в повести, и в бытописательском очерке. Не то сейчас. Сейчас герой рассказа только к рассказу и приспособлен, в роман его уже не пересадишь, у него пороха не хватит, он – герой жанра. О героях детективного жанра или научно-фантастического и говорить не приходится, они от начала до конца исполнены по заказу жанра и, кроме исполнения этой своей роли, знать ничего не знают.

Нет, не должна литература подвергаться тому самому процессу узкой специализации, против которого она же и выступает. И читателю она должна давать литературу в виде рассказа, повести, романа, а не рассказ, повесть и роман – с некоторыми признаками литературы.

Другой вопрос – о роли сюжета и события в художественном произведении.

Тут мы привыкли к тому, что событие действует не столько само по себе, сколько по безусловной воле автора, оно несет служебную роль того или иного довода в системе доказательств авторской мысли и позиции. Конечно, совсем освободить событие от этой роли нельзя, но предоставить ему относительно большую свободу теперь уже можно и нужно. В своей самостоятельности оно не потеряет, а приобретет еще большую убедительность и доказательность. Прежде

чем помочь автору, событие должно ему мешать, ставить его в затруднительное положение и перед героями произведения и перед читателями. Читателю небезразлично, как автор справляется с сопротивлением событий, игра в поддавки ему не нужна. Тем более что чем дальше, тем больше становится таких фактов и событий, которые говорят сами за себя. Да и собственный опыт читателя тоже становится больше, он нынче и в отношении событий тоже знает что почем.

Или еще более общий вопрос – о романе как таковом. Отжил он свой век или нет? Думаю, что ни один жанр литературы, вообще искусства, не может создать такого же широкого реалистического произведения, как роман. А без реализма мы нынче – куда?? Кажется, мы вполне достаточно убедились в том, что все наши беды, все грозные и мрачные перспективы возникли от недостатка в человеческом общении реализма. Наполеон – уж какой практик, какой умница, но и его заел бонапартизм, и на реалистическую оценку всей обстановки в Европе его не хватило. О Гитлере и говорить нечего. О некоторых руководителях великих держав – тоже нечего. И значит – реализм. Реализм дефицитен, он вот как необходим в нашей действительности, а значит, и в нашей литературе. И думаю, что, может быть, больше всего нашей литературе не хватает нынче «Войны и мира», только современного. Право же, и нынче существуют семьи Ростовых, и Пьеры Безуховы, и Андреи Болконские, только сильно видоизмененные.

Вот бы и открыть романисту современность по той же схеме: вот большая семья, вот проводы сына (Петя) на фронт, вот любовь дочери (Наташи) к умному и образованному офицеру (Болконскому), вот фигура мечущегося молодого, неповоротливого человека (Пьера Безухова). Вполне может состояться роман века.

Реалистический роман – большая, огромная поддержка современному реализму вообще. Реализм как таковой – еще большая поддержка роману.

А что может быть для литературы больше, чем такое взаимопроникновение?

Собственно говоря, отсюда же, из реализма, проистекает и союз между литературой и интеллектом. И в то же самое время ради истинного реализма прежде всего он и необходим, этот союз.

## КУЛЬТУРА И ТЕХНИКА

Научно-технический прогресс, сменяющие друг друга технологические революции, включая компьютерную, производят существенные и вполне заметные невооруженным глазом сдвиги не только в мире техники, но и во всех сферах социальной жизни, в том числе в мире культуры.

Если несколько десятилетий тому назад развитие общества характеризовалось преимущественно как общественно-историческое, культурно-историческое, социокультурное, то теперь оно характеризуется преимущественно как социотехническое.

Техника весьма энергично проникает в культуру, что находит свое отражение в языке. Появились термины «автоматический перевод», «автоматизация проектирования», «компьютеризация образования», «машинная музыка», «искусственный интеллект» и т. д. За каждым из этих терминов в более или менее явном виде присутствует не только тенденция отождествления культуры и техники, но и, возможно, не всегда отчетливо осознаваемая тенденция замены индивидуальных форм человеческой деятельности стандартными, подмены культуры техникой. Не менее опасными симптомами являются возникновение и распространение технократических подходов к развитию производства, далеко не всегда обоснованное стремление к «безлюдной технологии», забвение того, что забота о человеке должна быть приоритетной целью социально-экономического развития.

Вполне естественной реакцией на это является все обостряющееся внимание к проблеме перспектив человека в эпоху научно-технической революции, появление проектов создания Института человека или призывов к разработке программ «Экологии культуры», «Гуманизации труда», «Гуманитаризации высшего технического образования». В этом же ряду стоит и замысел настоящей книги, отраженный в ее названии.

Противоречие между культурой и техникой было всегда. Иное дело, что острота его восприятия, осознания и переживания была различной в разные исторические эпохи. Приведем наиболее древний пример, принадлежащий А.Швейцеру. Описывая путешествие Будды по Китаю, он рассказывает такой эпизод. Будда увидел крестьянина, который опускался в колодец, зачерпывал воду и поливал свой огород. Будда спросил, почему он не сделает журавль и не облегчит себе работу. На что крестьянин ответил: «Когда человек начинает пользоваться машиной, то сердце его становится как машина». Основанием нынешних противоречий между культурой и техникой является не чья-то злая воля, а реальности сегодняшнего дня, к которым относится необычайная объективная сложность и динамизм развития общества, мира техники и трудовой деятельности. Этот процесс порождает своего рода реминисценции и ностальгию по старым добрым формам культуры. Хорошо известно, что оппозицией культурным воспоминаниям должны быть активные и желательные «культурные действия», а точнее, творческая, созидательная деятельность, имеющая в качестве своего основания как старые, так и новые формы культуры. Только это может быть залогом того, что при трансформации социокультурного мира в социотехнический, которая уже началась и дает огромные приобретения (а еще большие сулит), неизбежные утраты, относящиеся к культуре, станут минимальными. В противном случае социотехнический мир потеряет и «социо» – первую часть своего определения. Это следует подчеркнуть специально, так как не всегда достаточно отчетливо осознается, что развитие культуры является необходимым условием становления и самого социотехнического мира. Небрежение к культуре может превратить его в технократический, что уже проскальзывало

в известных проектах создания информационного, постиндустриального, сверхиндустриального или технотронного общества. При этом культура должна рассматриваться не только как среда, внешнее условие или обстановка развития, не как один из серии рядоположных факторов становления социотехнического мира, а как важнейший источник, составная часть и движущая сила, определяющие направление и формы его развития. Не среда, а средство, а возможно, и цель развития. Для подобной оценки роли культуры имеются объективные основания, заключенные в самом существовании социотехнического мира.

Неотъемлемой его частью является не только переработка энергии и сырья в промышленную продукцию, в товары массового спроса, но также производство и эксплуатация информации и знаний. В промышленно развитых странах появилась новая форма капитала – «ноу-хау» (умения, знания), прогнозирование, интеллектуальный потенциал и т. д. Знания из условий инженерной и научной деятельности превращаются в ее предмет, что требует создания для них не только новых технических носителей и средств предъявления, но и новой технологии обращения с ними, поиска новых форм репрезентации, приведения к виду, удобному для восприятия, понимания и принятия решений. Само собой разумеется, что появление новых форм деятельности со знаниями в свою очередь требует развития новых форм культуры обращения с ними, которые, видимо, должны отличаться от традиционных. При всей новизне возникших задач не следует пренебрегать опытом, сложившимся в традиционных формах обращения и оперирования знаниями.

Важнейшая черта культуры состоит в том, что ее достижения не только сиюминутны. Это всегда наследие, оставляемое впрок. Иное дело, что оно не всегда наследуется. (Б. Пастернак писал, что культура в объятия первого желающего не падает.) Или не сразу находит своих наследников. Отсюда и забота о сохранении и развитии культурного наследия. Такая забота становится тем более актуальной, что противоречия между культурой и техникой зашли достаточно далеко даже в информатике и вычислительной технике. А они ведь наиболее близко связаны с гуманитарной культурой по способам своего развития и функционирования в срав-

нении, например, с ракетно-космической, лазерной и ядерной техникой, развитие которых затрагивает самые основы существования человечества и земной жизни.

Но как бы далеко ни заходили противоречия между культурой, техникой (добавим, и наукой), они не дают оснований для того, чтобы согласиться с очередным мифом (или теоретической, умозрительной конструкцией) XX века о существовании технической и гуманитарной культур. Мифы время от времени следует развеивать, иначе они превращаются в «архетипы культурь», в «схематизмы сознания» и затем, подобно теоретически сконструированным Фрейдом психоневрозам, распространяются, оседают и обнаруживаются в реальности, оказывая на культуру обратное влияние.

Культура, по определению, едина, универсальна, интегративна. Наука и техника входят в нее в качестве составной части или, точнее, элемента, в котором должно быть отражено целое, то есть культура. Если этого нет, то наука и техника оказываются вне культуры. А последняя, как и бессмертная булгаковская свежесть, не имеет степеней. Оппозицией культуре может быть только бескультурие. Нет культуры второго сорта. Несмотря на простоту и кажущуюся привлекательность, постановка «проблемы двух культур», принадлежащая Чарльзу Сноу, является принципиально ложной. За такой постановкой скрывается чрезмерно большое число степеней свободы в требованиях к каждой из этих культур, что таит в себе серьезную опасность их полной автономизации. Мало этого, открывается возможность дальнейшей трудно предсказуемой дифференциации на виды, подвиды, что равносильно разрушению культуры как целого. Иное дело, что в постановке проблемы двух культур писатель фиксировал реально существующие сложности взаимоотношений и трудности взаимопонимания между математикой, естественнонаучным знанием и техникой, с одной стороны, искусством и гуманитарным знанием – с другой. Именно поэтому предложенное разделение с тех пор (1957) многократно воспроизводится. Последний вариант можно было бы назвать «от двух культур к двум революциям». Сейчас рядоположно, а иногда и в очередь говорится о компьютерной революции и о революции когнитивной, интеллектуальной, то есть о технической и о культурной революциях. Примечательно,

что начало каждой из них датируется концом 50-х годов. История компьютерной революции хорошо известна. Что касается когнитивной, то ее связывают с возникновением когнитивной психологии и с отпочковавшейся от нее впоследствии когнитивной наукой, ассимилирующей сейчас данные многих общественных, естественных и технических наук. Иногда когнитивную науку называют достаточно многозначным термином *mind*, который означает и разум, и мышление, и психику, и сознание. Эта наука рассматривается как своего рода социологическое, психологическое и естественнонаучное основание информатики и дальнейшего развития вычислительной техники, в том числе и искусственного интеллекта.

Революционность когнитивной науки подчеркивается потому, что она возникла как оппозиция бихевиоризму и всему циклу поведенческих наук, господствовавших в гуманитарной сфере американской науки до 60-х годов XX века. Вместе с тем считается, что когнитивная наука возникла благодаря влиянию теории информации и кибернетики на психологию и лингвистику, а также благодаря использованию в экспериментальных исследованиях вычислительной техники. Нам важно не столько устанавливать приоритет той или иной революции, сколько фиксировать наличие дискуссий относительно возможных связей и взаимоотношений между ними.

В отечественной науке термин «когнитивная революция» не имеет смысла, так как у нас оппозиция между исследованием поведения и психических процессов не выступала в столь острых формах. К тому же такие направления, как реактология, рефлексология, у нас не пользовались столь широкой популярностью, как бихевиоризм в США. Начиная с конца 20-х годов Л.С. Выготский, С. Л. Рубинштейн, А. Н. Леонтьев и многие другие психологи трактовали познавательные процессы как формы деятельности. Поэтому совершенно не случаен рост интереса к ним на Западе, где активно переводятся и осваиваются работы, относящиеся к культурно-исторической теории психики и сознания, развитой Л. С. Выготским и А. Р. Лурия, к исследованиям диалогической природы сознания и теории культуры М. М. Бахтина, к психологической теории деятельности, развитой А. В. Запорожцем, П. И. Зинченко, А. Н. Леонтьевым, А. Р. Лурия

и другими, к теории построения движений и физиологии активности, развитой Н. А. Бернштейном. Если учесть достижения отечественной науки и присовокупить к ним достижения европейской, – прежде всего Ж. Пиаже, то время начала когнитивной революции придется отодвинуть на несколько десятилетий ранее<sup>1</sup>.

Разделение культуры на техническую и гуманитарную представляет собой кальку с известного противопоставления материи и духа.

Напомним известный тезис о том, что противопоставление материального и идеального за пределами гносеологии является грубой ошибкой. Такой же ошибкой являются онтологизация реальных противоречий, имеющих между двумя системами знания, и абсолютизация различий в их продуктах (предмет, вещь, инструмент и образ, идея) и способах их получения. Эта абсолютизация в свое время принимала достаточно уродливые формы, когда делили людей на два типа: первосигнальный, художественный, близкий к животному, и второсигнальный, рациональный, собственно человеческий. Потом об этом же говорилось в терминах преобладания коры больших полушарий головного мозга или подкорковых образований; сейчас об этом же говорят в терминах доминантности левого или правого полушария. Правда, следует сказать, что сопоставление художников с животными давно уже не встречается в физиологической литературе.

Не лучшие формы приобретала самоуверенность представителей формализованного, математизированного знания и физикалистской мысли в обладании абсолютным эмпирическим критерием истинности и соответственно в их способности к достоверному постижению любых истин. Нередко этой самоуверенности сопутствовал род презрения к гуманитарному знанию и его представителям. Е. Л. Фейнберг вслед за Ю. А. Шрейдером называет это более интеллигентно – ошибочной уверенностью в «самодостаточности» математизированного зна-

<sup>1</sup> См. об этом: *Тулмин Ст.* Моцарт в психологии. – «Вопр. философии», 1981, № 10; *Тулльviste П. Э.* Обсуждение трудов Л. С. Выготского в США. – «Вопр. философии», 1986, № 6; *Давыдов В. В., Зинченко В. П.* Вклад Л. С. Выготского в развитие психологической науки. – «Сов. педагогика», 1986, № 11.

ния<sup>2</sup>. Известно, что в грехе, равно как и в добродетели, виноваты обе стороны. Гуманитарии своим оппонентам платили тем же и вполне иронически относились к холостым претензиям математиков, физиологов, инженеров к познанию «всех глубин души человеческой». Ю. М. Лотман справедливо пишет о том, что «культура представляет собой исключительно важный общенаучный объект, причем не только для гуманитариев»<sup>3</sup>. Это значит, что перед лицом культуры все должны быть равны.

Для гуманитарных дисциплин камнем преткновения на пути проникновения в них точных методов всегда было противоречие между повторимостью и единственностью, уникальностью. Сейчас это противоречие все более ощущается представителями наук о природе, которые осознают необходимость обращения к уникальным, неповторимым событиям (скажем, Большой Взрыв). И если гуманитарии черпают опыт выявления повторимости у естествоиспытателей, то последние все чаще обращаются к опыту гуманитариев в изучении уникальных событий и явлений. Не случайно поэтому И. Пригожин и И. Стенгерс пишут о том, что сейчас всякая наука должна быть гуманитарной<sup>4</sup>. И дело здесь не только в том общеизвестном факте, что истоки идей теории относительности, принципов дополнителности и неопределенности лежат в философских и психологических исследованиях сознания. А дело в том, что гуманитарные науки имеют опыт обращения с уникальными явлениями, они учат не просто воспринимать и фиксировать их, а строить образ такого явления, углубляться в него, проникать в его строение и структуру, искать его смысл и не спешить означивать, приклеивать ему словесный ярлык или одевать в «математический наряд». Гуманитарии видят «прелесть недозванного мира» и до поры до времени довольствуются «неназванными истинами», предметными значениями, смысловыми образами, выполняющими функции концептов и входящими в их мировоззрение. Именно в мировоззрение, а не в понятийный аппарат.

<sup>2</sup> См.: *Фейнберг Е. Л.* Интеллектуальная революция (на пути к единению «двух культур»). – «Вопр. философии», 1986, №8.

<sup>3</sup> Университет, учитель, НТР (беседа с Ю. М. Лотманом). – «Вестн. высш. школы», 1986, №7, с. 71.

<sup>4</sup> См.: *Пригожин И., Стенгерс И.* Возвращенное очарование мира. – «Природа», 1986, № 2.

Такой тип работы, нередко достаточно мучительной, издавна известен и естествоиспытателям. А. Эйнштейн писал, что он мыслит посредством зрительных образов и даже мышечных ощущений. В. И. Вернадский не спешил определять, чем живое вещество отличается от неживого. Н. А. Бернштейн равным образом не определял, чем живое движение отличается от неживого. Эти сложнейшие явления когда-нибудь будут определены. Однако путь к этому лежит через построение их образа, поиск и конструирование признаков, через исследование и детальное описание. Важным условием успеха на таком пути должно быть формирование и развитие визуального мышления, продуктом которого являются новые образы, новые визуальные формы, несущие смысловую нагрузку и делающие значение явственно видимым.

Опыт изучения уникальных явлений не лежит на поверхности. О. Мандельштам в известном «Разговоре о Данте» писал, что современная наука сможет понять «Божественную комедию» только после того, как разовьет свое образное мышление. По поводу последнего в культуре существует целый ряд превосходных метафор: «схемное видение» (Р. Декарт), «живописное изображение» (Н. Гоголь), «наблюдательный ум» и «духовный глаз» (Ф. Достоевский), «разумный глаз» (Р. Грегори), «глазастый разум» (И. Эренбург) и т. д.

Образное или визуальное мышление – это средство перехода от замысла, идеи, гипотезы, схемы к образу. А. Бергсон, а за ним и М. Вертгеймер, анализировавшие процесс творчества, именно в пункте этого перехода локализовали максимальное умственное усилие, требующее предельного напряжения от ученого. К этому типу мышления пора начать относиться не как к чему-то естественному для художников, писателей и лишь по счастливой случайности (или по недоразумению) оказавшемуся у А. Эйнштейна, а как к необходимому инструменту познания и практического действия в любой области. Планетарная модель атома или двойная спираль генетического кода представляют собой именно продукты визуального мышления. Понятно, что такой тип мышления должен развиваться не только в лоне искусства и гуманитарных наук или на их материале. Его можно и нужно развивать на любом материале, но гуманитарными методами.

Обсуждая проблему «двух культур», Е. Л. Фейнберг пишет: «Основой таких различий оказывается разная по масштабу роль, которую в этих сферах играют дискурсивный, формально-логический, аналитический подход, с одной стороны, интуитивный, внелогический, синтетический – с другой. В действительности они присутствуют в обеих «культурах», но в столь различающихся пропорциях, что это и порождает взаимонепонимание»<sup>5</sup>.

И это верно. Трудно лишь согласиться с утверждением автора, что благодаря ЭВМ, компьютеризации сближается структура интеллектуальной деятельности в естественно-научной сфере и в гуманитарной, в науке и в искусстве. Представления об их близости в культуре присутствовали всегда, как всегда присутствовали в любой сфере человеческой деятельности творческие и рутинные компоненты. Но никем еще не доказано, что время, освобождающееся при перекладывании рутины на компьютер, используется для продуцирования синтетических суждений, озарений, порождения новых образов, изобретения моделей и других продуктов интуиции. Все это достаточно редкие явления (или счастливые мгновения). Они имеют свой инкубационный период, который, возможно, как раз и приходится на время, заполненное рутинной частью деятельности.

Так называемая рутина – это необходимое условие проникновения в предметное содержание деятельности, условие овладения им. Наградой за это может быть свободный творческий акт. А. Блок писал: «Во всяком произведении искусства (даже в маленьком стихотворении) больше не искусства, чем искусства. Искусство – радий (очень малые количества). Оно способно радиоактивировать все – самое тяжелое, самое грубое, самое натуральное: мысли, тенденции, «переживания», чувства, быт. Радиоактивированию поддается именно живое, следовательно – грубое, мертвого просветить нельзя»<sup>6</sup>. О. К. Тихомиров, обсуждая соотношение в деятельности элементов рутины и творчества, предложил представить себе, что будет, если из танца М.Плисецкой удалить, вычесть рутину...

Спору нет, что ЭВМ вносит существенные изменения во все сферы человеческой

деятельности, в том числе и в интеллектуальную. Но насколько они революционны – разговор особый. Во всяком случае, пока нет оснований отрицать это, как нет оснований для эйфории по поводу того, что компьютеризация образования помогает рождать «...Платонов и быстрых разумом Невтонов...».

Хотелось бы лишь обратить внимание на то, что термин «когнитивная (интеллектуальная) революция» является в высшей степени ответственным. Ясно, что революцию нельзя декретировать или связывать ее с теми или иными внешними обстоятельствами, тем более что интеллект является по преимуществу внутренней формой деятельности. Поэтому маловероятно, чтобы интеллектуальная революция могла быть производной от компьютерной революции, то есть от новых технических средств человеческой деятельности, в том числе интеллектуальной, какими бы они совершенными ни были. Споры нет, новые средства берут на себя многие функции, бывшие ранее исключительно прерогативой естественного интеллекта; создают возможность решения задач ранее ему недоступных; создают благоприятные условия для постановки новых целей и новых задач; ускоряют получение результатов и повышают их точность; помогают оперировать не только отдельными данными, но и целыми представлениями, информационными моделями реальности; осуществляют не только информационную подготовку решений, но и предлагают их варианты и т.д. и т.п. Все это уже есть, и не за горами еще более впечатляющие успехи развития информатики и вычислительной техники. Обсуждая вопрос об интеллектуальной революции, вовсе не нужно принижать эти успехи или ставить их под сомнение. Более того, следует зафиксировать, что новые технические средства затрагивают основные компоненты любой человеческой деятельности, каковыми, согласно Гегелю и Марксу, являются цель, средство и результат. Иначе и не может быть, поскольку деятельность в целом – это органическая система, где, как в живом организме, каждое звено связано с другими, где все отражается в другом и это другое отражает в себе все. Поэтому новые средства обязательно модифицируют цели и результаты. Но они же модифицируют и ее предметное содержание, о чем разговор будет далее.

<sup>5</sup> Фейнберг Е. Л., с. 44.

<sup>6</sup> Блок А., т. 5, с. 191.

Вернемся к культуре. Чтобы утвердиться в развиваемом положении о ее единстве и ошибочности разделения на две, три и т. д., полезно обратиться к природе противоречий, которые возникают между культурой и техникой. Они, видимо, возникли раньше науки, хотя были зафиксированы с ее помощью. Попробуем посмотреть на эти противоречия не со стороны техники, а со стороны культуры. Не наше дело определять культуру. Это было бы слишком самонадеянно. Укажем лишь, что ее важнейшим признаком является единство материального и духовного. Это как будто несомненно. Но где располагается это единство? Для обсуждения этой проблемы приведем взгляд на культуру М.М.Бахтина: «Не должно, однако, представлять себе область культуры как некоторое пространственное целое, имеющее границы, но имеющее и внутреннюю территорию. Внутренней территории у культурной области нет. Она вся расположена на границах, границы проходят всюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце отражается в каждой капле ее. Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом ее серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым и умирает»<sup>7</sup>.

Положение о пограничности культуры принимается многими, хотя интерпретируется весьма различно. Например, культуру размещают «на границе» природного и социального, индивидуального и надиндивидуального. В. Л. Рабинович интерпретирует его как край, предел, пограничье, вызывающий к преодолению самого себя<sup>8</sup>. Не отвергая такого рода интерпретаций, попытаемся локализовать культуру на границе материального и духовного. Возможно, это не слишком вольная интерпретация М. М. Бахтина, тем более что при всей «внезаходности» культуры она еще и вездесуща.

Имеется еще один, возможно, косвенный аргумент в пользу нашего тезиса. Важной психологической чертой личности является то, что она способна к преодолению поля или, лучше сказать, пространства деятельно-

стей, способна к выбору одной из них или к построению новой. Власть личности над деятельностью объясняется тем, что она, как и культура, располагается «на границе» между материальным (телесным) и духовным. Ей дано право и возможность разрешать возникающие между ними противоречия. Их разрешение, кстати, осуществляющееся в деятельности, в поступках, – важное условие творчества, в том числе и созидания самой личности. Введение в характеристику личности бахтинского «на границе» не должно удивлять, так как именно творческая личность представляет собой живое ядро культуры. Без нее невозможны ни атомы, ни акты культурной жизни.

Известно, что единство материального и духовного не изначально и не неизменно. Это всегда единство противоречивое, соревновательное, часто обозначаемое как борьба противоположностей. В то же время мы, нередко забывая о единстве материального и духовного, говорим о материальной и духовной культурах как о некоторых самостоятельных сущностях, хотя это не более чем «схематизм сознания». Кстати, не вполне безобидный. Он порождает проблемы вроде тех, как в условиях научно-технического прогресса возможен «вещизм»; почему, несмотря на компьютерную революцию, мало создается «памятников человеческого духа» и т.д.

Известно, что борьба со схематизмами сознания, равно как и с традициями языка, – дело достаточно бесперспективное, поэтому мы далеки от мысли подвергать сомнению или отвергать понятия материальной и духовной культуры. Но нужно всегда помнить, что история материальной культуры – это следствие развития деятельной сущности человека и одновременно эмбриогенез, творчество духовной культуры. Согласно Марксу, история промышленности – это раскрытая книга человеческих сущностных сил<sup>9</sup>. Это и история их становления. Как бы далеко ни идти вспять человеческой истории, мы нигде не найдем человека без сознания, труда и языка, а соответственно и без культуры. А если найдем, то это будет нечто иное. Мы не можем отказать в культуре людям, жившим до Парфенона, лишь потому, что они не знали о его существовании. Оставим для размышления вопрос, можем ли мы

<sup>7</sup> Бахтин М. М. К эстетике слова. – В кн.: Контекст 1973. М., 1974, С.266.

<sup>8</sup> См.: Рабинович В. Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. М., 1979, с. 325.

<sup>9</sup> См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 123.

отказать в культуре нашим современникам, не знающим о его существовании.

Вернемся к противоречию между материальным и духовным. Когда начинает побеждать одно, культура, находящаяся «на границе», как бы начинает поворачиваться лицом к другому (я ее сознательно персонифицирую), благодаря чему далеко зашедшее противоречие начинает преодолеваться. Вступает в силу своего рода защитный механизм культуры. Именно этот механизм, важнейшей составляющей которого является приглашение к диалогу, послужил толчком к преодолению потребительского отношения к природе. Здесь культура расположилась «на границе» природного и социального, подняла свой голос в защиту первого, благодаря чему возникла проблема защиты, охраны природы. Экология превратилась в глобальную проблему современности.

Аналогичным образом возникли проблемы безопасности и охраны труда, сохранения здоровья и развития личности трудящихся. Здесь культура расположилась «на границе» индивидуального и надындивидуального, благодаря чему стал строиться корпус наук о трудовой деятельности.

Становится все более и более актуальной эргономическая проблематика, связанная с тем, что контакты между человеком и техникой вовсе не всегда характеризуются удачным термином «высокое соприкосновение»<sup>10</sup>. Это, скорее, цель, а не исходная точка подобных контактов. Сама ее постановка говорит о неблагоприятии. Противоречие между человеком и техникой зашло настолько далеко, что культура стремится занять место «на границе» между ними. Достижение этой верно поставленной цели становится задачей не столько технической, сколько социальной. Создание новой техники и технологии начинает выступать не только как техническая, но и как нравственная проблема. Ведь проектант новой техники создает ее для других и потому не должен считать себя эталоном или «мерой всех людей».

Этот последний пример возвращает нас к вопросу о природе противоречий между культурой и техникой.

По существу, проблема «культура и техника» близка к классической философской проблематике соотношения предмета (вещи) и идеи, чувственного и рационального. В истории диалектики мы можем найти немало аргументов в пользу того, что чувственное и рациональное не две ступени в познании, а два момента, пронизывающие его во всех формах и на всех ступенях развития. Еще Платон в «Меноне» говорил о том, что чувственность охотится за идеями, чтобы быть чем-то определенным, а идея охотится за чувственностью, чтобы реально осуществиться.

Но одно дело теоретическая аргументация, другое – практика. Противопоставление чувственного и рационального, предмета и идеи воспроизводится снова и снова на новом материале. Источником этого противопоставления является то, что от рации, от идеи нет прямого пути к предмету, как нет его и от предмета к идее. Если мы разорвали их в начале нашего рассуждения, то потом уже поздно соединять, и мы никогда в рамках одного логически гомогенного исследования не выйдем к месту, где они слиты. Иллюстраций этому множество. Напомним следующие столетиями споры о соотношении социального и биологического в человеке, о соотношении сознания и природных явлений, о соотношении психического и физиологического и т.д. В основе всех этих споров лежит примитивное различие души и тела.

Маркс в свое время имел весьма серьезные возражения против созерцательного материализма, которым сознание «берется вполне натуралистически просто как нечто данное *заранее противопоставляемое* бытию, природе»<sup>11</sup>. Эти возражения сохраняют свою силу и сегодня. Сознание, психические интенциональные процессы, вообще субъективность, понимаемая в широком смысле слова, то есть как качество не только личное, но и родовое, сверхличное, – все это входит в объективную реальность, данную науке, является элементом ее определения, а не располагается где-то над ней или за ней. В свете такого построения сознание, психические процессы с самого начала привлекаются к анализу не как отношение к действительности, а как отношение в действительно-

<sup>10</sup> См.: Моисеев Н. Н., Фролов И. Т. Высокое соприкосновение. Общество, человек и природа в век микроэлектроники, информатики и биотехнологии. – «Вопр. философии», 1984, № 9.

<sup>11</sup> Маркс К., Энгельс Ф., т. 20, с. 34 (курсив наш. – В. З.).



сти<sup>12</sup>. Сказанное, на наш взгляд, может быть распространено и на явления культуры.

Вернемся к противопоставлению предмета и идеи. Между ними должно быть нечто третье, которое и должно быть найдено в процессе охоты, являющейся образом и символом «пути» и «метода» диалектики у Платона<sup>13</sup>. Это третье одновременно должно было бы быть и предметом, инструментом и идеей, смыслом. В качестве такового, согласно П. Флоренскому, выступает опредмеченный символ или одухотворенный предмет, предмет, в который вложена душа человеческая. Это может быть и сакральный предмет, и произведение искусства, и освященное орудие труда. Священный огонь – это ведь произведение культуры, несмотря на то, что с его помощью могут достигаться вполне утилитарные цели. В этих случаях создание вещи представляет собой воплощение смысла, опредмечивание, проходящее под его контролем. Смысл, идея и предмет слиты в единое культурное образование, элемент второй природы человека, которая должна создаваться «и по законам красоты». Другими словами, в начале человеческой истории создавались не вещи, инструменты отдельно и не идеи отдельно, а произведения и предметы культуры как единство того и другого. Предметы имели и утилитарное, потребительское, производственное значение, а точнее, назначение и культурный смысл. Именно с этим смыслом вполне адекватно понятие материальной культуры. Сакральный символ, который во главу угла ставил П. Флоренский, всего лишь частный случай этого исторического процесса. Такой же частный, как и случай, когда предметы, идеи, смыслы и замыслы перестают составлять тело культуры, выпадают из нее. Ясно, что в обоих случаях «частный» не означает единичный. Он может быть и массовидным.

Опыт истории культуры (равно как и практика бескультурия) свидетельствует о том, что единство идеи и предмета достаточно противоречиво и хрупко. Предметы могут терять свое назначение, утрачивать изначальные смыслы и приобретать новые. Точно так же и идеи, понятия могут утрачивать предметность, терять свое былое значе-

ние, обесмысливаться и возрождаться, наполняясь новыми смыслами. Процессы расчленения между ними могут приводить к автономизации и к более или менее длительному самостоятельному существованию. Их «охотничий инстинкт» засыпает, между ними обостряются противоречия, что и приводит к онтологизации последних. Примеров этому множество. Термины «вещизм», «массовая культура», «антикультура» – это свидетельство нарушения связей между предметом и смыслом как в процессе его производства, так и в процессе его использования. Самое возникновение этих терминов, не говоря о фиксированных в них социальных явлениях (например, легкость и простота, с какой «мираж превращается в тираж»), – симптом неблагополучия в культуре как таковой.

Подобное происходит и с языковой символикой, которая, становясь уникальным и абсолютным средством, например, спекулятивного, догматического, бюрократического мышления, из могучего орудия реального действия с вещами превращается, по словам Э. В. Ильенкова, в фетиш, загораживающий своим телом ту реальность, которую она представляет. Такая же сила слов при слабости мысли свойственна вербализму и интеллектуализму в обучении, когда затрудняется извлечение смысла из значений, высказываний, предложений, текстов. Сквозь последние перестают «просвечивать» предметное содержание, образы, представления, предметные и операциональные значения и смыслы. Вопреки Б. Пастернаку образ мира перестает являться в слове, и вопреки О. Мандельштаму слово перестает быть плотью. Оно становится мертвым и дурно пахнет «ульем опустелым». Такие же явления могут сопутствовать компьютеризации обучения. В качестве иллюстрации подобных нарушений можно привести реакцию нормального (не компьютерно воспитанного) ребенка на сказку-импровизацию, которую ему рассказывал А. В. Запорожец, выдающийся детский психолог. Казалось бы, в сказке многое дозволено. Но, с точки зрения ребенка, оказывается, не все. Итак, сказка. Жил-был доктор. Он знал, что в округе, где он живет, бродят разбойники. Его вызвали к больному. Собаки у него не было, и он оставил сторожить дом чернильницу. Пришли разбойники, и чернильница начала на них лаять. Реакция ребенка: чернильница лаять

<sup>12</sup> См.: Зинченко В.П., Мамардашвили М. К. Проблема объективного метода в психологии. – «Вопр. философии», 1977, №7.

<sup>13</sup> См.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974, с. 279, 280.

не может. Пусть лучше она фыркает на них чернилами. Это прекрасная иллюстрация наличия у ребенка пусть наивного, но бытийного слоя сознания.

Преждевременная, равно как и чрезмерная, символизация мира может привести ребенка к утрате наивного реализма, а взрослого – к утрате предметности его деятельности и всех ее составляющих вплоть до принятия решения, которое должно быть предметным, осмысленным, сознательным и ко всему этому еще и культурным актом. Другими словами, решение должно быть человеческим и ответственным, а не «гибридным» и безответственным. Как раз серьезная психологическая, социальная, техническая – в широком смысле слова – культурная проблема состоит в том, чтобы при любом мыслимом и технически возможном развитии средств информатики, искусственного интеллекта оно человеческим и оставалось.

Таким образом, реальность такова, что научно-технический прогресс, развитие техники оказывает на культуру двоякое влияние – формирующее и деформирующее. За технический прогресс обществу приходится расплачиваться, и нередко, дорогой ценой. Видимо, эта цена может быть уменьшена при гармонизации отношений между культурой и техникой. Этот процесс шел всегда. Идет он и сейчас, но сейчас он протекает весьма болезненно. Попробуем осмыслить причины этого, тогда, может быть, станет яснее, что нужно делать для того, чтобы его ускорить. Основная причина состоит в том, что культуре сложнее обратить свой защитный механизм себе на пользу. Культура терпелива, соблюдает правила хорошего тона и ожидает взаимности. Бахтинское «на границе» здесь не работает. Она не может оказаться «на границе» между собой и техникой, как она оказывалась «на границе» между обществом и природой, индивидом и обществом, человеком и машиной и т.д. Каковы же перспективы культуры? Неужели вновь (в который раз!) возникнет вопрос о ее судьбах? Она ведь слишком многое защищала, причем делала это «во весь голос», а пришел ее черед, и она осталась беззащитной. Если бы это стало так, то это было бы слишком печально. Приведем по этому поводу достаточно оптимистическую выдержку из письма Б.Пастернака О.Мандельштаму: «Финальный стиль (конец века,

конец революции, конец молодости, гибель Европы) входит в берега, мелеет, мелеет и перестает действовать. Судьбы культуры в кавычках вновь, как когда-то, становятся делом выбора и доброй воли. Кончается все, чему дают кончиться, чего не продолжают. Возьмешься продолжать и не кончится. Преждевременно желать всему перечисленному конца. И я возвращаюсь к брошенному без продолжения. Но не как имя, не как литератор. Не как призванный по финальному разряду. Нет, как лицо штатское, естественное, счастливо-несчастное, таящееся, неизвестное»<sup>14</sup>. Источник оптимизма состоит в том, что люди если и не твердо знают, то, во всяком случае, чувствуют, что самая верная их защитница – это культура, а самый опасный враг – это бескультурье. К сожалению, это известно и людям крайне далеким от культуры, которые умеют все обращать себе на пользу, даже культуру. Поэтому оптимизм не должен быть бездумным и пассивным.

Обратимся вновь к авторитету Б.Пастернака: «В <Короле Лире> понятиями долга и чести притворно орудуют только уголовные преступники. Только они лицемерно красноречивы и рассудительны, и логика, и разум служат фарисейским основанием их подлогам, жестокостям и убийствам. Все порядочное в <Лире> до неразличимости молчаливо или выражает себя противоречивой невнятицей, ведущей к недоразумениям»<sup>15</sup>. Не то же ли самое происходит с культурой?

Вернемся к персонификации культуры и дополним это персонификацией бескультурья. Культура непосредственна, искренна и скромна, а бескультурье расчетливо, притворно и нагло. Культура бесстрашна и неподкупна, а бескультурье трусливо и продажно. Культура совестлива, а бескультурье хитро, оно стремится рядиться в ее тогу. Причина этого состоит в том, что культура первична, непреходяща, вечна, а бескультурье подражательно, преходяще, временно, но ему, при всем его беспамятстве, больше, чем культуре, хочется в вечность. Культура непрактична, избыточно щедра и на своих плечах тащит в вечность Неронов и Пилатов, Дантесов и Мартыновых... что, впрочем, не оказывает на их последователей отрезвляющего влияния. Возможно, на них повлияло бы создание «Черной книги бескультурья».

<sup>14</sup> Пастернак Б. Избранное. Т. 2, М., 1985, с. 439.

<sup>15</sup> Там же, с. 321.

Культура ненавязчива, самолюбива (ср. замечательное: «Рукописи не горят») и иронична, а бескультуре дидактично, себялюбиво и кровожадно. «Невежда начинает с поучения, а кончает кровью», – писал Б. Пастернак. Чтобы этот перечень сопоставлений не звучал слишком мрачно, закончим его на ноте булгаковской иронии. Бескультуре не понимает и не принимает культуры, таланта, гения. Оно считает все это делом ловкости, недоразумения, случая: «Вот пример настоящей удачливости... – тут Рюхин встал во весь рост на платформе грузовика и руку поднял, нападая зачем-то на никого не трогающего чугунного человека, – какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не постигаю... Что-нибудь особенное есть в этих словах: «Буря мглою...»? Не понимаю!.. Повезло, повезло!.. – стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...»<sup>16</sup> Слишком хорошо и давно известно, что нет большей ненависти, чем ненависть посредственности к таланту. Но посредственность не может опознать талант «в колыбели» и заблаговременно его задушить. А когда он разовьется, то уже слишком поздно...

Сила культуры в ее преемственности, в непрерывности ее внутреннего существования и развития, в ее порождающих и творческих возможностях. Творчество в любой сфере человеческой деятельности должно быть замешано на дрожжах культуры, пользоваться ее памятью. Только преемственность и форма могут обеспечить новшество и откровение. Поэтому, если продолжить бахтинское «на границе», то имеется еще одна граница, на которой располагается культура, – это граница времени. Она находится «на границе» прошлого и настоящего, настоящего и будущего. История культуры – это «летопись не прошедшего, а бессмертного настоящего». Поэтому культура обеспечивает движение исторического времени, создает его семантику, мерой которой являются мысли и действия. Без культуры время застывает и наступает безвременно или времена временщиков. Но поскольку живое движение истории продолжается, значит, защитный механизм культуры даже во время

остановок этого движения (получивших удачное наименование «хронологической провинции») права голоса не утрачивает, хотя он и становится едва слышим. С. Эйнштейну принадлежит замечательная метафора: «Голос – это звуковая конечность». Во второй половине XX века, когда углубилась дивергенция между культурой и наукой и техникой, когда стали разительными различия в темпах их развития, голос культуры, пользуясь этой метафорой, может быть, и не ослабел, но стал короче голоса научно-технического прогресса. Хорошо известно, что противоречия не только взрывоопасны. Они еще и источник развития. Известно также, что осознание и рефлексия ускоряют их преодоление и разрешение. А противоречия в развитии культуры, техники и науки все больше осознаются не только представителями культуры, но и культурными представителями науки и техники, которым все же полезно напомнить мысль А. Блока о том, что «рост мира есть культура»<sup>17</sup>.

Процесс их осознания происходит тем быстрее, чем больше возникающие противоречия приобретают практический, лучше сказать, бытийный характер. Ведь наука и техника имеют дело преимущественно с бытием, а не с философией и теорией познания. Источником осознания является изменение смысла бытия, а его условием – появление мыслей о смысле. И благодаря бытию, где созрели противоречия, начинают различаться голоса культуры, философии, искусства, предсказывавшие их возникновение и возможные последствия. К слову сказать, такие предсказания носили иногда трагический характер и не всегда оправдывались. Разумеется, предсказания делались и учеными, надежды и идеи которых также иногда оказывались ложными или принимали вид, резко отличающийся от ожидаемого. Обсуждая это, И. Р. Пригожин и И. Стенгерс пишут: «Драма Эйнштейна – в той пропасти, которая пролегла между личными намерениями автора и фактическим смыслом его действий в общем контексте познания»<sup>18</sup>. Указанные авторы приводят замечательное высказывание М. Мерло-Понти о том, что бытие пролагает себе путь сквозь науку, как и сквозь всякую индивидуальную

<sup>16</sup> Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. Л., 1978, с. 489.

<sup>17</sup> Блок А., т. 5, с. 263.

<sup>18</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Возвращенное очарование мира. – «Природа», 1986, № 2, с. 93.

жизнь. Добавим: и сквозь индивидуальное и общественное сознание. Перефразируя известное выражение, скажем, что бытие, в том числе и рефлексирующая по поводу него культура, все видит, да не скоро делает. Причина этого, возможно, состоит в том, что сложность бытия такова, что оно допускает множественность точек зрения в процессе его осмысления и исследования, но лишь до поры до времени не противоречит им. Но в конце концов укорененный в бытии смысл становится предметом осознания, благодаря чему он означает и ложится в основу образа и программы новых действий по изменению бытия, по преодолению возникших противоречий.

Вернемся к исходному пункту нашего рассуждения о трансформации социокультурного мира в мир социотехнический. Что можно порекомендовать занести в «Красную книгу культуры», имея при этом в виду, что такой акт должен представлять собой не просто уважительную дань прошлому, а одно из средств повышения культуры настоящего и будущего. Как профессионалу психологу мне представляется, что к становлению социотехнического мира самое непосредственное отношение имеет культурно-историческая теория происхождения и развития высших психических функций и сознания, созданная Л. С. Выготским (1896–1934). Эта теория – одно из самых интересных в интеллектуальном отношении свершений не только в психологии, но и в культуре XX столетия.

Мы не будем характеризовать культурно-исторические напластования, которые предшествовали или создавались одновременно с культурно-исторической теорией развития психики и сознания. Нам важно подчеркнуть современное значение этой теории, и прежде всего ее значение для становящегося социотехнического мира. Важнейшим условием его становления является внимание общества к проблемам обучения и развития подрастающего поколения, к формированию его психологии, сознания, личности. В одной из лекций Л. С. Выготский, рассматривая специфические особенности психического развития и сравнивая его с другими типами развития (эмбрионального, геологического, исторического и т. п.), говорил: «Можно ли себе представить... что, когда самый первобытный человек только-только появляется на Земле, одновременно с этой

начальной формой существовала высшая, конечная форма – «человек будущего» и чтобы та идеальная форма как-то непосредственно влияла на первые шаги, которые делал первобытный человек? Невозможно это себе представить. ...Ни в одном из известных нам типов развития никогда дело не происходило так, чтобы в момент, когда складывается начальная форма... уже имела место высшая, идеальная, появляющаяся в конце развития и чтобы она непосредственно взаимодействовала с первыми шагами, которые делает ребенок по пути развития этой начальной, или первичной, формы. В этом заключается величайшее своеобразие детского развития в отличие от других типов развития, среди которых мы никогда такого положения вещей не можем обнаружить и не находим... Это, следовательно, означает, – продолжает Выготский, – что среда выступает в развитии ребенка, в смысле развития личности и ее специфических человеческих свойств, в роли источника развития, то есть среда здесь играет роль не обстановки, а источника развития»<sup>19</sup>.

В свете приведенного положения важнейшая функция культуры состоит в создании действительно идеальных (в прямом и в переносном смысле) форм. В последних должна быть учтена зона ближайшего развития ребенка.

Следовательно, возникает задача анализа среды, обстановки с точки зрения того, насколько они могут выполнить роль источника развития, и задача определения направления развития, которое этот источник задает. Решение этих задач необходимо прежде всего для того, чтобы ребенок овладевал не миром вещей, а миром созданных человечеством предметов и явлений, то есть творениями культуры, в состав которых входит и мир человеческих деятельностей.

Поясним это. Современная техника создает новые орудия и средства, меняющие привычные формы всех видов человеческой деятельности: трудовой, учебной, управленческой, научной, эстетической и даже «культурно-бытовой». Именно в этом состоит социальный смысл всех технологических революций, включая компьютерную. А изменение форм деятельности – это ведь тоже

<sup>19</sup> Выготский Л. С. Собр. соч. в 6-ти т., т. 4. М., 1984, с. 395.

деятельность, притом в высшей степени сознательная и ответственная. Она затрагивает и отдельного индивида, личность и общество. Именно в качестве таковой она должна предстать перед нами. Что имеется при этом в виду?

Новые формы деятельности влияют на психологию и сознание людей. Не только влияют, но изменяют их, более того, формируют, строят, поэтому необходимо самым тщательным образом проследить, а еще лучше предсказать характер и последствия такого влияния. Его механизм связан с тем, что новые средства деятельности, прежде всего трудовой, не только повышают производительность труда, но и предъявляют новые, нередко чрезмерные требования к человеку, в том числе к его оперативно-технической, познавательной, эмоционально-волевой сферам, к его мотивации, возможностям и способностям, то есть в широком смысле – к внутренним средствам деятельности человека. Тенденция усложнения форм деятельности с новыми техническими средствами давно стала предметом внимания всего цикла наук о трудовой деятельности. Например, в эргономике успешно развивается системно-деятельностный подход, целью которого является проектирование деятельности и разработка идущих от человека требований к ее внешним средствам.

Значительно меньшее внимание привлекает противоположная тенденция – тенденция симплификации, упрощения форм деятельности, которая также наблюдается в современном мире. Именно она нас интересует. Современная техника производит все большее число легко доступных для употребления и использования орудий труда, предметов культурно-бытового назначения (своего рода материальных форм). За каждым из них могут скрываться (и чаще всего скрываются) их внутренние, идеальные, культурные формы, которые далеко не всегда легко наблюдаемы и, более того, маскируются обманчивой простотой функционирования, доступностью в употреблении, приятным видом. Сложнейшая деятельность, связанная с их созданием, умерла в продукте, то есть в орудии, в предмете. Оставим орудия труда эргономике и обратимся к предметам, окружающим ребенка, то есть к «обстановке». Ребенок свободно пользуется телефоном, телевизором, не зная устройства даже электрического звонка. Кстати, и взрослые нередко

ведут автомобиль, весьма смутно представляя себе, почему он едет. Дети и взрослые пользуются компьютером, не понимая принципов его работы. С этим, между прочим, связано возникновение психологических барьеров на пути освоения и использования новой техники на производстве.

Мне хотелось бы быть правильно понятым. Разумеется, невозможно знать устройство, принципы работы всех окружающих человека предметов. Мы овладеваем родным языком, не зная его устройства. Но потом нас этому все же учат в школе (иное дело, хорошо или плохо). А в уже сложившемся предметном мире слишком многое осваивается без труда и без понимания. По отношению ко многим предметам у ребенка даже не возникает естественного для него желания сломать и посмотреть, что у него внутри. Освоение предметного мира слишком часто начинает ограничиваться уровнем элементарных сенсомоторных координат.

Ребенок даже без помощи взрослого на основе элементарного подражания запоминает последовательность «кнопочно-клавишных движений», а не осваивает в общении и под руководством взрослого систему предметно-практических действий или предметно-практической деятельности, которая лежит в основе формирования высших психических функций. Возникает парадоксальная ситуация, при которой чрезмерно богатый мир вещей ведет к оскудению мира предметной деятельности, а соответственно – к формированию особого типа «кнопочной психологии». Но одинаковые кнопки бывают ведь разного назначения... с их помощью, к сожалению, можно включить не только магнитофон или телевизор... Здесь должны быть воздвигнуты культурные барьеры.

Мы далеки от мысли протестовать против обогащения предметного мира. Но нельзя забывать о том, что богатству внешних средств человеческой деятельности должно быть поставлено в соответствие еще большее богатство ее внутренних средств или способностей, богатство способностей, которые даются трудом. Весьма сомнительно, что нарождающийся «деятельностный дилетантизм» будет хорошим помощником в их формировании. Психологам известно, что игровая дистрофия остается на всю жизнь. Это справедливо и по отношению к дистрофии деятельности. Развлечение может и не стать

деятельностью. Для предотвращения этого предметное окружение из самодействующей якобы «обстановки» развития должно быть преобразовано в его действительный источник. Здесь можно лишь наметить общее направление такой работы. Предметом усвоения должны быть не вещи, не обстановка, а деятельность с предметом. Напомним гегелевское: «Истинное бытие человека... есть его действие; в нем индивидуальность действительна»<sup>20</sup>. Действие – это неисчерпаемый источник духовной жизни человека; оно представляет собой сложнейшую реальность, обладающую своим особым членением и специфическими свойствами. Действие, как и всякая живая форма, содержит в единстве противоположностей внешнее и внутреннее<sup>21</sup>. Именно поэтому оно составляет фундамент, на котором строятся психологические системы. Последние, согласно Л. С. Выготскому, «возникают первоначально как известные внешние операции, внешние формы поведения, которые затем становятся внутренними формами мышления и действия личности»<sup>22</sup>. Но действия, как и язык, не изобретаются ребенком. Действия взрослого, равно как и его речь, являются по отношению к действиям и речи ребенка идеальными формами, задающими направление их онтогенеза: «Детская речь не является личной деятельностью ребенка, – пишет Л. С. Выготский, – и разрыв ее с идеальными формами – речью взрослого – представляет грубейшую ошибку. Только рассмотрение индивидуальной речи как части диалога, сотрудничества, общения дает ключ к пониманию ее изменений... Всякое самое примитивное детское слово является частью целого, внутри которого оно взаимодействует с идеальной формой. Идеальная форма – источник речевого развития ребенка»<sup>23</sup>. Приведенные слова в полной мере относятся и к развитию действий, причем не только предметно-практических, но и сенсорных, перцептивных, мнемонических, интеллектуальных, эмоциональных, эстетических, формирование которых изучалось в школе Л. С. Выготского уже после его кончины.

Развивая взгляды Л. С. Выготского на развитие психики, А. В. Запорожец пришел к

постановке кардинальной и для настоящего времени проблемы, разработка которой необходима не только для успешного анализа и проектирования самых разных видов деятельности, но и для решения таких острых проблем современной науки и культуры, как природа и развитие человеческих потребностей, способностей, мотивов деятельности – путей всестороннего развития личности. «Каким образом действие может сделаться целью для другого действия? Каким образом действие может быть так отчуждено, что субъект начинает стремиться к действию как к известной внешней вещи, к внешнему предмету? Каким образом он может стремиться к действию так, как стремился раньше к пище или какому-либо другому предмету, удовлетворяющему его потребности ... Единственная возможность этого, – отвечал А. В. Запорожец, – заключается в том, что действие *опредмечивается*, приобретает предметный характер. Тогда само действие индивида выступает перед ним как внешний субъект, в котором это действие овеществлено»<sup>24</sup>. Это уже и не вполне действие, а, скорее, Действо, Деяние, которое, согласно Гете, основа бытия. Поэтому-то овладение действиями во всем богатстве их идеальных и культурных форм, а не овладение предметами посредством элементарных сенсомоторных операций представляет собой подлинное обогащение субъекта, развитие не только оперативных-технических способностей, но и его личности, истинно человеческого бытия.

В теории развития психики Л. С. Выготского имеется понятие сензитивного периода развития тех или иных функциональных систем или органов индивида. Дефицит общения в младенческом возрасте приводит к существенным и крайне трудно компенсируемым задержкам в развитии речи. То же происходит при позднем обучении грамоте или эстетическом воспитании. Видимо, существует определенный сензитивный период и для формирования потребности в новых действиях и деятельности, потребностей в обогащении их содержания и совершенствовании способов. Без таких потребностей человек не может выступать в роли активного создателя не только собственной деятельности, но и собственной личности.

<sup>20</sup> Гегель Г.-В.-Ф. Соч., т. 4. М., 1959, с. 172.

<sup>21</sup> См.: Гордеева Н. Д., Зинченко В. П. Функциональная структура действия. М., 1982.

<sup>22</sup> Выготский Л. С., т. 4, с. 241-242.

<sup>23</sup> Там же, с. 356.

<sup>24</sup> Запорожец А. В. Избр. психологические труды. Т. 1. М., 1986, с. 190.

Это следует подчеркнуть специально, поскольку дефицит предметно-практических действий ничем не может быть восполнен и компенсирован. Л. С. Выготский писал: «Практический интеллект генетически древнее вербального; действие первоначальнее слова, даже умное действие первоначальнее умного слова»<sup>25</sup>. Иное дело, что затем происходит внутреннее преобразование действия с помощью слова, что речь поднимает на высшую ступень действие, прежде независимое от нее, подчиняет его власти ребенка, накладывает на действие печать воли. Резюмируя характеристику взаимоотношений слова и дела, Л. С. Выготский пишет: «... если в начале развития стоит дело, независимое от слова, то в конце его стоит слово, становящееся делом. Слово, делающее действие человека свободным»<sup>26</sup>. А свободное действие – это уже поступок, то есть действие личности, а не индивида. Перед современной психологией стоит задача понять слово как внутреннюю форму свободного действия и понять социальное и предметное действие как внутреннюю форму слова, источник его смысла.

И здесь еще раз следует предостеречь против деятельностного дилетантизма, который для развития личности не менее опасен, чем вербализм. В принципе это вещи близкие. Можно даже сказать, что это две стороны одной медали. Деятельностный дилетантизм сродни пушкинскому «полупросвещению», обладающему, как известно, огромным самомнением, рождающим химеры, и по аналогии может быть определен как «полудеятельность». Такая модификация деятельности – плохой помощник в развитии высших психических функций, сознания, личности, культуры. Максимум, на что она способна, – это развитие пассивной созерцательности, пустого активизма, беспредметной воли. Психологическое ядро полудеятельности состоит в том, что она совершается по типу управления непонятым и неосмысленным предметным содержанием, в том числе и без размышлений о его последствиях. В ней минимально задействована когнитивная сфера, а эмоциональная – подчинена псевдоценностям («незрелый самообман»). На социологическом языке – это некомпетентное управление, приводящее не

к действительным результатам, а к их видимости, которая, впрочем, может быть не лишена приятности. (Мы оставляем вне рассмотрения нравственную, точнее, безнравственную сторону полудеятельности.)

В то же время хорошо известно, что не только труд, но и любая форма деятельности является тем более эффективной, чем полнее вовлекаются в нее деятельные способности и сущностные силы человека, чем большее напряжение духовных и физических сил требуется от него. Именно такая деятельность приносит ему максимальное удовлетворение. Субъективно это выступает не просто как привлекательность деятельности, а как полное слияние с ней, с ее предметным содержанием, что нередко вызывает особые состояния «вне времени». Благодаря этим последним предельное напряжение ощущается и переживается не столько в самом процессе деятельности и ее актах, сколько накануне и в конце ее, то есть перед и после получения результатов. В таких случаях деятельность выступает как свободное явление. Например, человеческие способы мышления имеют свою прелесть, несмотря на всю их мучительность, а возможно, и благодаря ей, так как полученный в свободной деятельности результат сам является высшей наградой.

Субъективные состояния «вне времени», видимо, представляют собой важное условие объективных вневременных достижений культуры. (Ср. у А. Блока: «Пока не найдешь *действительной* связи между временным и вневременным, до тех пор не станешь писателем, не только понятным, но и кому-либо и на что-либо, кроме баловства, нужным»<sup>27</sup>).

Вернемся к полудеятельности, являющейся прямым предшественником фиктивных форм деятельности, одну из которых сатирики называют «кипучей ленью». Она не свободна, стандартна, суетлива, вся протекает «во времени», лишена естественного развития целей, средств и результатов, лишена компетентности и ответственности, а следовательно, индивидуальности и самобытности. Входящие в ее состав действия «одномоментны», имеют короткое дыхание. Тем не менее полудеятельность, порождающая полусознание может создавать иллюзию полноты человеческой жизни.

<sup>25</sup> Выготский Л. С., т. 6, с. 86.

<sup>26</sup> Там же, с. 90.

<sup>27</sup> Блок А., т. 5, с. 162.

А. Н. Леонтьев как-то заметил, что встреча потребности с предметом – акт чрезвычайный. Столь же чрезвычайной, если не более, является встреча субъекта с полноценной деятельностью, когда он не присваивает ее себе, а овладевает ею и развивает ее. Лишь в этом случае он становится подлинным субъектом (а не функционером) деятельности. Конечно, человек может разочароваться в той или иной конкретной форме деятельности, оставить ее. В этом нет трагедии. Найдет другую! Он приобрел живую, от предмета к предмету переходящую свободу. Действительная трагедия наступает тогда, когда он теряет вкус и волю к деятельности, и тогда деятельность, по выражению Н. В. Гоголя, покидает его.

Выше были отмечены лишь некоторые (возможно, даже не самые главные) особенности и положения культурно-исторической теории Л. С. Выготского, имеющие отношение к теме статьи. Л. С. Выготский начал работать в психологии в переломную эпоху. Рождавшаяся на сломе веков новая культура не принимала старую психологию. А. Блок писал о ней: «...мы ругали «психологию» оттого, что переживали «бесхарактерную» эпоху, как сказал вчера в Академии Вяч. Иванов. Эпоха прошла, и, следовательно, нам опять нужна *вся* душа, все житейское, весь человек... Назад к душе, не только к человеку, но ко «всему человеку» – с духом, с душой и телом, с житейским – трижды так»<sup>28</sup>. Видимо, аналогичные настроения испытывал и Л. С. Выготский, научные интересы и дела которого вышли далеко за рамки академической психологии того времени. С этим связаны его страстная критика различных направлений психологической науки и его усилия и поиски в области методологии, теории, эксперимента и практики.

Работы Л. С. Выготского и его учеников и последователей следует рассматривать как теоретико-методологический эксперимент, направленный на поиск новой целостности душевной жизни или психической реальности. Можно сказать, что Л. С. Выготский в своих исканиях шел от культурного смыслового образа этой реальности и пытался по-своему наполнить его конкретным содержанием. Для Л. С. Выготского, как и для Г. Г. Шпета, культура – это культ разуме-

ния<sup>29</sup>, которому он посвятил свою жизнь. В заключение приведем слова самого Л. С. Выготского, свидетельствующие о том, что его теория с полным правом называется культурно-исторической не только по содержанию и способам построения, но и по отношению ученого к истории и к культуре: «...сама попытка научно подойти к душе, усилие свободной воли овладеть психикой, сколько бы она ни затемнялась и ни парализовалась мифологией... содержит в себе весь будущий путь психологии, ибо наука есть путь к истине, хотя бы и ведущий через заблуждения. Но именно такой нам и дорога наша наука: в борьбе, в преодолении ошибок, в невероятных затруднениях, нечеловеческой схватке с тысячелетними предрассудками. Мы не хотим быть Иванами, не помнящими родства; мы не страдаем манией величия, думая, что история начинается с нас; мы не хотим получить от истории чистенькое и плоское имя; мы хотим имя, на котором осела пыль веков (Л. С. Выготский имел в виду дискуссии о переименовании психологии как науки. – В. З.). Мы должны рассматривать себя в связи с прежним; даже отрицая его, мы опираемся на него»<sup>30</sup>.

В этих словах выражено глубокое уважение к многовековой истории психологической науки и к ученым, которые ее создавали. В таком же уважении нуждается и имя Л. С. Выготского – создателя и главы (каковым он, кстати говоря, никогда себя не чувствовал) ведущей научной школы советской психологии. Он внес огромный вклад в изучение самого сложного явления природы и истории – деятельности и сознания человека. Это тем более необходимо, так как сознательность и деятельность представляют собой формообразующие и системообразующие составляющие человеческого фактора.

Современная реальность такова, что становление социотехнического мира требует все в большей мере развития и операционализации культурно-исторической и вместе с тем системно-деятельностной теории психики, сознания, личности. При решении этой задачи следует помнить научное завещание Л. С. Выготского, всегда заботившегося о жизненности психологии: практика, которую презрели строители (психологии. – В. З.), должна быть положена во главу угла.

<sup>28</sup> Блок А., т. 5, с. 148-149.

<sup>29</sup> См.: Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Т. 2, с. 7.  
<sup>30</sup> Выготский Л. С., с. 428.



# НУЖНА ВЕЩНАЯ СТРАТЕГИЯ СОВРЕМЕННОСТИ

С миром предметов всякий человек сталкивается ежечасно. Это и предметы природные: деревья, камни, облака. И им самим сотворенные: жилые дома, ограды, башни, мосты, элеваторы, трубопроводы, пакгаузы, доменные печи, поезда, автомобили, орудия труда, мебель, посуда, футляры, предметы материальных искусств, одежда и т.д. и т.п. Всем этим занимаются архитекторы, инженеры, художники, модельеры, дизайнеры, наконец. Но речь пойдет не о предмете в его специальных функциях, не о его создании и структуре, а о предметном мире в его отношении к человеку.

Философская, социологическая мысль прошлых эпох почти не занималась этой проблемой,

а если и занималась, то в самом общем, абстрактном виде, традиционно обозначавшемся как соотношение духовного и вещественного, идеального и материального. В более конкретном подходе надобности не являлось; мир вещей был легко обозрим, ориентировка в нем не составляла труда; он не был враждебен психике человека, его здоровью, его личности, не травмировал их и не разрушал. Это был дружественный, послушный своему творцу предмет.

В наше время (буквально в последние два десятилетия мировая предметная ситуация чрезвычайно переменилась.

## 1

*Футляр, говорит, при всякой вещи принадлежит.*

*Н. Лесков. Сказ о тульском косом Левше и стальной блохе*

По функциям все рукотворные предметы окружающего мира можно разделить на два класса: вещи для человека и вещи для других вещей. К первым относится одежда, мебель, жилье. Ко вторым – всех родов упаковки и сосуды, то есть вещи второго ранга, служебные.

Человек прошлых эпох, пообедав на лоне природы, свой бурдюк, горшок, погребец увозил обратно. Наш современник бросает целлофановый мешок, консервную банку, пластмассовую коробку на этом лоне (в городских условиях отправляет на свалку). Раньше упаковка, тара служила много раз. Теперь она используется единожды и все более к этому стремится.

Первое немедленное и уже сейчас видимое следствие этого – захламление мусором мест наибольшего людского обитания.

В США, по данным самих американцев, ежегодно вырастают горы отбросов общим весом несколько сот миллионов тонн, на свалки выбрасываются в год десятки миллиардов консервных банок, миллионы тонн пластмасс и бумажных отходов.

Часть брошенных оболочек может использоваться снова как сырье и, превращаясь опять в упаковку, возвращаться в оборот. Но тонна отходов ни при какой технологии не даст тонну новой продукции (следует помнить к тому ж, что в общей массе мусора процент перерабатываемых полиэтиленовых отходов все растет). Необходимо новое сырье.

Для того чтобы сделать новую упаковку взамен выкинутой, нужно срубить лишнее дерево, взять из озера еще пресной воды, снять слой чернозема для вскрытия рудного

пласта, запрудить рыбную реку, затопить новые гектары плодородной земли. Потом – произвести тару и, раз ее использовав, бросить. И снова срубить дерево, разворотить для карьера еще гектар почвы – и так брать и брать у природы без конца, вернее, до тех пор, когда взять уж будет нечего.

Традиционная стеклянная банка или бутылка, обслуживающая человека много раз и не требующая бесконечных (и неотдаваемых) займов у природы, более природолюбива. Одноразовая же упаковка по своей сути антиприродна.

Но отчего ж люди поступают так скверно? Замусоривают Землю, бессмысленно-сизифовски расточают труд работников-Земли, бездумно обирают Землю?

Получается, что для одного только – для комфорта. Да, это очень нехлопотно – не возить туда-сюда кувшин, не носить никуда использованные стеклянные банки. Это очень удобно – швырнуть пластмассовую бутылку с борта трансатлантического лайнера, не заботясь о том, что в Атлантике уже плавает 100 миллионов таких бутылок и их не может растворить и поглотить бессильный Океан.

Примитивный гедонизм становится все более могущественным стимулом разных родов человеческой деятельности, причиной и оправданием все большего числа изобре-

тий. Стремление к удобству и комфорту – паче всего остального – уже принесло большие беды (главная из них – гипокинез, то есть малоподвижность современного человека, его нежелание ходить, бегать, работать руками и ногами, когда есть возможность кататься на лифте и в автомобиле и использовать электрополотер).

С точки зрения интересов природы и существеннейших интересов самого человека, – конечно, не понимаемых как блага сиюминутных удобств – не целесообразнее ли было бы не изобретать все более эфемерные и дешевые упаковки и сосуды, а, напротив, делать их прочными и достаточно дорогими, чтобы у потребителя был стимул их возвращать? Ввести, так сказать, налог на удобства в пользу природы. Впрочем, на это вряд ли кто согласится. Современный человек не склонен поступиться в пользу природы (и свою же в конечном счете) ни малейшей частью своего комфорта. Как уговорить его об этом задуматься? Если б знать.

Можно посмеяться: нам угрожают какие-то пластмассовые бутылки. Но смеяться не стоит. Слишком много было примеров, как то, что попервоначально казалось мелочью, через сто-двести лет так сказывалось на природе и людях, что не раз недобрым словом поминаем потом был пращур, завезший или изобретший эту мелочь.

## 2

*Иное все – и люди, и земля.*

*Л. Мей*

Идея одноразового использования в последние десятилетия охватила не только служебные вещи, но и «вещи для человека», относительно постоянные, нужные ему в течение всей жизни.

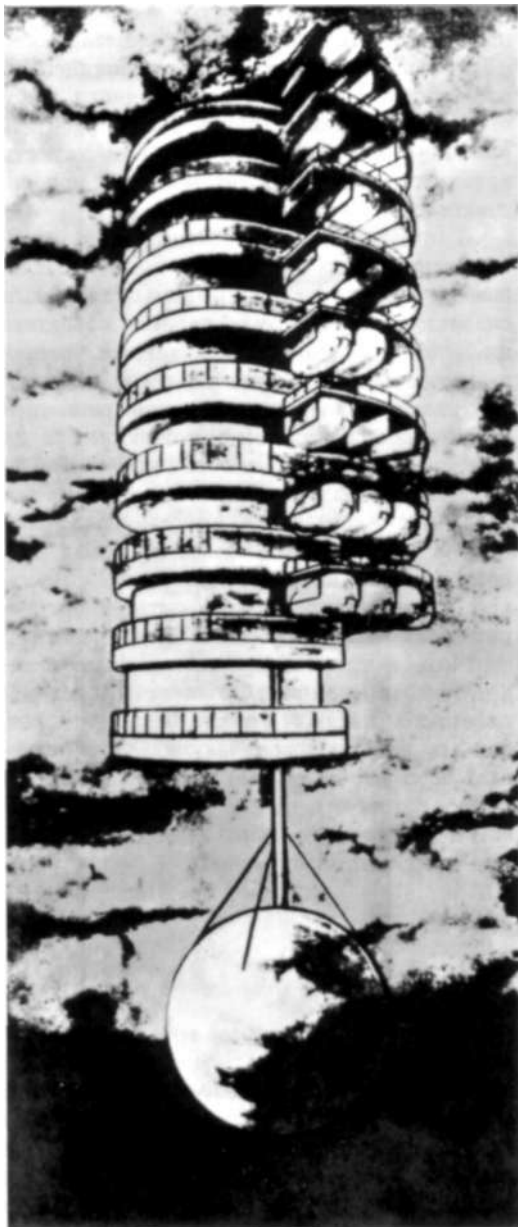
Наш век уже зачел в большое свое достижение сорочки из бумаги, картонные стаканы и тарелки, пластмассовые ложки и ножи, кастрюли из фольги, надувные бумажные стулья. Многие полагают, что если раньше одной вилкой пользовались три-четыре поколения, а теперь она находится в руках пассажира самолета десять минут, после чего ее выкидывают, – то это освобождает человека от власти вещей.

Может быть, и освобождает. Другой вопрос – какой ценой.

Не будем повторять, что тарелка, служившая десятилетия, не требовала займов у природы, а для производства многих тысяч картонных, способных за это время выполнить ту же функцию, нужно свести не один гектар леса. Проблема не только в этом. Она – шире и прямым образом затрагивает личность и судьбу каждого из живущих ныне людей.

Отношение к служащим ему вещам человек нашего времени переменял в корне. Все больше выходит из обихода починка, все чаще и охотнее выбрасываются вещи еще годные. Это превратилось не только в узус, это стало признаком хорошего тона.

У героя рассказа Чехова «Огни», строителя большой железной дороги, высоко-



Г. Крутиков.  
Проект «летающего города». 1928

оплачиваемого инженера, «латочка на локте» рубахи. У рассказчика это вызывает мысль лишь о заботливости жены инженера, а не о каком-либо особом его скопидомстве.

В наше время все это может вызвать только улыбку. Один старый инженер, родившийся в 10-х годах нынешнего века, увидев такую улыбку на лице юного родствен-

Культура и научно-технический прогресс

ника, сказал: «Я стягиваю резинкой обмылки не потому, что мне жаль полтинника на новый кусок мыла. Я делаю эскизы на оборотах старых чертежей не из-за того, что выгадываю на рулоне ватмана. Я экономлю два похода в магазины в месяц. Я отдаю чинить старую обувь – я не могу позволить себе часто разнашивать новую, прислушиваясь к ощущениям в левой пятке».

С миром «вещей для себя» человек связан иначе, чем с миром предметов служебных, – гораздо теснее, ближе. Он относится к ним эмоционально – они ему нравятся или нет. Он создает и осознает их не только как утилитарную, но и как эстетическую ценность. Он связан с ним психологически.

Раньше этот трансубъектный мир был вполне устойчив. Человека окружали вещи, доставшиеся от предыдущего поколения, а новые походили на старые. Форма глиняного горшка практически не изменялась тысячелетиями. Даже мебель, несмотря на все смены стилей, внешне менялась не так уж существенно. Бюро, сделанное в конце 80-х годов XVIII века (русский классицизм), или кресла, изготовленные по рисункам Росси и Воронихина в начале XIX века, не настолько отличались от аналогичных предметов начала XX века, чтобы человек, увидя, скажем, в 1913 году такое бюро, не понял, что это такое. Наш молодой современник не понимает назначения множества предметов прошлого века сплошь и рядом – в этом легко убедиться, понаблюдав любую рядовую экскурсию в любом дворце-музее. (Это почему-то очень умиляет авторов очерков о молодежи.) Но все чаще наш современник не может понять и назначение недавно произведенного предмета, увиденного даже в небогатом отечественном хозяйственном магазине («Это для чего?» – традиционный вопрос), – столь прихотлива стала форма обычных предметов обихода и так быстро она сменяется еще более непривычной. Эта смена в странах с высоким уровнем производства предметов потребления фантастически скоро, а разнообразие приобретает чрезвычайные размеры.

Каждый день новая посуда, новая рубашка; мебель – подвесная, трансформирующаяся, сборно-разборная, гидравлическая, мебель надувная, которая сегодня «полнее», завтра «худее»; надувной же пол, эластичные перегородки – интерьер, где нет ни одной стационарной плоскости. Именно такое «пульсирующее в пространстве и вре-

мени» жилище, считает один из его теоретиков А. Рябушин, «в значительно большей степени, чем сегодняшнее, будет соответствовать содержанию и динамическому характеру жизненных процессов урбанизированного общества»<sup>1</sup>.

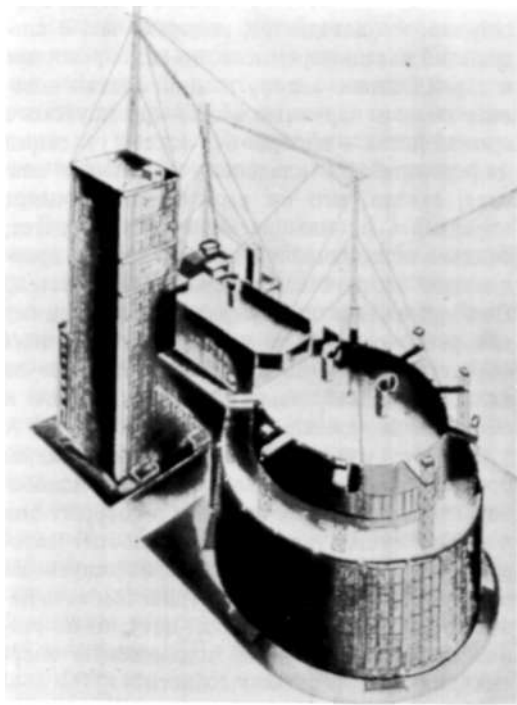
Но этого мало. Уже посягают на архитектурный облик города в целом – я имею в виду проекты жилых ячеек, свободно навешиваемых на несущий каркас, с коего они так же легко в любое время могут быть сняты. Это и «Интерпод» американца В. Моргана и английские проекты: группы «Аркигрэм», башня с гнездами У. Чока, «Зерно на початке» А. Куормби; ячейки на каркасах-тетраэдрах И. Лучковой и А. Сикачева, «Кинетическая система расселения» А. Иконникова и К. Пчельникова и др. Вчера человек, идя по улице, видел квартал «нормальных» домов, а сегодня на этом же месте на «стволах» висит лишь десяток-другой кубиков-квартир или вообще торчит одна голая мачта (хозяева уехали, забрав свои «блоки личной архитектуры»). Разрабатываются покрытия, которые «могут чутко реагировать на ветер, дождь, настроение жителей, время суток»<sup>2</sup>; уже есть проекты микрорайонов на платформах, способных перемещаться по горизонтали и вертикали. С немалой долей уверенности можно предположить, что следующим этапом будут проекты изменяющейся в зависимости от сезона планировки городов, – скажем, угловое смещение всех улиц летом в сторону прохладных ветров, временная переориентировка зданий по сторонам света и т. п. Надо надеяться, правда, что возможность все это проделать явится не столь скоро.

Но и этого мало. Предполагается сделать гак, чтобы вещи вообще постепенно исчезали. Это один из сторонников такого пути Н. Воронов считает «наиболее перспективным» и «благоприятным» путем «освобождения человека от власти вещей»<sup>3</sup>. «Функция, – пишет Н. Воронов, – выполняется здесь как бы в чистоте, без всякого видимого вещевое воплощения». Речь идет о том, что называют сейчас «материальной установкой» (термин был предложен еще в 20-е годы Б. Кушнером). Такие установки долж-

ны постепенно (или не постепенно) заменить собою вещи.

Так, диван заменится потоком сжатого воздуха, а вместо одеяла предлагается лучистое обогревание из скрытого, куда-нибудь встроенного источника. Правда, это только в том случае, если сохранятся стены, ибо есть проекты заменить и их «невещественными» термическими барьерами.

Возникнут, конечно, некоторые неудобства. «Нам будет постоянно грозить опасность, – говорит один из сторонников таких проектов Л. Переверзев, – налетать с разбегу на невидимый магнитный стол, сесть мимо воздушного кресла и подставить руку, ногу или голову под испепеляющий удар когерентного излучения». Но технически это преодолимо: «...придется как-то оптически уплотнить большинство наших незримых вещей и придумать систему зрительных указателей их положения, пространственных границ, отличительных признаков. Иными словами, изгнав вещественность из нашего окружения, мы тотчас же будем вынуждены возродить ее вновь, хотя, конечно, уже в ка-



Братья Веснины.  
Конкурсный проект Дворца Труда  
в Москве. 1923

<sup>1</sup> Рябушин А., Богданов Е., Паперный В. Жилая среда как объект прогнозирования. М., 1972, с. 110.

<sup>2</sup> Там же, с. 30.

<sup>3</sup> Воронов Н. Как исчезли каминные щипцы. – «Лит. газ.», 1974, 31 июля.

чественно ином облике»<sup>4</sup>. И так, вещи все же останутся. Цель же в том, чтобы, пересоздавая их, искать нечто наименее похожее на то, что было.

Таким образом, и безудержные поиски новых форм вещей, и идея их одноразовости, и отказ от вещи, и ее возрождение в «ином облике» – все это стремится к одному и хочет одного: перемен.

Предполагается устроить вещный мир меняющимся во всех своих элементах – и по возможности скорее.

Это приблизительно то же самое, как если бы человек всю жизнь куда-то ехал, а за окном мелькали станции, города, реки.

Учтем еще и перемены самого лица Земли – новые гигантские водохранилища, перенесенные деревни, каналы, новые шоссе, вырубки, степи и пустыни. Не забудем также о постоянном появлении – неизбежном с развитием техники – еще не бывших предметов. Будем иметь в виду и необычайно быструю смену в современном мире явлений невещественных.

В мире, организованном таким образом, постоянным можно ощущать только свое «я». Все, что «не-я», меняет очертания, плывет, – нет, несется куда-то, и все шибче. Но долго ли в такой ситуации можно сохранять твердое ощущение своего «я»?

### 3

*У Ивана красных платьев,  
Красных шапок, сапогов  
Чуть не десять коробов.  
П. Ершов. Конек-горбунок*

Человек смотрит на часы, где вместо арабских или римских цифр – палочки или вообще пустые места. Конечно, в конце концов человек догадается, который час. В следующий раз он определит это еще проворнее и т. д. (Недавно автору данной статьи довелось увидеть наручные часы – французского производства – вообще без всякой градации циферблата. Их владелец, известный слаvist, сказал, что он уже почти научился определять по ним время.) Но кто сочтет, сколько психической энергии ушло на преодоление этого бессмысленного новшества? Почему человек принужден выбирать доску для резки овощей из восемнадцати разных образцов? Зачем он должен «осваивать» за каждым обедом новый картонный сервиз и обнашивать каждые три дня новую обувь? А кто сочтет мучения тех миллионов людей преклонных лет, которые не могут приспособиться к такой гонке вещей и в которых она поселяет лишь чувство неуверенности? Человек, как известно, может привыкнуть ко всему. Но не так обидно, когда в том есть необходимость. А если особой нету, то не стоило ли бы высвободить психическую энергию для чего-то более высокого?

В дороге человек может провести месяц, год. Но он не вытерпит ехать всю жизнь,

глядя в окно вагона на принудительно новые пейзажи.

Привыкнув к вещи, человек «не замечает» ее, хотя и пользуется ею. Автоматизм восприятия – великий охранительный механизм психики. Его нельзя безнаказанно нарушать.

Наблюдающийся сначала на Западе, а теперь уже и у нас в последнее время взрыв вещной «ностальгии», интереса к предметам быта 40-50-летней давности, не представляющих художественной ценности (китч), несомненно, свидетельство тоски по устойчивой вещи прошлого.

Быть может, стоит пересмотреть отношение к предметной стилизации как к чему-то второсортному. Сохранившихся старых вещей на всех не хватит. Нужны их подобию, напоминание о них, чтобы человек мог ощутить себя причастным к своей истории – предметной истории. Современная технология, с ее новыми материалами, создает неограниченные возможности любых подобию имитаций.

Воссоздание островков ушедшего вещного мира должно быть разнообразно – от копирования предметов обихода до зданий. Совершенно необязательно воссоздавать в данном городе вещи только данного региона. Ведь никого не смущает наличие прекрасной коллекции тропических бабочек в Сток-

<sup>4</sup> «Знание-сила», 1972, № 10, с. 34.

гольме. Как известно, «схема и планировка зал» нынешнего Музея изобразительных искусств были сделаны по образцу дрезденского Альбертинума и Старого музея в Берлине»<sup>5</sup>. Техника будущего (голография, видео и т. п.) сделает подобные «перенесения» легко осуществимыми.

Человек прошлых, домашних культур производил ограниченное число необходимых предметов и вполне ими обходился (предметы роскоши имели очень узкий круг потребителей). Машина это положение коренным образом изменила. Число произведенных человеком вещей – даже одних предметов быта – вероятно возросло, и он уже вынужден печатать громкие проспекты и каталоги – лоции в этом необозримом мире – и тратить все больше времени и сил на обучение своих сограждан ориентировке в нем (в некоторых американских школах это уже вводится как учебная дисциплина). Предметы ныне занимают на Земле огромную территорию – и не только собственным объемом. Они уже имеют свое жильё – свои чехлы, обложки, гаражи, крыши, площадки, пакгаузы, ангары, аэродромы. Они теснят леса, поля, сады все больше и больше. Они уже заполняют то пространство, где человек охотно жил бы сам.

Но количество лишь один из немногих показателей новой ситуации. Перемены коснулись самих функций вещей. Здесь уместно поставить вопрос о разного рода бесполезных вещах, раньше называвшихся безделушками, а теперь – сувенирами. Они все больше заполняют нынешние обиталища. Почему нелепы туски в современной квартире и странно выглядит деревянная кружка? Не потому, что они «не сочетаются» с современным интерьером, а оттого, что тус течет, а кружка изначально изготовителем для жидкости не предназначалась. Очень симпатичные сами по себе игрушечные звери выглядят лишними потому, что в них никто не играет.

Но, возразят нам, безделушки существовали всегда. Это так. Но область их функционирования была несравненно уже и ограничивалась сферой, так сказать, светской и любовной. По точному свидетельству

Г. Гессе (речь идет об эпохе до первой мировой войны), «все эти безделушки, все эти модные предметы роскоши – вовсе не чепуха, вовсе не выдумка корыстных фабрикантов и торговцев, а полноправный, прекрасный, разнообразный маленький или, вернее, большой мир вещей, имеющих одну единственную цель – служить любви, обострять чувства, оживлять мертвую окружающую среду, волшебным образом наделяя ее новыми органами любви – от пудры и духов до бальной туфельки, от перстня до портсигара, от пряжки для пояса до сумки. Эта сумка не была сумкой, этот кошелек не был кошельком, цветы не были цветами, веер не был веером, все было пластическим материалом любви, магии, очарования, было гонцом, контрабандистом, оружием, боевым кличем» («Степной волк»).

Теперь безделушки проникли во все сферы жизни – частной и официальной. Увеличивая кладбище ненужных вещей, они, в отличие от других бесполезных предметов, занимающих пространство, но скрытых от взора, выставляются на всеобщее разглядывание и поэтому занимают место не только в интерьере, но и в сознании.

Новые качества приобретают и некоторые вполне традиционные предметы. Например, одежда. И дело не в слишком быстро меняющейся моде. Мода всегда менялась достаточно быстро. Дело в фундаментальном изменении отношения к нашей тканой и клееной оболочке.

Великий русский лингвист А. А. Потебня замечал: «В платье люди, стоящие на низкой ступени цивилизации, предпочитают яркие цвета, образованные же – темные или бледные». Это утверждение было абсолютно справедливо еще в начале нашего века. «Мы к ярким краскам не привыкли, одежда наша – цвет земли», – писал В. Брюсов. Отчасти верным оно было даже в середине века.

Очевидно, такая эволюция по пути к большей нейтральности цветов была неслучайной – хотелось бы связать ее с подсознательным стремлением человечества к высвобождению психических ресурсов для более духовных задач. Но дальше одежда приобретала цвета все более яркие. Для глаза это необычно. Живая природа не дает больших площадей интенсивного цвета: крыло бабочки, венчик цветка, хвост павлина – все это небольшое. Маковое поле – изображение

<sup>5</sup> История создания музея в переписке проф. И. В. Цветаева с архитектором Р. И. Клейном и других документах (1896-1912). Т. 2. М., 1977, с. 9.

наркотического воображения цивилизации. К тому же и фазан, и ковер тюльпанов, и радуга – все это нейтрализуется буйством других летних красок: луга, леса, озера. А ярко-оранжевая или красная куртка на фоне снежного простора бьет до рези в глазах. Еще одна новая нагрузка на органы восприятия. Не более ли щадящим был принцип предшествующего этапа нашей истории, охраняющий своими скромными красками человека от ошеломляющих ударов по сетчатке? Не оставить ли оранжевый цвет лбу локомотива и жилетам дорожных рабочих?

Столь же малошадяща мода на надписи на вещах. Еще тридцать-сорок лет назад нужна была пристальность художнического зрения Ю. Олеси, чтобы увидеть мир мелких надписей на ложках, ножах<sup>6</sup>. Теперь эти

надписи делаются крупными буквами и цифрами, рельефно выдавливаются на яркой пластмассе, чугуне, эмали, алюминии, бросаются в глаза яркими фирменными нашивками на самых неожиданных местах одежды, заставляют читать себя на сумках, косынках, кофточках, куртках. Конечно, заманчиво использовать буквенную вязь для украшения. Но нечитаемый орнамент был более охранителен. Понятно, производителю удобно способом чугунного литья надежно запечатлеть: «2 р. 90 коп.». Но никто не думает о том, что эта надпись будет тридцать лет мозолить глаза потребителю, а может, и его детям, всякий раз принудительно рождая пусть мелкое, но все же мыслительное усилие. Нужна служба защиты органов восприятия, защиты психики современного человека от агрессии вещей, красок, знаков.

## 4

*Меня окружали привычные вещи,  
И все их значения были злоеци,  
Н. Олейников*

Враждебность предметного окружения усиливается тем, что современный человек плохо ориентируется в свойствах и принципах действия окружающих его предметов и механизмов. В прошлом городской житель, не говоря уж о сельском, знал это про все предметы, его окружавшие. Теперь ситуация другая. Человек уверенно нажимает на кнопки и клавиши, но очень приблизительно представляет, что делается за ними внутри. Это касается не только новейшей электроники. Житель современной квартиры в большинстве своем не может вбить гвоздь, отвернуть гайку, врезать замок, обстругать доску. Он не умеет держать в руках топор, молоток, пассатижи.

Любопытный материал появился недавно в «Известиях». Журналист ходил по вызовам вместе со слесарем. Вот результат его исследования: «А я в своем блокноте незаметно веду учет технической оснащённости жильцов подъезда. Получается что-то вроде инвентаризационной описи. На восемнадцать квартир, которые мы посетили, приходится двадцать пять телевизоров (цветных, черно-

белых, переносных), шестнадцать магнитофонов (из них два – видео), пятнадцать проигрывателей, семнадцать транзисторных приемников. В то же время на все эти квартиры имеется в наличии лишь восемь молотков, семь клещей и плоскогубцев, три рубанка (один из которых зензубель, практическое применение которого его владельцу неизвестно). Совсем отсутствуют тиски, колвороты, ножовки, разводные ключи, многие другие инструменты»<sup>7</sup>.

Прежде чем обучать школьника работе с компьютером, недурно бы обучить его обращаться с простой ножовкой или разводным ключом. Может быть, став взрослым, он будет чувствовать себя спокойнее и увереннее в обыкновенной квартире.

Раньше был еще один выход – поручить общение с предметами быта специальным людям (слугам). С демократизацией мирового общества он становится все менее реальным. Человека с детства необходимо воспитывать в сознании, что он сам будет заниматься предметоустройством и предметной организацией собственной жизни, что

<sup>6</sup> См.: Олеша Ю. Избранное, М., 1956, с. 28.

<sup>7</sup> Шатуновский И. Мужчина в своем доме. – «Известия», 1986, 22 мая.

это неустранимая часть бытия и что люди и общества, жалеющие на это время, рано или поздно спохватятся, но не всегда понесенный урон будет восполним.

Характерно, что и в прежние времена наиболее творческие люди отвергали предметное изобилие, несмотря на то, что им не приходилось самим обихаживать роскошные интерьеры. Вот два высказывания Гете: «В моей комнате нет даже дивана; я всегда сижу на старом деревянном стуле. <...> Удобная, красивая мебель останавливает мою мысль и погружает меня в пассивное благодушие»<sup>8</sup>. «Роскошные здания и роскошные палаты – это для властителей и богачей. Те, кто живет в них, чувствуют себя успокоен-

ными, удовлетворенными и ничего более не желают. Моей природе такая жизнь противопоказана. В роскошном доме <...> я мигом становлюсь ленивым и бездельным. И, напротив, тесные комнатухи <...> вот то, что мне нужно; они представляют полную свободу действий моей внутренней природе, в них я работаю и творю, как мне заблагорассудится»<sup>9</sup>. Д. Нельсон писал: «Альберт Эйнштейн жил в унылом, скудно меблированном домишке... Пикассо мог бы в любой момент заручиться услугами лучшего в мире архитектора. У него было три дома, и не один из них нельзя назвать хорошим и современным... Матисс много лет жил в номерах заурядной гостиницы»<sup>10</sup>.

## 5

*Несется земля – меблированный шар.  
О. Манделъштам*

В отношении современного человека к вещному миру становится все больше игры, создается все большее количество «игровых» предметов. Это открыто признается некоторыми направлениями современного дизайна. В манифесте одного из ответвлений антифункционализма – флорентийской группы «Аркизум» – говорится, что в ее понимании дизайн – это «деятельность планирования и оперирования в области промышленной продукции, принимающая поэзию и иррациональное в качестве метода и пытающаяся постоянно убегать от скуки, создаваемой функциональностью. Наша задача – делать объекты большие, ярких цветов, нелепые, полезные и полные сюрпризов, чтобы жить с ними, играть с ними...».

Сконструированная по этим принципам вещная среда представляется их авторам как некое поле для игры, игры со своими правилами, «со своим пространством и стилем поведения». Они хотят, чтобы созданный по этим рецептам мир «читался», развлекал, заполнял мысли и чувства своих обитателей (нечто вроде грандиозной «игры в бисер», но лишенной рационально-интеллектуальной основы). Сюда относятся такие работы, как «Расширитель сознания» или знаменитое «Желтое сердце» – приподнятое над землей сферическое замкнутое помещение, которое, ритмично пульсируя, «позволяет двоим со-

вершить прыжок в психоделическое пространство разрешенности», отключенности от реального мира. Или – гигантский бильярд (более 200 м<sup>2</sup>) с надувными шарами, по поверхности которого могут бегать, прыгать десятки людей. Можно вспомнить и такие сооружения американского дизайнера, как оранжевый занавес, который задергивается каньон шириной в 1000 метров, или укрытая прозрачной пленкой вода залива и прибрежная полоса целого острова в десятки километров, или пластиковая стена, разрезающая белым поясом поля и холмы на протяжении сотен миль. Сооружения эти никакого реально-практического значения – хозяйственного, культурного, аттракционно-развлекательного, эстетического – не имеют и этим принципиально отличаются от любых гигантских построек всех времен, включая предшествующее новейшее. Все эти примеры показывают, что в сознание современного человека вводится целая новая область феноменов. Раньше сфера предметов занимала место служебное и периферийное. Сфера новых предметно-психических феноменов претендует на самостоятельное значение и одно из главных мест в сознании.

Когда в старину человеком овладевал сплин, он выводил из него себя сам – «перемной мест» или другими принятыми тогда способами, но сам. Теперь предлагается вы-

<sup>8</sup> Эккерман П. Разговоры с И.-В. Гете. М., 1981, с. 427.

<sup>9</sup> Там же, с. 298.

<sup>10</sup> Нельсон Д. Проблемы дизайна. М., 1971, с. 47.



ходить из него не силою собственной личностной активности, но с помощью пульсирующей машины. Мало того, человеку предлагается вообще не дожидаться, чтобы «...хандра им овладела понемногу», а заранее, авансом прибегнуть к услугам подобных предметных сооружений.

Но авторы проектов таких сооружений – предполагаемых и осуществленных – мотивируют их нужность не экстремальными ситуациями, а тягой современного человека к игре, раскрепощению, бегству от традиционной упорядоченности жизни. Венская авангардистская группа «Хаус-Руккер» называет свои работы «игрушками для взрослых». Людям должны помочь специалисты, считают эти авторы, потому что они все равно будут играть в эти игры – кустарно, самодеятельно. Самодеятельно – не здесь ли ответ? Да, человек иногда пассивно предается неопределенной, не требующей собственной преобразующей деятельности забаве, заполняющей те его личностные сегменты, которые ранее были отданы активной духовной и физической деятельности, активному восприятию искусства или не одетой в пленку природы. Но нужно ли сигарету всовывать ему прямо в рот? Может быть, пусть он дойдет хотя бы до табачного киоска – авось передумает по дороге или поленится пойти в другой раз.

«Люди хотят развлечения, – писал К.Леонтьев, – жаждают новизны и движения прежде всего. Движения и быстроты во всем, быстроты сообщений, быстроты в торговых оборотах, быстроты в политике; движения скорого, легкого; как попало, без глубины и задумчивости; перемены во всем...»<sup>11</sup> В наше время эти стремления воплотить во много раз проще, чем более ста лет назад, когда писались эти слова. Когда-то хозяин одного дворца велел выломать красный и белый мрамор в своих покоях, заменив его на желтый и синий. Этот хозяин был Нерон. Сейчас похожую процедуру с обоями и кафелем систематически проделывают в своих квартирах миллионы людей.

Та точка зрения, что только непротивление переменам обеспечит человечеству будущее, находит все новых и новых партизан. С наибольшей отчетливостью ее выразил известный американский писатель-фантаст Айзек Азимов: «Род человеческий выживет,

если будет смело смотреть в лицо будущему, а не держаться за прошлое, если найдет в себе мужество принять перемены, а не оказывать им бесполезное и разрушительное противодействие»<sup>12</sup>.

В изменении окружающей рукотворной среды принимают участие многие. Но есть большая группа людей, для которых менять облик привычных вещей – профессия. Это дизайнеры. На поисках новых форм они взойшли и взросли. Вот что они говорят об этом сами – уже упоминавшийся теоретик и один из лидеров практического дизайна Джорд Нельсон (наглядно с его очень интересным творчеством можно было познакомиться на американской выставке в Сокольниках в 1959 году и выставке 1966 года «Промышленная эстетика США», которые он оформлял). Дизайнер, пишет Д.Нельсон, «по своей натуре неспособен оставить вещи в покое». Одним из главных орудий дизайнера автор считает «эмоциональную способность совершить разрушительный акт». Созидание он понимает прежде всего как творческое разрушение. «Дизайн представляет собой попытку внести определенный вклад с помощью изменений»<sup>13</sup>.

Дизайнер созидает лишь на месте разрушенного. «Изменение, переделка, обновление, – говорилось в одной редакционной статье американского журнала «Индастриал дизайн», – вот главные слова дня... Один человек находится в направляющем центре этого изменения – промышленный дизайнер»<sup>14</sup>. Именно этого прежде всего требует от него общество: «...если такой вклад не вносится или не может быть внесен», то есть если проектируемая вещь по сути не нуждается в новациях, то единственный выход, пишет Д. Нельсон, «создать иллюзию изменений ... При нашей любви к изменениям потребители должны получать хотя бы иллюзию их»<sup>15</sup>.

Что входит сейчас в оценку результатов работы дизайнера? Насколько сделанное по его проекту удобно, функционально, изящно, дешево. Работа его требует многосторонних знаний и ставит перед ним множество вопросов. Но один не ставится никогда: как сделанное соотносится с устойчивостью

<sup>12</sup> Азимов А. Сами боги. М., 1976, с. 21.

<sup>13</sup> Нельсон Дж. Проблемы дизайна, с. 72, 87.

<sup>14</sup> Вопросы технической эстетики. Вып. 2. М., 1970, с. 156-157.

<sup>15</sup> Нельсон Дж. Проблемы дизайна, с. 87.

<sup>11</sup> Леонтьев К. Собр. соч. в 9-ти т., т. 8. М., 1912, с. 68.

человеческой психики и насколько сохраняет ее глубинные механизмы.

Изменяя видимый мир, дизайнер не менее чем физик-атомщик должен осознавать обоюдоострость своей профессии.

«Мы можем переделать все». Испытав удовлетворение и поликовав по этому поводу, стоит подумать: а надо ли. Мало ли есть возможностей при современной технике, но не все они, к счастью, осуществляются.

В число задач дизайнера должна входить еще одна – преемственная связь его изделия с уже существующим. С этой точки зрения имитация пластика под дерево и света электрокамина под естественное пламя (многие дизайнеры считают такие решения не «чистыми») не так уж глупо.

Задача, конечно, гораздо сложнее этих простейших случаев, но она, быть может, не намного труднее других, уже решенных современным дизайном.

Работа дизайнера сейчас должна оцениваться прежде всего с позиций этой задачи –

и им самим и обществом. Как в рационально организованном государственном хозяйстве гидротехник не может быть допущен к воде до ихтиолога, агронома, почвовед, лесоведа, охотоведа, так будущий дизайн станет невозможен без контроля психолога, психиатра, философа, социолога. Но дело, конечно, не в контроле, – понимание этой задачи должно войти в самую суть дизайнерской профессии. Дизайн еще более увеличил, говоря в его собственных терминах, «динамичность» и «вариантность», «временную подвижность», «повышенную трансформативность» окружающей предметной среды. И он же может и должен с этой чрезмерной подвижностью справиться.

Полный разрыв человека с исторически сложившимся вещным миром – это лишь иллюзия его освобождения от власти вещей. Только осмотрительная постепенность и неторопливая преемственность может сберечь духовное «я» и психическое здоровье человека в этом слишком скоро меняющемся мире.

## 6

*Куда, куда идти теперь?*

*Уж новый быт стучится в дверь.*

*Н. Заболоцкий*

Встает вопрос: окончательно ли предмет перестал быть дружественным своему создателю предметом? Предметная ситуация сейчас остра (особенно в странах перепроизводства товаров); она не может улучшиться сама собою – ежели не будет отчетливо осознана и если не будет принята общая вещная стратегия.

Эта ситуация очень похожа на ту, которая сложилась не так давно в соседней епархии, в мире вещей, человеком не созданных, – в Природе. Человек бездумно пользовался природными ресурсами и только в последнее время понял, что без конца черпать не удастся, что отношение к Природе надо пересмотреть, причем не в частностях (брать, но помене), а в целом. Стало ясно, что должна быть коренным образом изменена психология нашего современника в его отношении к природе: не «борьба» и «потребление», но охрана и природоустройство.

Издавна были лесоводы, териологи, микологи, гельминтологи, почвоведы, гляцио-

логи, мирмекологи, орнитологи, герпетологи. Но в новой природной ситуации понадобились экологи. Точно так же в новой вещной ситуации кроме взгляда инженера, архитектора, дизайнера надобен *обций* взгляд на вещный мир в целом. Нужны *ресологи* (от лат. res – вещь).

И помочь здесь может прежде всего опыт искусства.

Взаимоотношения человека и вещи в ту или иную эпоху – явление такой сложности, что оно не может быть выражено с достаточной адекватностью в рамках рационально-спекулятивной медитации, но только средствами искусства.

И прежде всего – *литературы*, потому что не скульптура с ее объемной близостью к изображаемому вещно-телесному, ни живопись с ее цветом и, казалось бы, безграничными возможностями в зримой рисовке предметных подробностей, а именно литература изображает вещный мир в невозможных для других искусств полноте, детально-

сти, красочности, объемности, движении (во времени и пространстве), как скрещение всех многообразных эмоциональных и духовных интенций эпохи. Лишь она в состоянии запечатлеть – иногда в немногих строчках – целостный пластически-духовный образ эпохи.

И уж не приходится говорить о том, что это самый надежный источник: произведения материальных искусств разрушаются, тускнеют – «ржавеет золото, и истлевает сталь», слово же «нетленнее пирамид».

Литература вмещает в себя все предметные сферы и уже давно рефлектирует над ними.

В неспекулятивных конкретно-чувственных категориях она издавна обозначила главные вехи проблемы «человек и вещь». Ее опыт огромен. Она прошла длинный путь, за время которого в ее идеальном мире отразились ситуации, так хорошо знакомые нам теперь по миру реальному: реакция на упорядоченность, разрушение строгой формы, введение в изображенный мир случайных, текучих предметов, буйство вещей и красок и их скупость, изощренная орнаментальность и простота и т. д. И над этими проблемами размышляли великие умы. При этом чрезвычайно важно для нашей темы, что это были *писатели*, то есть люди, воспринимающие мир не отвлеченно-категориально, но в его конкретно-реальном обличье, являющемся основой литературного мышления. Литература учит нас осмыслять этот вещный мир, видеть его многообразие и самые различные возможные типы отношения к нему человека, зримо показывает эти

типы. Вещи могут сливаться с человеком, подавлять его и окружать его как экспонаты кунсткамеры – это изобразил Гоголь. Человек может воспарить над ними в высоты духа – это показал Достоевский. Единство духовного и телесного нарисовал Л. Толстой. Человек способен временно освободиться от власти вещей, подняться над ними, но никогда не сможет быть целиком от них свободным, ни в минуту духовного взлета, ни в момент смерти, – это показал Чехов. В произведениях Сервантеса, Дефо, Свифта, Бальзака, Золя были поставлены проблемы утилитарного и идеального отношения к вещи, проблемы вещного накопления, вопросы масштаба и соизмеримости предмета и человека, ценности простых вещей.

Вещная стихия, всегда влиявшая на судьбы человечества, в наше время приобрела такую силу, что не может уже быть оставлена в своей стихийности, но должна стать объектом пристального изучения и руководства разума.

Необходимо коллективное размышление над современной предметной ситуацией. Нужна выработка общей стратегии вещного мироустройства, а для этого нужна философия предметного мира.

Она должна охватить взором весь безбрежный океан вещей, который обтекает человека.

Эта философия должна быть и умозрительной и конкретно-прагматической вместе, направленной на кардинальные вопросы духа и сиюминутную жизнь во всей ее мелочной вещной сложности.

Ее время пришло.

## КУЛЬТУРА CONTRA <МАССОВАЯ КУЛЬТУРА>

Представляется небесполезным сразу же сказать о поводах и причинах, подвигнувших автора на данные заметки.

Поводом было неразборчивое употребление важных культурологических понятий. И прежде всего понятия «массовая культура», особенно в статьях о музыке, кино и литературе в их «развлекательных» формах. Нельзя мириться с искажением сути дела, к чему может приводить неряшливое обращение с терминами.

Суть же дела в том, чтобы правильно представлять себе нынешнюю культурную ситуацию именно в массах населения и роль художественной культуры в дальнейшем развитии масс. Попробовать понять: что есть *культура* в нынешнем мире, что есть *культурность* советского человека конца XX столетия? Возможна ли у нас культура, которую называют на Западе «массовой культурой», если да – почему, если нет – то какие факты в нашей культурной жизни позволяют некоторым людям считать «массовую культуру» явлением советского общества?

### 1

«Массовая культура» – явление послевоенного (после второй мировой войны) капитализма. Само понятие активно обсуждается в буржуазной культурологии начиная с 50-х годов. Понятие возникло и окрепло на почве буржуазных идеологических концепций «потребительского общества», «государства всеобщего благоденствия» и проч., в связи с буржуазно-технократическим оптимизмом, который поначалу превалировал на Западе в отношении научно-технической революции. И все-таки зарождение теории «массовой культуры» следует отнести к более раннему периоду после первой мировой войны, когда политические кризисы и потрясение капиталистического мира, сопровождавшиеся массовыми движениями, пугали определенную часть западных идеологов уже тем, что они,

эти движения, охватывали массы. В том числе и в области культурной жизни, бытия культуры, новых ее феноменов.

Не единственный в нашем веке, но яркий парадокс в истории буржуазной идеологии: теория «массового общества» и «массовой культуры» создавалась поначалу теми идеологами, которым и то и другое претило, у которых и то и другое вызывало нескрываемое раздражение, комплекс страха перед массами, народом. По этому поводу была скорбь и печаль ввиду «неизбежного» заката подлинной, высокой культуры. И тем не менее идеи этих прогнозистов были, как теперь говорят, легко интегрированы в буржуазное сознание современности, послужили для него как бы заблаговременной подсказкой на завтра.

Среди таких теоретиков-прогнозистов, «пригодившихся» для обоснования «массовой культуры», едва ли не самым крупным был испанский мыслитель Хосе Ортега-и-Гассет (1883-1955), автор знаменитого эссе «Дегуманизация искусства» (1925), которое сыграло существенную роль в философско-эстетическом обосновании искусства, часто называемого у нас (неточно и неглубоко, но привычно и обличительно) то модернистским, то авангардистским, а то тем и другим вместе. Ортега-и-Гассет, конечно, не сводил к этому свое эссе, как и другую знаменитую работу – «Восстание масс» (1930). Ортегианская культурология, рожденная неприятием буржуазного утилитаризма, буржуазной «атомизации» и нивелировки образа жизни, а заодно и неприятием натурализма в искусстве, с которым (не одним Ортегой!) отождествлялся и реализм, – культурология эта прошла, как показали специалисты, несколько фаз движения, и на каждой она воспринималась по-разному<sup>1</sup>. Но мы обратимся

<sup>1</sup> См. об этом, например: Тертерян И. А. У истоков эстетики Х. Ортеги-и-Гассета. – «Вопр. философии», 1984, № 11, с. 141-142.

именно к названным, наиболее известным, работам испанского культуролога, чтобы увидеть истоки и логику того понимания «массовой культуры», которое царит уже несколько десятилетий на Западе, но не с 20-х все же годов, когда ее, «массовую культуру», предсказал Ортега-и-Гассет.

Непопулярность нового искусства – с этого факта начинает рассуждать автор «Де-гуманизации искусства». Но начальная непопулярность нового в культуре – прежней и нынешней – по природе своей различны. «Всякое новое искусство непопулярно, и это не случайность – такое проистекает из сущности и предназначения нового искусства. Можно было бы утверждать, что каждый стиль должен пройти через этап карантина». Ортега вспоминает, как вышел на авансцену европейской культуры XIX века романтизм, – «скандално» преодолевая непризнание со стороны староверов, «избранного меньшинства, замкнувшегося в традиционные формы поэтического *ancien régime*». Но сам романтизм, «первородное дитя демократии», «был популярным стилем *par excellence*, был обожаем массами. Современное искусство, напротив, всегда будет иметь массы против себя. По сути своей оно еще не популярно, но антипопулярно»<sup>2</sup>.

Ортега-и-Гассет развертывает двоякую аргументацию, подкрепляющую эту его характеристику «современного искусства».

Социологическую... «Новое искусство уже самым фактом существования заставляет среднего гражданина осознать себя тем, кем он и является, – простым едоком хлеба, слепым и глухим к чистой красоте, неспособным воспринять таинство нового искусства». Искусство есть как бы проявитель общественного разделения. Не на классы, нет. Можно еще принять (но в кавычках) термин «народ», но лучше, точнее, полагает Ортега, говорить о «массе», «массах». Так вот, «музыка Стравинского, драмы Пиранделло имели своим социологическим следствием то, что вынудили массы осознать себя тем, кем они являются, – лишь «народом», одним из многих элементов структуры общества, инертной массой, которую сформировал ход исторического процесса, второразрядным фактором в космосе духовной жизни».

<sup>2</sup> *Ortega y Gasset. Dehumanizacja sztuki i inne eseje.* Warszawa, 1980, p. 279-280.

Не будем здесь излагать всем очевидную истину, что музыка и Стравинского и Пиранделло опирается на «фольклорные», «народные» традиции. Ведь Ортеге важно было доказать, что новое искусство призывает избранных отличить себя, выделиться из серой массы, учит их быть меньшинством, которое должно бороться против большинства». Обществу, писал Ортега, – это «динамическое соединение меньшинства и масс» (выдающихся и заурядных людей; людей с редкой художественной впечатлительностью и примитивных). «Меньшинство состоит из лиц или групп лиц, характеризующихся определенными особыми признаками. Масса, напротив, – это набор лиц, не выделяющихся ничем особенным. И стало быть, не следует под словом «массы» понимать исключительно или прежде всего «рабочие массы» (трудящихся, по нашей терминологии. – Ю. С.). Массы – это «средние люди», «обыкновенные люди». Но то, что было только количеством, приобретает значение качества, общим качеством становится общественное «никакое», «бескачественное»<sup>3</sup>.

Такая масса, согласно Ортеге, была в истории всегда, во все эпохи. И ее роль возрастала к концу «круга» любой цивилизации. Так рухнула Римская империя. В XVIII веке массы уже «узнали», что имеют право на власть, но их еще удерживала сила «престижа и магического авторитета»; в XIX веке – до периода, как мы бы сказали, перерастания капитализма в империализм, – была «либеральная демократия», «старая демократия», с определенным *порядком*, обеспечивающим и право и дисциплину личности: «Для нынешнего времени характерно, что посредственность и банальность, зная о своей посредственности и банальности, имеют наглость требовать себе права быть посредственностью и банальностью и навязывать эти черты другим»<sup>4</sup>.

Так возникает – с начала XX века – во всех «не элитарных» слоях, но даже и в них, хотя главным образом в средних слоях, *массовый человек*. Он, в общем-то, дитя XIX века, который возбудил его аппетиты и подготовил средства эти аппетиты удовлетворить *en masse*. «В психологическую диаграмму нынешнего массового человека вписано два

<sup>3</sup> *Ortega y Gasset. Bunt mas i inne pi sma sociologiczne.* Warszawa, 1982, p. 7.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 13.

фундаментальных признака – свободная экспансия житейских желаний и потребностей, особенно в интересах себя самого, вместе с укоренившейся нехваткой чувства благодарности к тем, кто сделал такую выгодную жизнь возможной. Оба эти признака характерны для психики распущенного ребенка. И не будет ошибкой смотреть на душу современных масс через призму именно такой психики. Новый плебс, наследник достоинства длительного и замечательного прошлого – замечательного по взгляду на вдохновение и труд, – и является в современном мире воплощением распущенности»<sup>5</sup>.

«Массовая культура» представляет собой удовлетворение потребностей, вкусов, притязаний и экспансий такого «массового человека». А «новое искусство» (ему непонятное и чуждое) противостоит этой экспансии, оно как остров чистоты эстетической среди моря низменной банальщины.

В соответствии с «социологией» масс и элитарного меньшинства выстроена у Ортеги и «эстетика».

Массы всегда интересовались, а тем паче сейчас интересуются «предметностью в искусстве, а не самим искусством», первым, элементарно интересным слоем изображения, рассказанного (кто изображен ... что случилось с Хуаном и Марией ... и пр.), а не красотой, не собственно эстетическими элементами. Искусство должно быть чистым. Его понимание – соответственно – надо *очистить!* От чего? И возможно ли чистое искусство? «Даже если бы чистое искусство оказалось недостижимым, все равно несомненна тенденция к очищению его, и приводит она постепенно к исключению человеческих элементов, слишком человеческих (тут Ортега обыгрывает выражение Ницше «Menschliches zu menschliches». – Ю. С.), то есть элементов, что доминировали в творчестве романтиков и натуралистов. В процессе очищения может наступить момент, когда содержание, относящееся к человеку, станет столь незаметным, что им вправе будет пренебречь. Тогда будет искусство, понятное только людям с особым даром впечатлительности (чувствительности), – искусство для художников, а не для масс, для касты избранных, а не для серой толпы»<sup>6</sup>.

Кто эти избранные люди – художники, те люди, «кто способен замечать чисто художественные ценности»? И что это за дар впечатлительности, чувствительности, восприимчивости (польский переводчик употребляет слово «wrażliwość»), в чем он состоит?

«Этой впечатлительности, – пишет Ортега, – трудно дать определение. В поисках наилучших общих и характеристических примет мы быстро наталкиваемся на тенденцию дегуманизовать искусство». Подчеркивая факт расщепленности нового искусства на «множество разбегающихся течений», общий его исток Ортега видит в дегуманизации<sup>7</sup>.

А значит, «ирреализации»<sup>8</sup>.

Ибо как раз реальность, действительность, предметность и составляют человеческое для человека. Отказ от одного ведет к другому и наоборот.

И если далее Ортега говорит о разных формах преодоления художником действительности, «бегства из ее засад», отказа от нее – о деформации, особой, надреальной (сюрреалистской?) метафоричности, «воле к стилизации», той стилизации, которая «тянет за собой дегуманизацию», – то это у него не искусствоведческий, но философский, культурологический пласт разговора.

Дегуманизация искусства есть не только удачное, но существенно точное обозначение *декадентского* искусства в самых разных его видах и формах. Декадентского, потому как термины «модернизм» и «авангардизм» от этой сути далеки.

## 2

Дегуманизация искусства и всей духовной жизни общества, в котором господствуют буржуазные отношения, осуществлялась с давних пор и до сего дня по двум *стратегическим* направлениям: по линии

<sup>7</sup> Ibid., p. 292, 293.

<sup>8</sup> В работе, предваряющей «Дегуманизацию искусства», читаем: «... искусство вдвойне ирреально: во-первых, потому, что оно не реально, его предмет – это нечто новое, отличное от реальности (это бесспорно, но что «живет» в этом новом предмете? – Ю. С.); а во-вторых, потому, что этот новый эстетический предмет несет в себе как один из своих элементов уничтожение реальности. Как второй план возможен лишь позади первого плана, так территория красоты начинается лишь за границами реального мира» (см.: *Ortega-y-Gasset X*. Эссе на эстетические темы в форме предисловия. – «Вопр. философии», 1984, № 11, с. 152).

<sup>5</sup> Ibid., p. 62-63.

<sup>6</sup> *Ortega y Gasset. Dehumanizacja ...*, p. 287.

«элитарного» эстетизма и по линии рассчитанной на массы антикультуры, примитивно-стандартизованного псевдоискусства.

Два обстоятельства следует здесь учесть.

Стратегические линии, о которых идет речь, не автономны. Они пересекаются, мало того, подчас «перетекают» одна в другую и «подпитывают» друг друга. И потому вторая, «масскультная», очень часто упрощает, делает расхожей модой, снижает, иногда до неосознаваемой пародийности, мотивы из «серьезной», «высокой», художественно-элитной культуры. Но и первая использует – в целях коммерческой выживаемости – приемы второй, вводя, скажем, сексуально-необязательные сценки в «философские» романы, спектакли, киноленты.

И второе обстоятельство. Будем отчетливо понимать, исходить из того, что не «гипердемократия» и даже не «массовый человек», то бишь не *мелкобуржуазная* масса, не «средние слои», продолжающие бурно расширяться в структуре нынешнего капиталистического общества, виноваты в возникновении и распространении «массовой культуры». Нет, она порождена политической стратегией империализма, коммерческими и идеологическими интересами крупной буржуазии, стоящей, господствующей *над* массами и навязывающей ей эту антикультуру, которая это господство упрочивает!

*Антикультура* – это важно подчеркнуть. Многие западные интеллигенты, говорил Горький еще в 1932 году, начинают понимать, что «творчество культуры», которое они считали своим делом, результатом своей «свободной мысли» и «независимой воли», – уже не их дело и что *культура не является внутренней необходимостью капиталистического мира* (курсив мой. – Ю. С.)<sup>9</sup>. Вместо «творчества культуры» предлагается конвейер эрзацев, которые приобретают все более агрессивный в своей пошлости характер. Сегодня «сама жизнь ставит вопрос о сохранении культуры, о защите ее от буржуазного разложения, от вандализации. Это – одна из важнейших общечеловеческих задач. Нельзя не думать о долговременных психологических и нравственных последствиях нынешней практики империализма в сфере культуры»<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> М. Горький о литературе, с. 546.

<sup>10</sup> Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза. М., 1986, с. 19.

Именно в таких четких *социально-исторических* координатах следует рассматривать проблему «массовой культуры». Рассмотрение же ее под углом зрения проблематики «массовых коммуникаций», на манер известных теорий Маклюэна или Моля, как раз общественных функций и общественных смыслов «массовой культуры» не вскрывает.

Да, эта самая «mass culture» предусматривает – в качестве своей *материальной предпосылки* – миллионные тиражи газет, изданий журналов и книг, развитие сети кинопроката, радио и телевидения, звукозаписи – всего того, что в англоязычных странах получило наименование «mass communications». Для того феномена, который называют на Западе «массовой культурой», нужны и определенная демократизация образования и свободное от труда время – возможность «выкроить», а порой и увеличить такое время для трудящихся есть свидетельство роста общественных производительных сил. Правда, при капитализме это «свободное время» часто оказывается вынужденным, предопределенным растущей безработицей. И другая особенность этого «свободного времени» в том, что оно заполняется «масскультными» потребительскими эрзацами культуры, буржуазной антикультурой. Цель двоякая: увеличение прибыли и идеологическое манипулирование «человеком массы»<sup>11</sup>.

Не буду стремиться изобретать изобретенное, формулировать сформулированное и приведу емкое и одновременно разносто-

<sup>11</sup> Замечательно глубоко этот процесс узурпации капиталом свободного времени рабочего был раскрыт Марксом. Для капиталиста свободное время рабочего необходимо как момент воспроизводства его как рабочего, как «основного капитала», и потому во времени, которое могло бы стать для рабочего временем «полного развития индивида», капиталист не заинтересован. «Свободное время – представляющее собой как досуг, так и время для более возвышенной деятельности, – разумеется, превращает того, кто им обладает, в иного субъекта, и в качестве этого иного субъекта он и вступает затем в непосредственный процесс производства». Так вот, капитал и стремится *отвлечь* рабочего, вообще «человека труда», «человека массы» от интересов «более возвышенной деятельности», сделать досуг его примитивным, с тем чтобы не иной, выросший, но *тот же самый* или иной, оглуленный, субъект вступил в рабочее время в процесс производства... капиталистической прибыли. Капитал и здесь показывает, что он враг свободы. «Так как всякое *свободное время* есть время для свободного развития, то капиталист узурпирует *свободное время*, созданное рабочими для общества, т. е. узурпирует цивилизацию ...» (Маркс К., Энгельс Ф., т. 46, ч. 2, с. 221, 135).

ронне охватывающее предмет суждение-определение, как бы концентрирующее многие разработки наших исследователей: «Серийная продукция «массовой культуры» обладает рядом специфических признаков: примитивность характеристики отношений между людьми, низведение социальных, классовых конфликтов к сюжетно занимательным столкновениям «хороших» и «плохих» людей, чья цель – достижение личного счастья любой ценой; развлекательность, забавность, сентиментальность комиксов, ходовых книжно-журнальных публикаций, коммерческих кино с натуралистическим смакованием насилия и секса, ориентированность на подсознание, инстинкты – жажда обладания, чувство собственности, национальные и расовые предрассудки, культ успеха, культ сильной личности и вместе с тем культ посредственности, условность, примитивная символика. Эти признаки присущи буржуазной культуре с начала общего кризиса капитализма, но их концентрация в массовой продукции духовных благ образует новое качество, позволяющее относить понятие «массовая культура» именно к новейшему времени»<sup>12</sup>.

Последнее утверждение следует, пожалуй, уточнить: столь четко отмеченные В.Глазычевым признаки свойственны буржуазной культуре не в одно лишь новейшее, но вообще в новое время; при господстве капиталистических отношений эти признаки, им присущие имманентно, проявлялись уже в середине XIX века, предлагая в различных странах и на различных этапах истории различные варианты в зависимости от конкретных ситуаций и национально-исторических традиций. Так, скажем, «мещанская литература» во Франции, Германии, Англии, России XIX века показывала, на какие несходные, но в принципе родственные трансформации оказывался способным «мелкобуржуазный мещанско-филистерский дух»<sup>13</sup>, проникающий не только «наверх», но и «вниз» и вширь – в массы, в том числе и в среду рабочих. Но В. Глазычев, безусловно, справедливо отмечает новое качество буржуазной, всеми способами использующей мелкобуржуазные предрассудки «массовой культуры» именно в эпоху новейшей истории.

Истинно необходимой массам является культура демократическая и социалистическая. Она и создается ими – как следует из ленинской концепции «двух культур» в каждой национальной культуре досоциалистических классово-антагонистических формаций: «В каждой национальной культуре есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую»<sup>14</sup>. Вот это ленинское разъяснение для нас исключительно важно: условия жизни трудящейся и эксплуатируемой массы порождают идеологию, которая определяет социальную направленность культуры как направленность демократическую (то, что в критике литературно-художественной определяют как народность литературы и искусства) и социалистическую (исторически-новаторская, социалистическая народность в литературе и в искусстве, в работе художников, соответствующая социалистической их идейности и партийности). Но об этих важных терминах речь впереди. Здесь же нам важно само ленинское разъяснение.

Значение его огромно. Каждое слово здесь полно глубокого смысла! ... Трудящаяся масса, народ, в том числе и рабочий класс, стихийно влекутся к демократии и социализму, в этом движении они выдвигают из своих недр и, как мы знаем по ленинской работе «Что делать?», не только из своих недр, но становящихся своими «идеологов» демократии и социализма, в том числе художников, «мастеров культуры», которые выражают в различных областях культуры многообразные народные интересы, как ближайшие, так и перспективные, то есть такие, что самой массой осознаются не сразу, или не вполне сразу, или не всей массой и не вполне всей массой.

Теперь вновь спросим: возможна ли у нас, в нашей стране «массовая культура»?

Такая культура (антикультура) для масс у нас невозможна.

Вообще «культура для масс» – понятие, которое плохо вяжется с природой социализма.

Как же так, быть может, возразят мне. Разве Октябрь не открыл массам доступ к

<sup>12</sup> Глазычев В. Л. Массовая культура. – Филос. энцикл. словарь. 1983, с. 348.

<sup>13</sup> Маркс К., Энгельс Ф., т. 35, с. 373.

<sup>14</sup> Ленин В.И. Полн. собр. соч., т.24, с. 120-121.



культуре? Разве Ленин в беседе с Кларой Цеткин не настаивал на том, что искусство должно «приблизиться к народу»? Ленин разъясняет, в каком смысле «искусство принадлежит народу»: оно есть голос масс, выражение их интересов, их мысли, чувства, воли, средство их подъема, пробуждение в них художников и т. д. Именно – масс, именно – в массах: «...мы должны всегда иметь перед глазами рабочих и крестьян». И в области культуры тоже... Итак, пробудить в массах художников (многостороннейший лозунг!), дать им возможность «усвоить», «взять» ценное в прошлой культуре и создать *свое* новое...

«Революция развязывает все скованные до того силы и гонит их из глубин на поверхность жизни»<sup>15</sup>. Для масс, которые были обездолены в культурном отношении и в то время в большинстве своем были малограмотны и просто безграмотны, Ленин намечал перспективу роста как бы одновременно в разных «этажах» культуры, выдвигая «в первую очередь самое широкое народное образование и воспитание» как «почву для культуры» («конечно, при условии, что вопрос о хлебе разрешен», добавляет великий реалист Ленин). Но и тогда, когда еще и этот вопрос не был разрешен, великий реалист-мечтатель Ленин говорил Кларе Цеткин: «Многие искренне убеждены в том, что *rapet et circenses* («хлебом и зрелищами») можно преодолеть трудности и опасности теперешнего периода. Хлебом – конечно! Что касается зрелищ, – пусть их! – не возражаю. Но пусть при этом не забывают, что зрелища – это не настоящее большое искусство, а скорее более или менее красивое развлечение ... Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее, великое искусство». То, которое уже есть, было, но оставалось еще вне масс? Да, и это. Массовое приобщение к искусству, культуре прошлого есть завоевание революции, завоевание народа, рабочего класса, руководимого партией коммунистов. Но Ленин смотрит шире: он говорит не только о приобщении, но и о создании – на почве *новой культуры масс!* – нового искусства: «На этой почве должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, кото-

рое создаст формы соответственно своему содержанию»<sup>16</sup>.

Народная культура – это и настоящее высокое искусство, и уровни искусства «развлекательного», это целостная полнота всех «этажей» и жанров, всех форм и коммуникаций.

Те материально-производственные предпосылки, которые есть у «массовой культуры» на Западе, есть и у нас, однако служат они иной культуре, иному ее типу. Это – дающие возможность все шире тиражировать плоды духовной культуры (типографически; на пленках и пластинках; на радиоволнах, телеэкранах, а в ожидаемом будущем и путем голографического «дублирования»...). Мы не отказываемся от многих «жанров» и видов искусств, которые широко используются на Западе для создания произведений «массовой культуры». Разве виноваты в «масскультности» сами эти жанры и виды? У нас возникают подражания «западной моде», то есть подражания стилистике исполнения и артистического быта тех кумиров и звезд, которые пользуются в системе «массовой культуры» Запада шумным «кассовым» успехом, пусть и секундным, но сенсационно-громким и делающим этих кумиров и звезд весьма богатыми людьми. Наши «звезды» тоже не бедствуют, но у нас некому на их труде и успехе наживать капитал. А экономическая суть «массовой культуры» состоит именно в буржуазно-прибыльной коммерции, которая эксплуатирует и «звезду» и ее поклонников, искусно создавая из них «массовую публику».

### 3

В свое время прошумела статья Ст. Куныева «Что тебе поют? Полемиические заметки о модном в культуре». В этой статье поэт пишет о «сладкой тирании» «массовой культуры», потребляя которую мы отдаем «неизбежную дань времени и слабым свойствам натуры». Признавая неотвратимость «массовой культуры», поэт просит нас не пускать в «душу детективно-эстрадно-развлекательную мусть», жертвовать ей «лишь часть свободного времени, не более», не ставить «мюзиклы и шлягеры» в один ряд с высотами искусства, выдержавшими испытания време-

<sup>15</sup> В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969, с. 662.

<sup>16</sup> В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 664-666.

нем». «В наше время тривиальность стала открыто воинствующей», – испуганно восклицает Ст. Куняев, растревоженный призраками «массовой культуры».

Вадим Кожин, более осторожный в своих определениях, вместо «массовой культуры» употребляет понятие «экстенсивной культуры», которая стремится к «всемерному распространению и мгновенной усвояемости», представляет собой явление чисто информационного или занимательного, развлекательного характера<sup>17</sup>. Иногда В. Кожин обходится без подобных эвфемизмов, а прямо говорит о «маскульных» явлениях, предстающих перед миллионами зрителей и слушателей в телевизионных передачах, кинофильмах, магнитофонных записях». Вот, мол, одна из причин, почему у нас «плодятся с щедростью поганых грибов» преступные типы, подобные персонажам астафьевского романа «Печальный детектив».

Признавая опасность «массовой культуры», с засильем которой, как утверждает В. Кожин, «в основных странах Европы борьба ведется гораздо более интенсивно, нежели у нас» (курсив мой. – Ю. С.), он неожиданно заявляет: «Я не могу не подчеркнуть, что не разделяю достаточно широко распространенного мнения, согласно которому массовая культура – это нечто заведомо плохое.

Вот, скажем, французская певица Мирей Матьё. Несомненно, что ее искусство принадлежит именно к массовой культуре. Но благородный облик этой актрисы вызывает уважение. На нашей же эстраде, увы, являются нередко совсем иные облики, и нельзя без чувства стыда думать о том, что в чьих-то глазах подобные «имиджи» представляют твою страну ...»

Как различить «облики» той «массовой культуры», которую В. Кожин принимает, и «сомнительного толка массовой культуры», «ядовитая тень» которой лежит и на экранизациях классики у нас и на всем нашем эстрадном искусстве, – это осталось в выступлении Вадима Кожина невыясненным. Попробуем, однако, понять, какие явления (вернее, слабости) нашей нынешней художественно-культурной жизни толкают некоторых неразборчивых в терминах литераторов на попытки придать им свойства чуждой нам «массовой культуры»?

<sup>17</sup> Кожин В. Размывание критериев. – «Лит. газ.», 1986, 7 мая.

Чтобы лучше ответить на такой вопрос, нам надо припомнить, что мы вкладывали в содержание понятия «культура».

Вспомним с самого начала ... «Культура» – это не «природа» («натура»). Понятие «культура» антонимично по отношению к «природе»<sup>18</sup>. В этом смысле «творения культуры» есть весь «мир созданных человечеством предметов и явлений»<sup>19</sup>, вся «совокупность материальных и духовных ценностей, созданных и создаваемых человечеством, включая творческую деятельность по их производству, а также способы их применения и передачи»<sup>20</sup>.

Культура – сложное и многообразное явление, имеющее исторические (например, культура древнего мира, средневековая культура и т. п.) и социальные (феодалская культура, мелкобуржуазная культура, социалистическая культура и т. д.) аспекты. Культура различается по признакам «профессиональным» и охватывающим разные области человеческой жизни (материальная культура, духовная культура, культура труда, культура досуга, культура быта, художественная культура, культура речи, культура поведения и т. д.); по «количественному» признаку, но он переходит в качество (культура коллектива, культура личности, индивида, культура класса, культура общества и т. д.); по этнонациональному и географически-региональному признакам (русская культура, культура адыгов, культура народов Средней Азии, культура Востока, культура Запада и т. д.) – признакам, тоже имеющим социальное-идеологический смысл, зависящий от позиций тех, кто их применяет и во имя чего применяет, и т. д.

Следует вообще иметь в виду глубокую внутреннюю связь всех содержательных «подразделений» понятия «культура», гене-

<sup>18</sup> Понятно, что это противостояние понятий относительно и должно восприниматься *cum grano salis* – особенно в наше время, с его экологически обостренным сознанием человека «эпохи НТР».

<sup>19</sup> См.: Леонтьев А. И. Проблемы развития психики. М., 1981, с. 421.

<sup>20</sup> Горбунов В. В. Ленин и социалистическая культура. М., 1972, с. 25. Такое широкое понимание содержания «культуры» утвердилось в нашей культурологии и разветвляется во многих работах А. И. Арнольдова, Н. В. Гончаренко, М. С. Кагана, М. А. Кима, Л. Н. Когана, Э. С. Маркаряна, В. М. Межуева и других философов-культурологов.

рализующие их признаки общечеловечности, классовости и еще – иначе и не скажешь – их *культурности*. Этот общий признак свойствен всем подразделениям культуры. Он указывает как бы на разделительную ценностную черту внутри каждой области, это – признак определенной степени развитости.

В понятии «культура труда», например, мы отличаем развитые приемы труда, культурные, от неразвитых, некультурных, бескультурных. В понятие «художественная культура», например, мы включаем искусство и такое его потребление, которое не опускается ниже определенной (хотя всякий раз чрезвычайно трудно определенной) степени культурности, соблюдения художественной специфичности...

В понятии «культура» заключена как бы двойная диалектическая взаимосвязь общечеловеческого и классового, а также «нейтральной» и ценностной сторон содержания, то есть диалектическая взаимосвязь культуры как совокупности всего созданного человеком, человечеством в противовес «природе» и культурности в противовес бескультурью и антикультурности.

Всякую абстрактно-моралистическую постановку вопросов о культуре Ленин отрицал и прямо относил к иллюзиям либеральствующих «слонтяев» из той интеллигенции буржуазного мира, которая и раньше и теперь, «иногда по искреннему тупоумию», возводила и возводит «свое междуклассовое положение в *принцип* внеклассовых партий и внеклассовой политики»<sup>21</sup>. Даже элементы материальной культуры, будучи сами по себе классово нейтральными в той мере, в какой они входят в систему производительных сил, могут в определенной системе общественных отношений использоваться в классовых целях, приобретать характер оружия в борьбе классов, – так, техника и наука становятся в руках господствующей буржуазии средством физического подавления и духовного ограбления масс, что и дало Ленину право назвать в одной из своих статей культуру в руках класса капиталистов «цивилизованным варварством»<sup>22</sup>. Когда в 1919 году Ленин ставил задачу: «Нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из

нее построить социализм. Нужно взять всю науку, технику, все знания, искусство». Разъясняя эту задачу, он тотчас добавлял: «...строить коммунизм из кирпичей, которые подобраны против нас»<sup>23</sup>. Но, великий учитель классовости и партийности (социалистической, коммунистической партийности!) в подходе к проблемам культуры, к ее анализу, к ее наследованию, к ее созданию, Ленин учил нас умению видеть и аспект культурности, учил пониманию необходимости работать, организовывать любое социально нужное новому миру дело, ориентирясь по высоким культурным уровням достигнутого в опыте человечества. Этому надо было нам учиться, по Ленину, у высокоорганизованного, развитого (вовсе не всякого) капитализма. «Культурность, техника, дисциплина»; изучение и использование того, что «против нас создал капитализм в смысле культурных ценностей»; необходимость научиться «пользоваться той техникой, той культурой, тем аппаратом, который создала культура буржуазная, культура капитализма» – все это идет у Ленина через запятые, как обозначения именно *культурности* в указанном выше смысле<sup>24</sup>.

Культурность Ленин не отождествлял с культурничеством, с абстрактным просветительством. Культурность как умение и привычка работать с наиболее возможным эффектом везде и всюду, организовать всю социальную жизнь в противовес бескультурью – неумелости, рукосуйству, заседательской суетне, интеллигентскому пышнословию одних («обломовская» традиция), темноте, необразованности других (в начале нашей истории – широких масс), надменной некомпетентности и волонтаризму третьих (ненавидимое Лениным «комчанство»), – эту культурность Ленин рассматривал как великую социальную силу, стремился поставить ее всецело на службу социалистическому строительству. «Нам наши противники не раз говорили, что мы предпринимаем безрассудное дело насаждения социализма в недостаточно культурной стране. Но они ошиблись в том, что мы начали не с того конца, как полагалось по теории (всяких педантов), и что у нас политический и социальный переворот оказался предшест-

<sup>21</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 16, с. 39–40.

<sup>22</sup> Там же, т. 24, с. 16–17.

<sup>23</sup> Там же, т. 38, с. 55.

<sup>24</sup> См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 49; т. 37, с. 425; т. 40, с. 102.

венником тому культурному перевороту, той культурной революции, перед лицом которой мы все-таки теперь стоим. Для нас достаточно теперь этой культурной революции для того, чтобы оказаться вполне социалистической страной...»<sup>25</sup>.

Так оно и произошло. И не случайно большинство историков нашей страны отводят одинаковые сроки построению основ социализма и культурной революции в СССР, – в сущности, это одно и то же движение, рассмотренное под различающимися, но тоже внутренне друг с другом связанными углами зрения – социологическим и культурологическим. Так рассматривается эта проблема и в новой редакции Программы КПСС<sup>26</sup>.

## 5

Вглядимся внимательнее в структуру художественно-культурного досуга, в то искусство, основная функция которого есть развлечение человека, в искусство, которое по привычке называют «легким»: «легкая» музыка, «развлекательное» кино, «рекреативное» чтение и т. п.

Конечно, никто не доказал еще, что сочинить хорошую, культурную (от слова «культурность»!) эстрадную мелодию или хорошую, культурную (в том смысле, что поднимается зрительская культурность, культурность отдыха, и не только отдыха!) эксцентрично-комедийную киноленту менее почетно, нежели сочинить плохой, ниже уровня культурности (и публики, и опыта жанра) роман-«притчу» или «философски» вялый фильм.

Все жанры по-своему хороши, если произведения, в этих жанрах созданные, хороши. Вопрос в другом: нужны ли нам «развлекательные» жанры?

Минусы нашей «легкой», «развлекательной», «досуговой» художественной культуры объясняются все же – де-факто, а часть и де-юре – как некая неизбежность: самой природой этих жанров, их неумолимой дефектностью перед лицом «высокой» и «вечной» культуры.

В очень интересной и, как мне кажется, симптоматичной для нынешнего времени

статье искусствоведа К. Э. Разлогова «Художественный процесс и потребности человека в искусстве» (хотя я не могу согласиться со всеми положениями его статьи, например с его представлением о ходе развития жанровых систем или с его недоверием к понятиям «развитого» и «неразвитого» вкуса) есть утверждение, которое мне хочется решительно поддержать: «...досуговые потребности – отдых и развлечение – являются базисными, первичными, необходимым условием развития личности, а отнюдь не свидетельством «низкого культурного уровня»<sup>27</sup>. «Рекреативная функция», «компенсаторно-развлекательное значение» – эти понятия применимы и к досугу и к ... искусству. Ко всякому искусству, постольку хотя бы, поскольку «потребляется» любое искусство на досуге. Но особенно и прежде всего, это бесспорно, – к особому искусству, «легкому» или «развлекательному», уж как вам будет угодно.

Вряд ли есть такие люди, чей досуг был бы всецело занят Достоевским и Шостаковичем.

Маркс, что хорошо известно из мемуаров его близких, высоко ценя и великолепно зная любимых своих Эхила, Шекспира, Гете, Сервантеса, Бальзака, для отдыха любил читать П. де Кока и А. Дюма-сына. И любимым изречением Маркса было: «Ничто человеческое мне не чуждо»<sup>28</sup>.

Плоха не тяга к «компенсаторно-развлекательным», «рекреативным» видам искусства, – плохо, что потребность в них удовлетворяется у нас плохими произведениями. О них пишут сегодня и в конкретном и в общем плане весьма резко, без намека на пресловутую комплиментарность. Серьезные критики, резко критикуя, стремятся при этом не забыть, не пройти мимо, поддержать и добрые всходы на этой ниве, интересные находки порой и у тех, кого критикуют. Не так, как, например, Ст. Куняев, который к явлениям «массовой культуры» относит музыку Р. Паулса – недоказанно и напрасно. «Легкая» музыка Паулса – настоящая музыка и определенная препона потоку псевдомузыки на эстраде. Важно сделать всю огромно-широкую сферу такого искусства качественно-полноценной, служащей делу

<sup>25</sup> Там же, т. 45, с. 376-377.

<sup>26</sup> См.: Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза, с. 125-126.

<sup>27</sup> «Вопр. философии», 1986, № 8, с. 85.

<sup>28</sup> См.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1976, с. 541, 552.

идейного, нравственного, эстетического возвышения, гуманизации человека – нашего современника.

## 6

Но как это сделать? Общий ответ: прежде всего поднять ответственность авторов, работающих в этой сфере искусства.

Этот ответ верен. И рост самокритичности здесь – процесс благой. Характерно, что деятели «легких» жанров искусства настаивают сегодня на том, что не жанры «легкого» искусства виноваты, нет, – вините нас, тех из нас, кто безответственно, или вполсилы, или даже халтурно-скоропалительно работает в этих жанрах, тех, кто дискредитирует их и свою профессию.

Продолжим разговор о современной «легкой» музыке, особенно о тех ее формах, которые любит нынешняя молодежь. Важность, и психологическая, «компенсаторно-развлекательная», но и идейная, прямо-таки политико-воспитывающая ее важность, сегодня кажется нам очевидной.

Первый секретарь ЦК ВЛКСМ Виктор Мироненко, отвечая на вопрос об его отношении к рок-музыке и брейк-дансу, отметил, что молодые «сразу подхватывают новое, независимо от того, какое оно», а вот «мы в нашей работе с молодежью этого нового не даем. Не даем возможности выразиться этой тяге к оригинальному, к новациям всевозможным, к творчеству». Совет овладеть культурой – благой совет, но при этом нельзя забывать того искусства, которое сегодня «захватывает молодежь», необходимо учитывать сегодняшние интересы и увлечения молодежи»<sup>29</sup>.

Наша молодежь в целом не сужает своих музыкальных интересов лишь ВИА и роком, утверждает популярный композитор старшего поколения, но главное – «...мы должны уметь учитывать склонности молодежи – не запрещать, а развивать до художественного совершенства и использовать в наших, гуманных целях все формы массовой эстрадной музыки». Что же до ВИА, пишет М. Фрадкин, то их «демократичность, простота, доступность» тем паче должна привлечь к участию в них профессиональных музыкантов – и исполнителей и композиторов. Бороться с «дешевым эстрадным музи-

цированием», с «безвкусыными подделками» надо искусством<sup>30</sup>.

В том же ключе, но еще более остро говорит об этом композитор иного, молодого поколения – А.Журбин: «Неужели надо доказывать, что каждое время рождает свои ритмы, свои песни?... Почему же, когда появляются в музыке новые течения, стили, мы начинаем с их отрицания? Именно поэтому-то и заполнили эстраду ВИА, порой полупрофессиональные и даже находящиеся просто за гранью искусства. Мы отвернулись от них, они – от нас. Что стало основным источником формирования их вкуса, образцом для подражания? Записи далеко не лучших в художественном отношении зарубежных ансамблей, а то и откровенно идеологически враждебные нам. И теперь с большим трудом, общими усилиями мы должны пробиваться сквозь этот мутный поток». Речь идет о боязни устроить подлинное соревнование настоящего «компенсаторно-развлекательного» искусства с «ржавчиной», подделкой, «дешевкой». «С одной стороны, наша эстрада испытывает голод на свежие, нетрафаретные и нестандартные песни, но с другой – именно такой песне труднее всего «пробиться» к слушателю и зрителю»<sup>31</sup>, – говорит тот же автор.

Самокритика деятелей культуры необходима, но одной ее недостаточно. Будем реалистами, а значит, трезвым взглядом посмотрим на условия сегодняшнего бытия «легкой», «эстрадной», рок-музыки.

Уродливых явлений (вроде «черной биржи» записей и убого-смехотворного «Мещера фэнз клуб», о которых поведала однажды газета «Советская Россия») в этом бытии предостаточно, сверх «нормы» пожалуй. Но автор статьи в «Советской России» В. Юданов верно констатирует, что «объективно существующий интерес к рок-музыке, в которой действительно за два десятилетия ее существования создано немало выдающихся произведений, молодой меломан вынужден удовлетворять опять-таки на

<sup>30</sup> «Сов. культура», 1986, 23 авг.

<sup>31</sup> «Сов. Россия», 1986, 20 апр.

Надо отметить помимо боязни, о которой пишет А.Журбин, еще и ошибки в критических суждениях, к сожалению нередкие. Известны случаи, когда популярность приходит вопреки мнениям «официозного» порядка и когда она – еще и в силу этого – в свою очередь теряет критичность по отношению к «непризнаваемому» кумиру. Разве не так было, скажем, с песнями В. Высоцкого?

<sup>29</sup> См.: «Комс. правда», 1986, 7 дек.

«бирже». Истинным ценителям и знатокам рока приходится идти на поклон к спекулянтам»<sup>32</sup>.

Будем точны в цифрах – и тогда, в частности, когда жалуемся на «засилье» эстрадности в программах ТВ и радио. Да, там есть музыкальный поток, ежечасный, ежедневный, благодаря чему, тоже надо сказать, число качественных произведений уменьшается. По Центральному телевидению, радио и с грампластинок за год у нас звучит в среднем 120-150 новых эстрадных песен, в то время как в Венгрии (дотошные журналисты подсчитали) по тем же каналам выходит около тысячи песен, ну а уж в странах Западной Европы, «на Западе», который нам, конечно, и в этом отношении не указ, – до 25 тысяч! Нам столько не надо? Наверное, так. Но, спрашивает Ю. Филипов, «может быть, и в этом причина, что на конкурсе («Юрмала-86») звучало мало по-настоящему хороших, современных работ» и что «в наших дискотеках слушают зарубежную эстраду»<sup>33</sup>. И впрямь тут есть доля истины: соревновательность невозможна в узких пределах, в них естественна монолитность.

И в том есть доля истины, что наше телевидение, отжигиваясь на показ зарубежной эстрады (не всегда лучшей, признаем это) и «даже» аэробики, нашу рок-музыку, наши «спорные ритмы» показывает и редко и далеко не всегда... метко<sup>34</sup>. Кому от этого бывает хуже?

Дело не в том, чтобы, показывая, все хвалить, вовсе нет – надо и спорить и поправлять, только без показухи, без «псевдоспор»<sup>35</sup>, но показывать. Это ведь тоже есть проявление гласности, демократизма художественной жизни, это, если угодно, тоже антиведомственность!

Еще об условиях. Теперь уже об условиях работы авторских кадров. «Мы потеряли целое поколение слушательской аудитории», – сурово и самокритично по отношению к своей творческой организации сказал Родион Щедрин на VII Всесоюзном съезде композиторов.

Здесь же редакция приводит строки из письма в «Комсомольскую правду» молодого

рабочего с «Атоммаша» к известным композиторам, певцам, ансамблям, которые избегают поездок в молодые города, с их в основном молодежным населением, «ввиду отсутствия учреждений большой вместимости и отсюда «малого сбора» от концертов». «Кто же, как не вы, должен научить нас понимать и любить искусство?...»<sup>36</sup>.

И разве нет правды в «полемиических заметках композитора» Палада Бюль-Бюльоглы, который рассуждает так: «Конечно, потакать дурному вкусу, идти на поводу нетребовательной части любителей «легкой» музыки – недопустимо. Но, во-первых, не следует ли вникнуть в запросы «массового слушателя», выяснить, какие качества той безупречной продукции, которую он потребляет, могут быть используемы профессионально для приближения настоящего искусства к нетребовательной части публики, ведь и она не чужая, а наша! Во-вторых, многие признанные мастера не выходят и даже не выглядывают из границ ими же созданного песенного стиля минувших лет»<sup>37</sup>. А разве нет большой доли правды в сетованиях опытного музыкального педагога Г. Цыпина на то, что детям и молодежи отказано в «массовом (именно так! – Ю. С.) музыкальном воспитании», когда в ДМШ, музкружках и музсекциях обучаем учеников «технике» да «малоинтересным академическим программам», чем у большинства (не профессиональных же музыкантов в будущем-то!), убиваем эмоциональное переживание музыки, «усугубляя тот очевидный разрыв, который существует подчас в стенах ДМШ и за их пределами»<sup>38</sup>.

Не в стороне от темы, которая нас здесь занимает (условия бытования искусства), находятся и вопросы, так сказать, экономики «проката», исполнительства музыки. Молодой рабочий с «Атоммаша», упрекавший исполнителей «серьезной» музыки за то, что они не едут в молодые города из-за малых сборов и отсутствия больших залов, не претендовал на обобщение исполнительских проблем по всей стране. Он был отчасти прав. Но, спросим, где классическая музыка звучит при переполненных залах? В признанных... Среди меломанов, число которых, несмотря ни на что, растет... Ну а в иных за-

<sup>32</sup> «Сов. Россия», 1986, 3 дек.

<sup>33</sup> «Комс. правда», 1986, 16 июля.

<sup>34</sup> См.: «Сов. культура», 1986, 9 авг.

<sup>35</sup> См. об этом поучительные материалы: «Рок-музыкальная наркомания...». – «Лит. Россия», 1986, № 37, с. 16.

<sup>36</sup> «Комс. правда», 1986, 27 июля.

<sup>37</sup> «Труд», 1986, 27 июля.

<sup>38</sup> «Правда», 1986, 7 дек.

лах? По всей именно стране? «Значительное число концертов классической музыки дается на условиях немалой государственной дотации. Это понятно: самые именитые артисты нередко выступают в школах, училищах, заводских клубах и получают при этом свои ставки, хотя слушатели либо вовсе не платят за билеты, либо вносят чисто символические суммы». Да, тут дотация благородна и нужна. А в филармонических залах? Если они не будут полны, что тогда? А то же самое. Артисты получают свое, «планирующие организации, администрация зала получают денежные перечисления независимо от количества людей в зале».

Вот такое «торжество» искусства при пресрамлении... хозрасчета. Это западный импресарио вылетит в трубу при полупустых залах, а у нас – не так!... А правильно ли, справедливо ли, что не так? Уважительно ли и по отношению к музыканту, чей труд оплачен независимо от того, кто слушает? А отсюда и снижение качества его труда?

Я привожу примеры из проблемно-критичных газетных публикаций нарочито разнообразных, берущих своей темой различные стороны общественного бытования художественной культуры, причем во всех ее «участках» и на разных «этажах».

Вот и относительно бытования жанров «легкого» искусства, «компенсаторно-развлекательного», сверхактуальны, как мы видели, проблемы развития материальной базы, неотторжимые от проблем содержательных.

Сегодня особенно существенно внимание общественности, государства к системе культурно-воспитательных учреждений, их многообразным нуждам, неудовлетворение которых мешает им быть на уровне сегодняшних задач времени – времени перестройки всей общественной жизни, всей духовной жизни страны, а не только ее экономики. Проблемы материальные и кадровые выдвигаются на первый план, здесь было допущено большое отставание, развитие задержалось, проявлялась, как было отмечено на XXVII съезде КПСС, «недооценка назревших проблем материальной базы социально-культурной сферы страны»; сильно дал знать о себе «по существу остаточный принцип выделения ресурсов для ее развития»<sup>39</sup>. После

<sup>39</sup> См.: Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза, с. 44.

съезда работа развернулась с особой силой конкретности и многосторонности, свидетельством чему – принципиальной важности постановления ЦК КПСС и Совета министров СССР (1986) «О мерах по дальнейшему развитию изобразительного искусства и повышению его роли в коммунистическом воспитании трудящихся» и «О мерах по дальнейшему улучшению концертной деятельности в стране и укреплению материально-технической базы концертных организаций».

Забота о материальной базе культуры, воспитание у деятелей культуры ответственности за идейно-художественную добротность их труда и совершенствование системы функционирования художественной культуры в обществе, включая и подготовку новых кадров, – славная традиция ленинской культурной политики КПСС.

«Сфера культуры, – говорится в новой редакции Программы КПСС, – призвана удовлетворять возрастающие запросы различных категорий населения, обеспечивать необходимые возможности для самостоятельного художественного творчества народа, развивать способности, обогащать социалистический образ жизни, формировать здоровые потребности и высокие эстетические вкусы. Непременное условие успешного решения этих задач партия видит в постоянном совершенствовании содержания и методов культурно-просветительной работы, укреплении ее материальной базы, в интенсивном культурном строительстве на селе и во вновь осваиваемых районах»<sup>40</sup>.

В этих словах содержится действительно целая программа многосторонней деятельности, например, клубов, домов и дворцов культуры. Деятельность, нужды и перспективы развития этих исключительно важных, поистине массовых, с культурным воспитанием масс непосредственно связанных звеньев в системе культурной жизни страны обсуждаются сейчас в печати, как никогда, активно.

...Перечитаем «Странички из дневника», продиктованные Лениным в начале 1923 года. Нам привычно – и все же всякий раз удивительно! – ощущение актуальности, свежести, прямо-таки необходимой применимости к нашим делам ленинских работ, столь давно и будто недавно, будто нынче на-

<sup>40</sup> См.: Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза, с. 169.

писанных. Все другое в нашей стране по сравнению с 1923 годом. Иная экономика. Иная образованность народа, низкая степень которой так сильно тревожила тогда Ленина. Иная международная ситуация ... Социальная структура ... Все иное. Но прислушаемся к ленинским предостережениям и советам: изучайте реальность, не обольщайтесь общими фразами тех, «кто витал и витает в эмпиреях» «пролетарской культуры», ясно и четко осознайте, какая «уйма работы предстоит нам» – практической, повседневной работы, – чтобы обеспечить культурный подъем... Нет уже, конечно, у нас в стране «полуазиатской бескультурности», мы из нее давно, пользуясь ленинским словом, «выбрались», но вполне в силе остается совет Ленина не жалеть ни средств, ни усилий, чтобы поднимать уровень культуры все выше и в городе и на селе; на это «не жалко давать деньги, которые сплошь и рядом мы бросаем зря на относящийся почти целиком к старой исторической эпохе государственный аппарат»<sup>41</sup>.

Разве связь антибюрократических задач и задач культурного прогресса народа не осуществляется сегодня в работе партии – прямо по ленинскому совету связать их водино? Разве ушла в прошлое задача «... поставить народного учителя на высоту, без какой и речи быть не может ни о какой культуре»? Нет, это верно и сегодня, только мерить надо сегодняшними масштабами, требованиями и возможностями, и вместе с учительством непосредственно надо видеть другие профессиональные подразделения работников, которые, будучи частью народа, учат народ социалистической культуре, социалистической культуры!

«...Нигде народные массы не заинтересованы так настоящей культурой, как у нас; нигде вопросы этой культуры не ставятся так глубоко, как у нас»<sup>42</sup>. Это сказано тоже – будто сегодня. И – назавтра.

## 7

Чтобы реалистично вести культурную политику, надо знать правду о реальном состоянии не только в сфере духовно-художественного производства и его материальной базы, но и в сфере духовно-художественного

потребления. Социология «публики», изучение структуры художественных вкусов в реальном многообразии их интересов, предпочтений и ожиданий, а также на разных уровнях эстетической подготовленности и эстетического восприятия искусства; культурологическое изучение «круга (кругов!) чтения», аудитории (аудиторий!) слушателей музыки, зрителей кино, театра, выставок изобразительного искусства – вот что сегодня приобретает все большее значение как необходимая предпосылка культурно-просветительной работы.

Прочитую примечательно горькое суждение специалиста, много и настойчиво работающего в «сильно запущенной у нас области науки» – изучении читателей художественной литературы. Заведующая сектором социологии чтения ВГБИЛ В. Г. Стельмах говорила на дискуссии, устроенной журналом «Огонек»: «Констатация высокого уровня читательской культуры в стране подменяла систематический анализ читательской ситуации, делала его ненужным, прикрывала напряженность сферы реального бытования литературы». «Будни книжной жизни – скудость читательского рациона и книжный дефицит, ослабление интереса к чтению, особенно у молодежи, усиливающаяся телеориентация досуга, падение престижа библиотеки...»<sup>43</sup> – вот некоторые из зол, которые четко определяет специалист. Хуже или лучше (или просто: иная) сегодняшняя ситуация по сравнению с предшествующей (и какими годами эту предшествующую метить?) – это вопросы, которых здесь касаться не будем. Нам важно уяснить, что в середине 80-х годов специалист констатирует сложность, неодинаковость реального потребления художественной литературы читателями разных «слоев», а также отставание той части социологии культуры, которая призвана изучать мир чтения.

О недостаточной разработанности «социологии чтения» у нас в стране, а также о методологической сложности анализа мира читательских вкусов, о запущенности этого участка культурологии наши социологи писали и в 70-е годы. Писал, используя их работы и «опираясь» на их сетования, и я<sup>44</sup>. Не

<sup>43</sup> «Огонек», 1986, № 33, с. 12.

<sup>44</sup> См.: Суровцев Ю. В 70-е и сегодня. Очерки теории и практики литературного процесса. М., 1985, с. 79-81, 508-509.

<sup>41</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 364, 366.

<sup>42</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 364.



скажу, что примерно за десятилетие дело не двинулось вперед, – двинулось, конечно, и число весьма успешных информативно-аналитических работ социологов, культурологов увеличилось. Яснее можно теперь представить себе, кто ходит на выставки, кто посещает кинотеатры и дискотеки, кто какую музыку любит, какие книги предпочитает читать. Остаются и сегодня разрозненность, сугубая «отдельность» исследований, во многом зависимость от ведомственных принадлежностей самих исследующих и ведомственных целей их анализа; преобладание исследований сугубо информативного характера (анализ того, «что есть», куда увереннее проводится, чем анализ того, «почему есть то, что есть»).

Без конкретной социологии не обойтись, но и ее одной (с математико-статистическим ее уклоном) недостаточно, явно недостаточно, коль скоро речь заходит о мотивах желаний (или нежеланий) купить, прочесть (или не купить, не читать) такую-то именно книгу, грампластинку, пойти (или не пойти) на тот, а не иной фильм, спектакль, выставку.

Нераскупленность (опять же где, за какой срок, кем, какого жанра нераскупленная книга, билеты на спектакль и пр.) нельзя считать показателем плохого качества произведения. И наоборот: широкая раскупаемость еще не свидетельствует о высоком уровне произведения<sup>45</sup>. Бывает нынче и так: порой читатель покупает ту или иную книгу, точнее, то или иное издание, из-за его «красивой», к интерьеру подходящей обложки,

<sup>45</sup> Приведу пример из литературной жизни. Продолжает будоражить умы литературных критиков «феномен В. Пикуля». Его «Фаворит» выпущен массовыми тиражами не раз и не одним издательством и после всего этого был включен в план выпуска «Роман-газеты» (а это еще 2 млн. экз.!) на 1987 год, как говорят руководители этого издания, «по многочисленным просьбам читателей» (см.: «Труд», 1986, 14 сент.). Меж тем даже критики, весьма снисходительные к прозе В. Пикуля, полагающие, что его романы преисполнены «горячего патриотического чувства», считают их «непритязательными», далекими от того, чтобы давать глубокое представление об историческом смысле тех или иных событий (*Львошин С. Сердце у нас одно*. М., 1984, с. 79). Критик Александр Казинцев, защищая роман «Фаворит» от оппонентов в дискуссии, отозвался о нем как о произведении, художественные достоинства которого «довольно скромны» – см.: «Лит. обозрение», 1986, № 7, с. 45-46). Остается непостижимой не столько популярность романа (любителей увидеть историю, так сказать, деэбиле у нас немало), сколько издательские усилия эту популярность увеличить!

из-за «модного» характера спроса на него, вообще, как говорят ученые люди, из-за того, что данная книга (пластинка, кассета, репродукция и пр.) есть «определенная форма псевдопрестижа». Как ухватить «цифрой», статистикой эту форму «потребления» литературы и искусства?

Продолжим – о художественной литературе ... Автор-социолог, из интересной статьи которого я позаимствовал только что приведенное определение насчет «определенной формы псевдопрестижа», провел большую, кропотливую статистико-аналитическую работу по изучению читательских предпочтений на базе изучения покупных заказов Союзкниги. Что выяснилось?

Выяснилось, что художественную литературу читают чаще любой другой (ибо en mass книги покупают все же для того, чтоб читать) и что из всех жанров художественной литературы в круге чтения (покупок) самых разных по социальной и профессиональной принадлежности «респондентов» преобладают романы, чего не скажешь ни о поэзии, ни о публицистике<sup>46</sup>. Однако же за последнее время отмечено «падение спроса на художественную литературу и фантастику и резкий рост – на учебно-методическую и справочную литературу». Так говорят заказы Союзкниги, так говорит социология! И, сказав так, она честно, со вздохом признается: «Возможно, такие изменения объясняются «прагматизацией» читательских интересов, причина которой пока не очень понятна»<sup>47</sup>.

Нужен, очень нужен «комплексный», интегрирующий, объединяющий заинтересованные научные силы институт художественной культуры...

## 8

И в заключение вернемся опять к понятию «культура», диалектически сложному по содержанию и требующему диалектического подхода к себе, то есть изучения «движения понятий, их связи, их взаимопереходов»<sup>48</sup>. Движение, связь, взаимопереходы наших научных подходов «призваны» схва-

<sup>46</sup> См.: *Шереги Ф. Э.* Структура читательских предпочтений. – «Социолог. исследования», 1986, № 4, таблица на с. 118, 124.

<sup>47</sup> Там же, с. 117, 120 (таблица), 121.

<sup>48</sup> См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 29, с. 227.

тить, выразить многосторонность самого предмета, его диалектическую противоречивость.

*Социологический* подход раскрывает социальную противоречивость предмета: «две культуры» в каждой национальной культуре антагонистических классовых формаций; прогрессивные и консервативные традиции в культуре; исторически обусловленное справедливое и несправедливое распределение культурных благ среди тех или иных социальных коллективов и т. п.

Философское понимание культуры – это понимание ее как культурности, как особой ценности, имеющей гуманистический характер, способствующей развитию человеческой личности, человека, понимаемого как «родовое существо», как исторически развивающееся человечество. И в том и в другом методологических «срезях» культура выступает как ценность: в одном случае – как преимущественно классовая, утверждающая «классовый интерес», в другом – как преимущественно общечеловеческая ценность, вырастающая из совокупности прогрессивно-классовых ценностей. Взаимосвязанное социологическое и философско-этическое (гуманистическое) ценностное сознание культуры, культурности охватывает ее сущность полнее и глубже, нежели «нейтралистские» специально-профессиональные подходы, являющиеся почвой для кибернетико-семиотических моделей культуры, или подходы сугубо специализированные.

Например, этнографы, антропологи в пределах своего профессионального подхода, кажется, вполне логично говорят о культуре с отрицательным знаком. В одной – весьма ценной! – книге авторитетных, заслуженно уважаемых специалистов читаем: «В повседневной жизни, а частично и в науке широко распространен взгляд на культуру как на такое общественное явление, которое во все времена и у всех народов имело только прогрессивное, положительное значение. С этим согласиться никак нельзя. Так как культура – это результат целенаправленной деятельности людей, то роль каждого культурного явления в жизни зависит прежде всего от того, ради удовлетворения какой потребности оно было создано». Ежели есть потребность в магии, то и «вредоносный жезл, направленный австралийцем на своего врага, и произносимые при этом магические заклинания относятся к

разряду» ... каких явлений? Положительных? Нет, это не логично... Явлений культурных? Да, мыслить так – логично, правда при допущении заранее того, что культура может быть и «отрицательной», со знаком минус. Оружие тогда – предмет культуры ... другие «некоторые виды материальной культуры всегда играют в общественной жизни, в быту преимущественно, отрицательную роль (орудия телесных наказаний, пыток и казней, алкогольные напитки, наркотики и др.)»<sup>49</sup>.

Но попробуем хоть на миг выйти за пределы такого специфического понимания термина «культура».

Пусть уж с точки зрения современного человечества боевые топоры или мечи относятся к культурным явлениям (а порой и к художественно-культурным), равно как и выращивание табака для старых добрых «трубок мира», но вот термоядерные бомбы, крылатые ракеты и нынешние наркоманию и духовный дурман «масс-культы» относить к явлениям культуры ... язык не поворачивается, совесть не позволяет. Логика подобного рода, если понимание культуры как всего созданного человечеством продолжать до пределов, когда человечество реально встало перед возможностью уничтожить себя и вместе с собой культуру, – слишком уж формальна.

Экологический императив, ставящий под вопрос существование человечества или в результате ядерной катастрофы, или безудержного технократическо-сциентистского насилия над природой<sup>50</sup>, заставляет сегодня иначе, нежели прежде, рассматривать необходимость укрепления и развития в мире того, что мы называем *гуманистической культурностью*.

Современный опыт с особенной силой очевидности учит человечество тому, как много значит борьба *культуры* и *антикультуры*, идущая везде и всюду, на всех участках и по всем линиям человеческой жизни, – борьба поистине не на жизнь, а на смерть. От исхода этой борьбы (а этот исход в значительной мере определяется правильным различением культуры и антикультуры) во многом зависит сегодня судьба человечества.

<sup>49</sup> Чебоксаров Н. Н., Чебоксарова И. А. Народы. Расы. Культуры. М., 1985, с.249, 250, 251.

<sup>50</sup> См.: «Коммунист», 1986, № 12, с. 111 и след.

## ТРИ БАБОЧКИ КУЛЬТУРЫ

В детстве я часто шарил по дедушкиной библиотеке. Золоченые томы «Истории человечества» Гумбольдта или Брэм привлекали меня тончайшей папиросной бумажкой, проложенной над цветными иллюстрациями. Она требовалась для детских надобностей, – кажется, на расческе дудеть.

Однажды я снял с полки затиснутый толстенный том «Англо-русского словаря» в красной обложке. Из него посыпался засушенный кем-то меж страниц домашний осенний гербарий. Разные осиновые кружочки лесов прошлого столетия, золотые безрезовые сердечки, будто абрисы православных куполов, кленовые алые гусиные лапы планировали на пол из словаря.

А листовая словарь, меж страниц на букву «кью» я обнаружил заложенные там крылышки бархатного персидского махаона. Какой начинающий жестокий Набоков засушил их там? Или сама бабочка, заснув, была некогда захлопнута в книге рассеянной дачной курсисткой?

Золотая, бирюзовая и черная пыльца впрессовалась в две словарные страницы. Шеренги слов, возглавляемые королевской «Кью», оделись в золотые блески, будто собирались играть на сцене «Генриха IV» или «Венецианского мавра». Их окружали силуэты отпечатавшихся крыльев. На самих же крылышках, сквозь которые уже просвечивали осыпавшиеся остовы, впечатались со страниц буквы латинского и русского алфавитов, увенчанные ятями.

### НАБОКОВ – ДВУЯЗЫКАЯ БАБОЧКА МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Давайте, читатель, разглядим осыпавшиеся крылышки его четверостиший. Вот вальцовая расцветка «Первой любви»:

*Твой образ легкий и блистающий  
как на ладони я держу  
и бабочкой неулетающей  
благословенно дорожу.*

Все слова поэта цветные, зрительные. В письмах к сестре Елене он описывает своего сынишку: «Настоящей страсти к бабочкам у него нет. У него окрашены буквы, как у меня и как это было у мамы, но у каждой буквы свой цвет, – скажем, *м* у меня розовое, фланелевое, а у него голубое».

Главное наслаждение произведений Набокова – осязать заповедный русский язык, незагазованный, не разоренный вульгаризмами, отгороженный от стихии улицы, кристальный, усадебный, о коем мы позабыли, от коего, как от вершинного воздуха, кружится голова, хочется сбросить обувь и надеть мягкие тапочки, чтобы не смутить его эпитеты и глаголы. Фраза его прозы – застекленная, как драгоценная пастель, чтобы с нее не осыпалась пыльца.

С детства вторым языком автора был английский. «Лолиту» и «Другие берега» он писал по-английски, создавая самостоятельный русский вариант произведений. В обоих случаях язык его упоительный. Это почти единственный после Конрада случай в мировой литературе.

Владимир Владимирович Набоков принадлежит к старому дворянскому роду. Вместе с семьей, юношей, оказался за границей. Окончил Кембридж. На Новой Земле есть река Набокова, названная в честь его прапрадеда, ходившего туда на корабле в 1816 году; его бабушке посвящал стихи Тютчев; отец его, человек долга и чести, член 1-й Государственной думы, погиб от пули, заслонив собой своего кумира, считая, что закрывает собой Россию.

Сам же автор, крупнейший мировой писатель, гордился более всего тем, что открыл вид бабочки, «неизвестную самочку, которая зовется Nabokov's nimp ( «нимфа Набокова». – *А. В.* ) в научной литературе». «Какое наслаждение наконец найти мою редчайшую крестницу на почти отвесном склоне, поросшем лиловой лупиной, в поднебесной, пахнущей снегом тишине (на высоте

3000 м)!» – захлебывается он своей корреспондентке. «И есть, кроме того, четыре пабокови, названные другими, из них особенно мне дорога Euphuchia pabokovi, крохотная геометридка...».

Но почему мы рассматриваем здесь именно стихи Набокова, а не его знаменитую прозу, в то время как есть его шедевр – роман «Защита Лужина», или «Машенька», его первенец, или эссе о Гоголе?

Стихи – это то, что нельзя написать на чужом языке. Это – неподконтрольное, это – высшее, где уже не материя, а дух языка кричит, не прикрытый коронным «приемом» автора, что иноязычно не выразить – ни Пушкин, ни Цветаева, ни Рильке не сумели этого, – в стихах прорывается непередаваемое, голое чувство, тоска, судьба, а не литература, вопит слово «выть» – такое редкое для хрустального интеллектуализма художника.

По прозе пером его водила с «постоянством геометра» муза геометридка, но в поэзии флейты его касалась губами простоволосая нимфа чувства, нимфетка, как потом он ее назовет.

Есть проза современных ему поэтов Пастернака, Мандельштама, Цветаевой, где сохраняется метод поэзии, захлебывается ритм, аллитерация, напор; здесь же, наоборот, мы видим поэзию прозаика, близкую Бунину, – вдруг четкая деталь сквозь слезы:

*... угол дома, памятный дубок,  
граблями расчесанный песок.*

Не так-то беспечны его бабочки. Бабочка-память неотвязно напоминает ему желтой каймой своей зыбкую рожь, эта безрезовая греза-бабочка России всюду ностальгически настагает его. Есть у него и стихи на английском, но неудачные. Каждый, кто пробует писать стихи на неродном языке, расплывается банальностью за кощунство. Для меня, например, это – святотатство, я никогда не писал стихов по-английски, если не считать пары шуточных.

Порой на его крылышках среди своей пыльцы отпечатаны тексты других поэтов. Вот интонация Гумилева:

*Мы, быть может, преступнее, краше,  
голодней всех племен мирских.  
От языческой нежности нашей  
умирают девушки их.*

Вот Пастернак:

*Воображаю щебетанье  
в шестидесяти девяти  
верстах от города, от зданья,  
где запинаясь взаперти ...*

Вот его возлюбленный Ходасевич, которому он посвятил восторженные статьи:

*Ах, если б звучно их раскинуть,  
исконный камень превозмочь,  
громаду черную содвинуть,  
прорвать глухонемую ночь.*

Порой то Бальмонт, то Майков, то Мандельштам, то даже Маяковский отпечатается. Иногда он нарочно как бы пародирует. Есть такой вид бабочки, которая садится на лист, принимая как бы окраску листа, или коры, или цветка. Прикидываясь листом, она остается летучей бабочкой и, обманув окраской, срывается в небо, в основном оставаясь собой – в полете. Необычен этот поэт Набоков: если все поэты идут от сложности к простоте, то он и тут перечит. В ранних книгах 1922 года, «Горный путь» и «Грозди», он начинает как романсовик, путем Апухтина, а то и Ротгауза, подписываясь псевдонимами: В. Сирин или Василий Шишков.

*Простим мы страданье, найдем ли  
звезду мы?  
Анютины глазки, молитесь за нас...*

Суровый критик за издержки вкуса называл его Бенедиктовым.

В книге 1952 года он приходит к традициям Пастернака. Но и сядя на книгу Пастернака, он остается своей бабочкой. В лекциях своих он наивно-раздраженно ниспровергает Толстого и Достоевского, придумав уничижительный термин «толстоевский», называет Сартра модным вздором, Миллера – бездарной похабщиной. Движимый не самыми почтенными чувствами, в специальном стихотворении на закате дней он обзывает Бенедиктовым ... Пастернака – более сильного, чем он, поэта, не в силах освободиться до конца жизни от влияния его интонации.

Ах, бедная тень Бенедиктова! Кто только не тревожил тебя ... Но простим эти слабости за боль его, даже за один этот его глубокий вздох:

*Моя душа, как женищина, скрывает  
и возраст свой, и опыт от меня.*

А вот стон 1939 года, уже не прикрытый техникой стиха, который нынешняя молодежь слушает, положенный на музыку А. Градского:

### *К России*

*Отвяжись, я тебя умоляю!  
Вечер страшен, гул жизни затих.  
Я беспомощен. Я умираю  
от слепых наплываний твоих.*

*Тот, кто вольно отчизну покинул,  
волен быть на вершинах о ней,  
но теперь я спустился в долину,  
и теперь приближаться не смею.*

*Навсегда я готов затаиться  
и без имени жить. Я готов,  
чтоб с тобой и во снах не сходиться,  
отказаться от всяческих снов;*

*обескровить себя, искалечить,  
не касаться любимейших книг,  
променять на любое наречье  
все, что есть у меня, мой язык.*

*Но зато, о Россия, сквозь слезы,  
сквозь траву двух несмежных могил,  
сквозь дрожащие пятна березы,  
сквозь все то, чем я смолоду жил,*

*дорогими слепыми глазами  
не смотри на меня, пожалей,  
не ищи в этой угольной яме,  
не нацупывай жизни моей!*

*Ибо годы прошли и столетья,  
и за горе, за муку, за стыд,  
поздно, поздно, никто не ответит,  
и душа никому не простит.*

В жизни же он прикрывается одной страстью исследователя бабочек, «лепидоптериста», – вы, наверное, и не слышали этого термина, читатель? Так Лермонтов кутался в свой расшитый ментик, а Пушкин выдавал себя за практичного издателя. Он прячет взор пророка за голубые, черные, алые стеклышки капустниц, аполлонов, махаонов, голубянок. Сообщая, что перевел «Слово о полку Игореве» и «пятитомного Онегина», – кстати, родившись ровно в год столетнего юбилея Пушкина, – он делится с сестрой якобы главным: «Я вот уже третий год печатаю частями работу о классификации амери-

канских «голубянок», основанной на строении гениталий (видные только под микроскопом крохотные скульптурные крючки, зубчики, шины и т. д.). Работа эта упительна, я себе испортил глаза, ношу роговые очки. Знать, что орган, который ты рассматриваешь, никто до тебя не видел, погружаться в хрустальный мир микроскопа – это так завлекательно, что и сказать не могу». Гиппиус назвала его талантливым поэтом, которому нечего сказать, не заметив, что подробности жизни и слова стали содержанием его. И сквозь этот яркий, отчетливый мир проступает:

*Я помню, над Невой моей  
бывали сумерки, как шорох  
тушующих карандашей.*

Да и американскими голубянками, а не европейскими *Alpes Maritimes* он занимался лишь потому, что вынужден был бежать из Берлина в Париж, а далее – в другое полушарие, спасая жену, которой из-за еврейского происхождения грозили ужасы фашистского геноцида. Бедная бабочка, как ты летела, выбиваясь из сил, через мировые хребты, тоску и океаны!..

Вернемся к письмам его, которые он в стихах сравнивает с лимонницами. Он по-семейному открыто пишет брату Кириллу, поэту «Пражского скита»: «Вопрос обстоит так: пишешь ли ты стихи просто так... или действительно безудержно к ним тянет, они прут из души... Прежде всего нужно учиться ценить, какое это трудное, ответственное дело, дело, которому нужно учиться со страстью, с некоторым благоговением и целомудренностью, пренебрегая мнимой легкостью. Бойся шаблона. Рифма должна вызывать у читателя удивление и удовлетворение – удивление от неожиданности и удовлетворение от ее точности и музыкальности! ..»

Это надо усвоить тысячам нашим пишущих, и любителей и профессионалов-графоманов, – благоговение и целомудренность, удивление и удовлетворение. Собственно, печатание ныне рукописей, что было невозможно напечатать в предыдущие годы, имеет кроме цели исторической справедливости цель «поднять планку» культуры, – главное, чтобы были рождены новые вещи новыми именами по «гамбургскому счету».

В стихах его зреют зерна будущей прозы. В 1928 году в чувственном стихотворении

«Лилит» уже просвечивал образ его будущей героини, Лолиты, хоть автор, склонный к мистификации, нарочито отрицает это в комментариях.

«Писал ли я тебе, что открыл и описал несколько новых видов и что существует несколько названных в мою честь *na bokovi*?» — пишет он к сестре. И далее: «Ника уже развелся со второй женой-американкой, чтобы жениться на третьей». Я знал этого Нику — композитора Н. Набокова. Его третья жена редактировала мое первое «Избранное» в американском издательстве. Встретиться с В. Набоковым было бы просто, но мешала некая целомудренность отношения. Я боялся нарушить хрустальный образ, боялся, что пыльца останется на пальцах. Мастер был труден в общении. Недавно, будучи в Москве, Грэхем Грин, чтя автора как писателя, сдержанно отозвался о нем как о личности. Проза его магична — его школу прошли и поздний Катаев, и Битов, и многие.

Всю жизнь он прожил в гостиницах, отказываясь покупать и обживать свой дом вне дома.

Ах, где они теперь, две бабочки Набокова?

За год до смерти, глянув на бесстрастный сачок небосклона, он написал замершее стихотворение из двух строф, как двукрылую лимонницу. Перефразируя Гумилевское «И умру я не на постели при Нотариусе и врач», старый поэт улыбнулся автоэпитафией:

*...И умру я не в летней беседке  
от обжорства и от жары,  
а с небесной бабочкой в сетке  
на вершине дикой горы.*

Эти две строфы, кажется, вот-вот вздрогнут, подымутся, сомкнувшиеся вместе, и упорхнут — к каким другим берегам, к каким горизонтам?

Сейчас летят эти «грезы берез» по милым его сердцу среднерусским лесам и весям. Летят геометридка и нимфа Набокова на свет вечерних ламп наших читателей.

Бабочка краткой человеческой культуры осыпалась крылышками в бездне немого мироздания.

Как стремительно исчезают виды природы! Не стреляйте белых лебедей! Снимайте обувь, заходя в музей! Не сливайте мазут в море! — уже все дно Черного моря промазано...

Но сейчас речь об Экологии Культуры, об исчезновении ее видов. Я уже писал об этом в одноименной статье. В опасности не только внешняя среда, — экологическое угасание духовной среды куда опаснее, чем внешней. При крахе первой погибнет вторая.

Мы измеряем дозиметром степень радиации лесов и салата, определяем заражение среды и обмеление озер, но чем измерить духовное обмеление, когда о Калигуле или Моцарте узнают лишь из видеокассет при почти поголовном непрочтении целиком «Войны и мира»?

Синие и белые ласточки читательских писем, ежедневно получаемые мною, стремительные защитницы среды, обеспокоены оскудением культуры. В них страсть, тоска по истинным ценностям, из этих писем складывается новый характер — «фанат культуры», некий транзистор идеи, проводник духа. Это некий «меценат снизу», личность неподкупная и порой неудобная для окружающих. Это неподкупное мнение народа, как писал Блок. Не это ли неподкупное мнение народное смело проект уродца — памятника с Поклонной горы?

Это активные защитники среды. Третьяковым можно быть, не будучи миллионщиком. Мы теряем золотой запас, читатель. Культура в опасности, когда люди разучиваются читать, когда живая вода Есенина засоряется суконным языком комментариев.

Поэты гибнут не только от свинца в груди, это лишь более искренний способ их уничтожения. Может, ныне они исчезают как вид? Что-то пока не видно сложившихся личностей.

Я не поклонник философии «Нью эйдж», но я специально принял приглашение на фестиваль в Осло под девизом «Шаманизм и НТР», чтобы побеседовать с их лидером Ирвингом Вильямом Томпсоном. Они правы во многом — происходит рождение коллективного разума, компьютеризация сознания, исчезновение книги и индивидуальности как атавизма аристократии, намечается гибель культуры в прежнем, классическом ее понимании.

Люди с крепкими нервами, «философы новой эры», предполагают исчезновение человечества как биологического вида, утешаясь тем, что останется все же жизнь на Земле в виде простейших видов, растений и микроорганизмов. У микробов, вероятно, есть сознание, а стало быть, и своя куль-

...Любовь к родному пепелищу,  
Любовь к отеческим гробам.

*Пушкин*

...и тоскуют впадины ступней  
по земле пронзительной твоей.

*Владимир Набоков.  
К родине. 1924*



Владимир Набоков с женой



Рич Грот. Писатель Владимир Набоков. 1977



Если сердце не солгало,  
То в каком-нибудь году  
В Витебске в музей Шагала  
Обязательно зайду.

*Андрей Вознесенский*

Ах, Марина, давно уже время,  
Да и труд не такой уж ахти,  
Твой заброшенный прах в реквиеме  
Из Елабуга перенести.

*Борис Пастернак*



Марк Захарович  
Шагал

Из коллекции  
И. Г. Плоткина



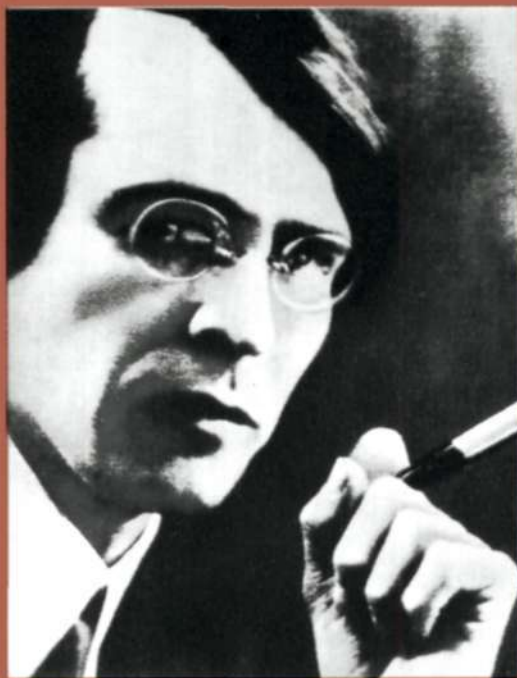
Ворота кладбища в Елабуге, на котором в 1941 году похоронена Марина Цветаева. Из коллекции Михаила Абрамовича Балцвиника

Крест, установленный сестрой поэтессы, Анастасией Цветаевой, в 1960 году в предполагаемом районе захоронения Марины Цветаевой. Из коллекции М. А. Балцвиника



Надгробие, установленное Литературным фондом Союза писателей СССР в конце 1960-х годов вместо креста. Из коллекции М. А. Балцвиника





Владислав  
Ходасевич



Японский писатель Т. Найто, Б. Пастернак, С. Эйзенштейн, О. Третьякова,  
Л. Брик, В. Маяковский, советский дипломат Вознесенский, переводчик. 1924

Шел он гордо,  
срывая в пути апельсины  
и бросая с размаху  
в пруды и трясины;  
те плоды  
под луною  
в воде золотели  
и на дно не спускались,  
и тонуть не хотели.  
Будто с неба срывал  
и кидал он планеты, —  
так всегда перед смертью  
поступают поэты.  
Но пруды высыхали,  
и плоды увядали,  
и следы от походки его  
пропадали...

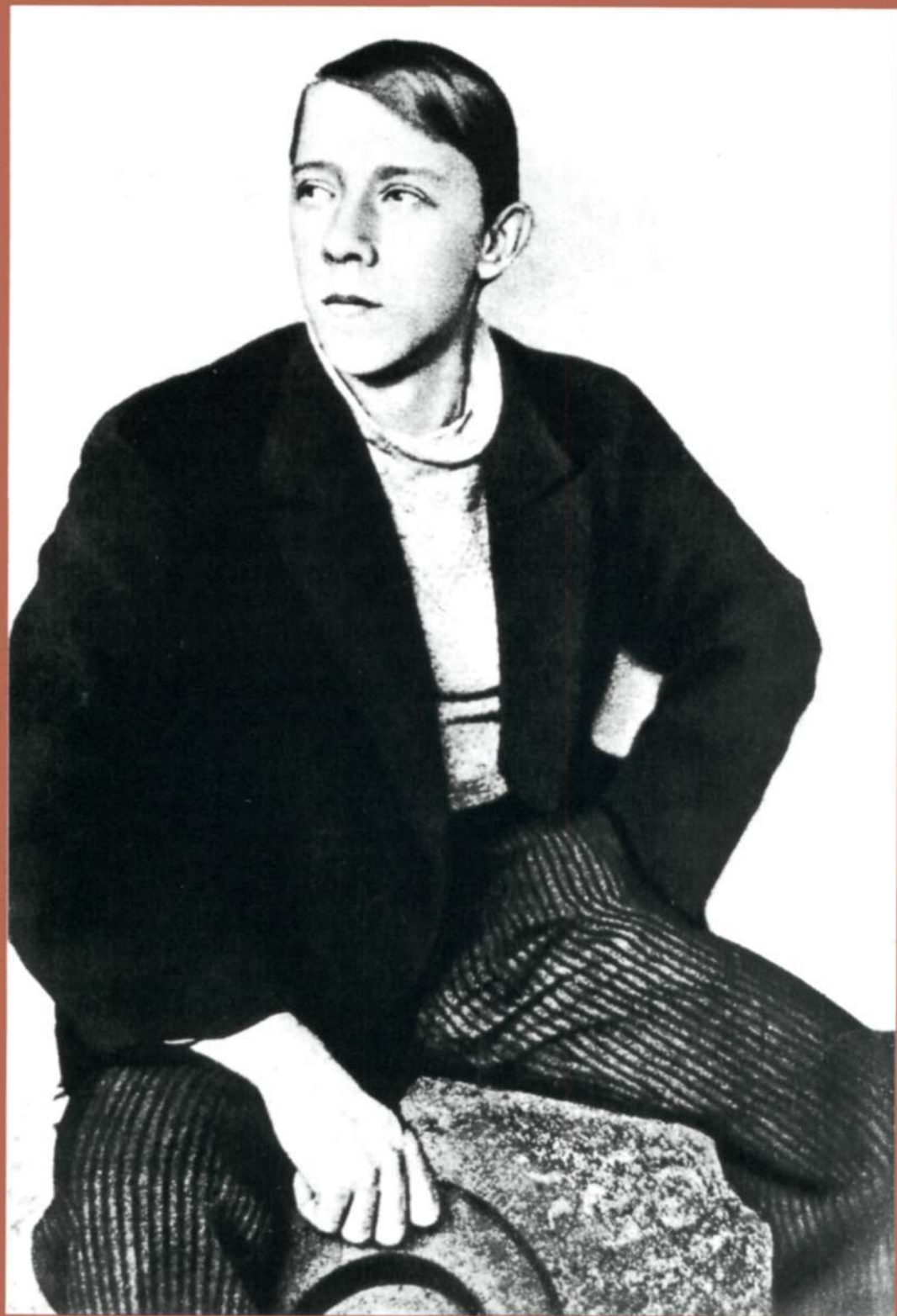
*Николай Асеев.  
Песнь о Гарсиа Лорке*



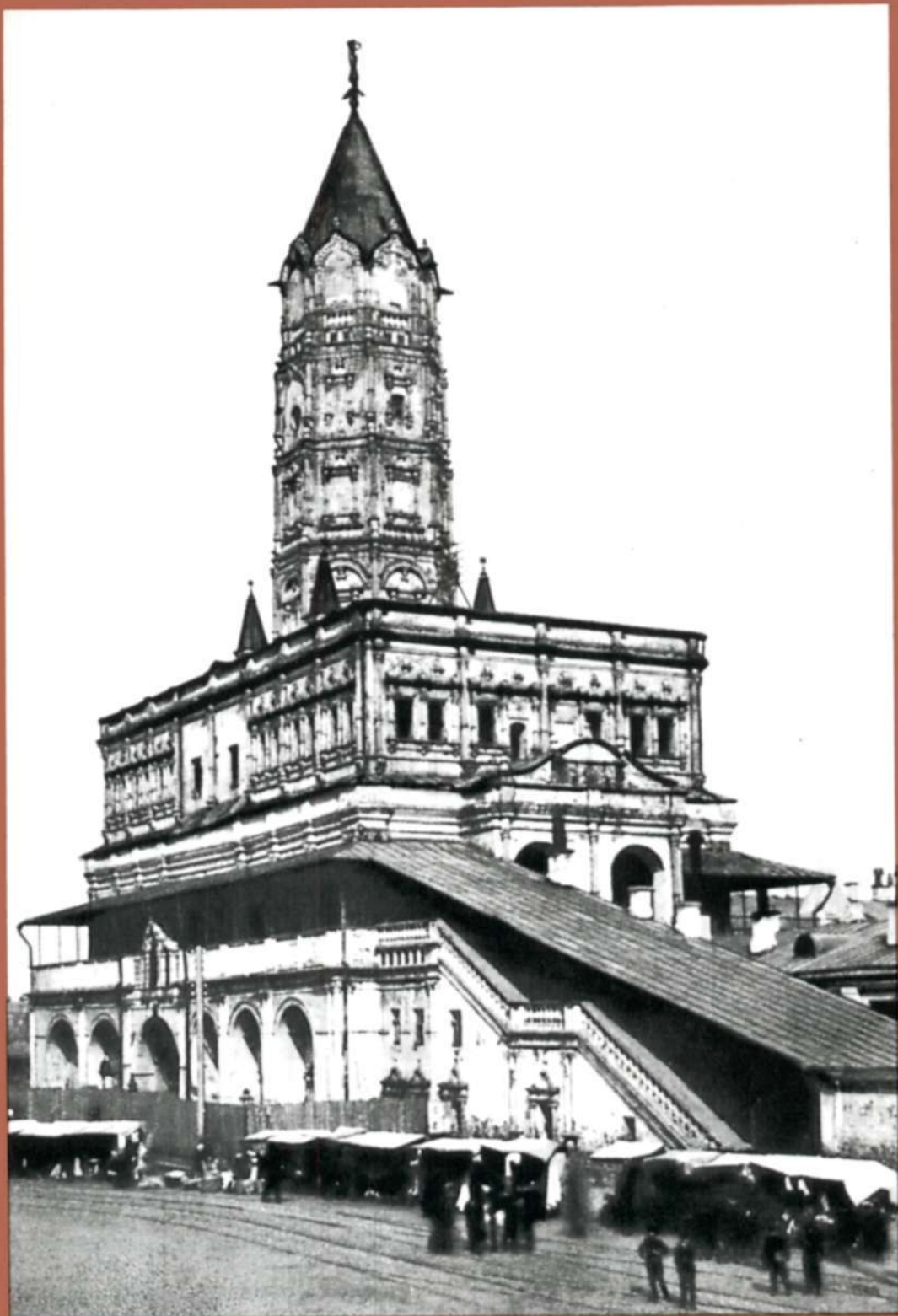
Федерико  
Гарсиа  
Лорка



«Только тайна  
дает нам жизнь.  
Только тайна...»



В. Татлин. Около 1915 года



Сухарева башня. Сооружена в 1692–1695 годах.  
По проекту М. И. Чоглокова. Разобрана в 1934 году

тура... Исчезновение культуры предвкушает гибель ее носителя.

Я согласен с ними во многом, кроме одного: я храню крупицу активной надежды и веры в «прорабов духа». Хотя есть отчего упасть в отчаяние.

В Балтийском море осталось всего тысяча тюленей.

Красная книга Культуры отличается от подобной – Белой – книги Природы тем, что ее надо вечно кому-то писать. Культура – не лось и не лес, ее не спасти в заповедниках. Наоборот, культура умирает, как жемчуг, без общения с живым телом. Мы знаем, что архивные рукописи сохнут, книги гибнут в хранилищах, если их не листают любящие руки. Картины чахнут, если держать их в подземельях запасников, без людского взора.

Во время одного из странствий Д. С. Лихачев поведал мне, что в Ленинграде размещенный на первом этаже дворца институт электротехники так сотрясает вибрацией кирпичные стены, что стены рушатся, а расположенный над ним, на втором этаже, Восточный архив, вторая по значению коллекция после Британского музея, портится. Я представил, как гибнут, осыпая пыльцу, драгоценные персидские миниатюры.

Три случайные Бабочки культуры не идут из моего ума.

Кирпичная Сухарева бабочка на три столетия заметна на московском снегу. Барочно-красная, с белыми пятнами, она была нелепо погублена, исчезла и осталась лишь своими отпечатками на архивных страницах.

А развернутый, раскручивающийся кокон Татлина, из которого выпорхнула бабочка будущего?

Синий махаон Шагала бьется в мое переделкинское стекло.

Не так давно, выступая в пурпурнокресельном нью-йоркском зале «Карнеги-холл», я читал свое стихотворение «Васильки Шагала». После выступления мне передали письмо, написанное мелким почерком. Под ним стояла подпись: «Белла Шагала».

На следующий день, по-студенчески просто одетая, она рассказывает мне о последних минутах деда. Он умер в своем доме, среди зелени Поль де Ванса. Марк Захарович находился в кресле-каталке и опочил, когда его подымали в лифте на второй этаж.

Умер со слабой улыбкой на тонких губах – умер, взвиваясь в небо, летя.

На его картинах парят горизонтальные скрипачи, ремесленники, влюбленные. Он к ним присоединился.

Небо, полет – главное состояние кисти Шагала. Вряд ли кто из художников так в буквальном смысле был поэтом, как этот сын витебского селедочника. Безумные, василькового цвета избы, красные петухи, зеленые свиньи, загадочные саркастические козы – все увидено взглядом поэта. Не случайно его любил Аполлинер. В доме у Арагона я видел его автографы на титульных листах монографий с виньетками и фломастерскими рисунками, обрамленные и повешенные на стену.

В преддверии нынешнего слияния неба с землей, в преддверии космической эры Шагала ввел небо в быт, а быт городишек пустил по небесам. Белка и Стрелка с задранными хвостами, пересекающие небосклон, могли бы быть персонажами Шагала.

Я познакомился с Марком Захаровичем Шагалом в феврале 1962 года, о чем напоминает дата под первым его подаренным рисунком. Голубая дева в обнимку с ягненокм летит над Эйфелевой башней. После этого мы много встречались, если учитывать дистанцию между Москвой и Парижем, и в его квартирке над Сеной, и в доме его дочери Иды, которая была ангелом его вернисажей, а позднее на юге, где его муза и супруга Вава – Валентина Георгиевна – вносила олимпийскую гармонию в суетный быт двадцатого века.

В каждый приезд во Францию я посещал голубого патриарха мировой живописи. Он часто вспоминал Маяковского, припоминал надпись поэта ему на книге, где Шагала, конечно, рифмовалось с глаголом «шагала». Странно было знать, что этот тихий, застенчивейший, деликатный человек с белыми кисточками бровей, тарашащий в шутовском ужасе глаза, если кто-либо говорил о его славе, был когда-то решительным комиссаром революционного искусства в Витебске. Витебляне помнят, как он возглавлял оформление улиц во время городских праздников. Правда, мало кто уцелел от времени и иных причин из свидетелей тех торжеств.

Какой радостью для него было разглядывать при мне фотографии его родной улочки, присланные ему, хотя дом его, увы, и не сохранился ...

Синяя бабочка, как летела ты, выбиваясь из сил, через Карпаты, Пиренеи, через мировые моря и океаны!

Шагал весь светился, казался нематериальным и будто все извинялся за свою небесность. Был он бескорыстен.

Однажды он пригласил меня поехать с ним в Цюрих, на открытие его синих витражей в соборе. Опять он делал их бесплатно, как дар городу, как дар синего неба из окна. Он и в этом был поэтом.

Он иллюстрировал гоголевскую поэму «Мертвые души» – какая поэтичная летящая за окном Россия в этих гравюрах! Поэзию он видел в уродливой для обывателя жизни, поэтизируя быт, открывая новую красоту; предметы, оттертые от пыли его взглядом; сверкали, как бриллианты.

До конца своих дней он работал каждое утро. Огромные холсты, записываемые его легкими тонами, являли собой жизнь и, может быть, продляли этим его летучий срок на земле.

По-детски он счастливо сиял, демонстрируя вам ордена, бриллиантовые звезды и муровые ленты, дарованные ему королями и президентами.

Он был мужественным – этот тихий, удивленный человек. Однажды мне довелось стать свидетелем тому. Летом 1973 года я был с выступлениями в Париже. В это время Шагал, приняв приглашение Министерства культуры, собирался приехать к нам. Это был первый его визит после отъезда в 20-е годы, и, увы, как оказалось, единственный. Он расспрашивал – какая она нынче, Москва? Есть ли на улицах автомобили? Он помнил Москву разрухи 20-х годов. Полет был назначен на понедельник. Тогда был рейс Аэрофлота.

Увы, в субботу стряслось страшное. На глазах тысяч парижан во время демонстрации на Парижской авиавыставке в Орли красавец «ТУ» потерпел в небе аварию и разбился. Погибли наши испытатели. Накануне я разговаривал с ними. Заснятый момент катастрофы показывали по несколько раз на телеэкране в замедленном дубле. Мы с ужасом вновь и вновь проглядывали эти кадры.

В стихах «Васильки Шагала» я так записал это:

*С вами в душераздирающем дубле  
видели мы – как за всех и при всех  
срезался с неба парижского «Туpoleв».  
В небе осталось шесть человек.*

Шагала отговаривали лететь на «ТУ». Советовали или отменить полет, или лететь на «Эр Франс». Шагал полетел в понедельник.

Я прилетел в Москву несколько дней спустя после приезда Шагала. Он поехал с Вавой и Надей Леже.

В Большом театре мы смотрели с ним балет Родиона Щедрина «Кармен» с чудом Плисецкой в главной роли. В фойе, идя к выходу, Вава потеряла в толпе тяжелую брошь. Пыталась вернуться за ней, но волна идущих людей празднично шла навстречу. Вава только махнула рукой. Так теряют что-то в море «на счастье».

Приехав к нам на дачу в Переделкино, Шагал остановился на середине дорожки, простер руки и остолбенел. «Это самый красивый пейзаж, какой я видел в мире!» – воскликнул он. Что за пейзаж узрел мэтр? Это был старый покосившийся забор, бурелом, ель и заглохшая крапива. Но сколько поэтичности, души было в этом клочке пейзажа, сколько тревоги и тайны! Он открыл ее нам. Он был поэтом. Не случайно он любил Врубеля и Левитана.

Сейчас Третьяковка перестраивается, расширяется. Вокруг будет заповедная пешеходная зона. В свое время мне приходилось писать, что здание прогнило, нуждается в ремонте. Сейчас Москва, разрубив гордые узлы волокиты, решительно взялась за спасение галереи. Строителям дано только четыре года. Склонившись вместе с архитекторами над планом будущей галереи, Ю.Королев, директор Третьяковки, сам после автокатастрофы носящий на ноге 12 кг гипса, показывал мне на плане будущий зал, специально спроектированный для Врубеля, где впервые сможет экспонироваться семнадцатиметровая «Принцесса Греза», около столетия томящаяся в рулоне. Ее со времени Нижегородской ярмарки ни разу не разворачивали. Цела ли она? Она валялась за оперными кулисами. Об нее тушили сигареты. Где только она не скиталась!

Далее, следуя по анфиладам чертежа, палец Королева уперся в стену:

- А здесь будет Шагал ...

Шагал сделал иллюстрации к моему стихотворению «Живое озеро», посвященному гетто, расстрелянному фашистами в Закарпатье и затопленному водой. Издательство «Галлимар» поместило этот рисунок на обложку моей книги. На рисунке возле озера сидит мать с ребенком. Волшебная крылатая



рыба летит к младенцу, чтобы спасти. Как скорбно он использовал цвет в этой работе-реквиеме! Лишь мазок васильково-синего да желтый овал за летящим абрисом дельфины ... Он был гневным и печальным поэтом.

В ноябре прошлого года, после того как я прочитал это стихотворение в университете Ричмонда, США, ко мне подошла профессор университета Ульяна Габарра. Оказывается, она ребенком была в этом страшном озере и чудом уцелела. На рисунке Шагала на коленях матери навеки оцепенела девочка. Теперь для меня это Ульяна Габарра.

В 1987 году исполнилось сто лет со дня рождения художника. Энциклопедия наша до сих пор именуется Шагала французским художником. Должен быть непременно создан музей мастера на земле, его создавшей.

*Если сердце не солгало,  
то в каком-нибудь году  
в Витебске в Музей Шагала  
обязательно зайдю.*

Значение живописцев отнюдь не только музейное, историческое. Художник дает свежий взгляд на вещи. Он развивает интуицию, открытие, озарения и в других сферах. Зря разве наши ученые устраивают у себя выставки П. Филонова и других художников? Зря разве В. Бедуля, земляк Шагала, ломающий бюрократизм и рутину, хочет, чтобы его колхозники в клубе внимали сложной игре С.Рихтера и хоральной ноте Б. Ахмадулиной? Именно у него во время выступления мне подали из зала записку, спрашивающую о творчестве Элиота. Это случилось семь лет назад, когда у нас еще книги Элиота не издавались. Вряд ли это говорит о том, что наши колхозники поголовные эстеты, – просто, вероятно, непохожий художник помогает им в их практике мыслить и поступать нешаблонно.

Может быть, культура не гибнет, а лишь меняет свои цвета, свое обличье?

Недавно в Сицилии состоялась встреча наших, американских и итальянских писателей под девизом «Традиции и ответственность писателя в сегодняшнем мире». На ней дважды выступал патриарх нашей литературной, а стало быть, и общественной мысли академик Дмитрий Сергеевич Лихачев, который в своей жизни спасал многое – глубинное понимание летописей, и красоту Сухаревой башни, и судьбу наших северных

рек, и нравственную чистоту сознания. И в этот раз он покорила аудиторию. В первом своем выступлении обратился к святыням вековой культуры. Второе он назвал: «В защиту авангарда». Назвав Аввакума первым авангардистом, он говорил о традициях обновления. Он посвятил свою речь мастерам зари двадцатого века нашего отечественного искусства – Филонову, Гончаровой, Лентулову, глубоко проанализировал творчество Шагала, особенно его витебский период.

«Дмитрий Сергеевич, что бы вы посоветовали прочитать мне на моем поэтическом вечере, ведь он как бы заключает встречу?» – спросил я. Он посоветовал прочитать «Васильки Шагала».

Мне довелось переводить стихи Микеланджело. Это выпуклые, скульптурные строфы. Стихи Пикассо – аналитично-ребусные. Шагала всю жизнь писал стихи не только в переносном, но и в прямом смысле. Стихи Шагала – это та же графика его, где летают витебские жители и голубые козы. Они скромны и реалистичны по технике.

Насколько знаю, стихи свои он издавал дважды в 1968 году тиражом 238 экземпляров. В издании было 23 цветные и 15 чернобелых автолитографий-махаонов. В 1975 году эта композиция переиздается в расширенном виде и сопровождается изящным предисловием Филиппа Жакота. Он подарил мне в Поль де Вансе в 1980 году подарочную книгу своих стихов, перемежаемых живописью и графикой. «Для поэта-друга», – написал он на ней и нарисовал музу, выпускающую летящее сердце, как птицу из ладони. Стихи, предлагаемые читателю в этой публикации, окружены живописными образами.

Например, одно из стихотворений сопровождается синей картиной «Одиночество 1933 года, где грустит мыслитель между ангелом-быком и скрипкой. Под ней изумрудные фигуры витебских сограждан 1927 года. И, наконец, графический набросок Небесной арки.

И драгоценную по цвету живопись, и ностальгические стихи, и воздушную графику объединяет одно – Поэзия Шагала.

### *Картина*

*Моя кровать – картина. Я ложусь  
И засыпаю, погруженный в краски.  
Но ты, любовь, заснуть мне не даешь!*

*Меня тоска земная пробуждает,  
Надежды пробуждают, тормоша,  
Толкают в бок, не ставшие мазками  
И даже не натянуты на холст.*

*Я убегаю ввысь, где без меня  
Страдают мои высохшие кисти.  
Как Иисус  
Распят я на мольберте.*

*Неужто я окончен? Неужели  
Окончена моя картина?*

*Жизнь  
Сверкает, продолжается, бежит.*

### *Белые Ступеньки*

*Брожу по миру, как в глухом лесу,  
То на ногах пройду, то на руках,  
И жухлый лист с небес летит на землю.  
Мне жутко.*

*Рисую мир в оцепененьи сна.  
Когда мой лес завалит снегопадом,  
Картины превратятся в привиденья.  
Но столько лет я среди них стою!  
Я жизнь провел в предощущеньи чуда.  
Я жду – когда ж меня ты обовьешь,  
Чтоб снег,*

*как будто лесенка,  
спустился.*

*Стоять мне надоело – полетим  
С тобою в небо по ступенькам белым!*

Конечно, завсегдаятами Сухаревки, этого «Блошиного рынка» Москвы, были поэтические герои Шагала – в франтоватых картузах с лакированными козырьками, со скрипками, в штиблетах и лапсердаках. Сухарева башня прикрывала их от житейских ненастий своим кирпичным барочным крылом.

Она была душевным нутром Москвы. Без нее Москва неполная. Крашенная в красный и дикий цвета с блококаменными украшениями, она была воздвигнута как благодарный подарок Петра стрелцкому полковнику Лаврентию Сухареву за то, что тот привел свой полк, когда в августовскую ночь 1689 года юный царь бежал в Троице-Сергиев, опасаясь бунта стрельцов. Зодчий Чеглоков возвел эту житейскую вертикаль Москвы, ее народную святыню. Порой она капризно мешала

цвета – вдруг становилась изумрудной, как Преображенский камзол.

Башня стала символом города, вошла в ее говор, о ней складывались песни, оды, поговорки, похабелы – народ женил на ней столб Ивана Великого. В ней разместил свою лабораторию и первую обсерваторию нашу обрусевший Брюс – генерал-фельдмаршал, основатель первого российского календаря, а по народным легендам – демон и чернокнижник. Он летал по ночной Москве верхом на черном орле, он создал себе на потребу девку из живых цветов – некоего растительного робота. Окропив живой водой, он превращал в молодых мертвецов и стариков. Так он омолодил себе ученика. Но когда он решил омолодиться, жена с учеником-любовником разъярили его тело для омоложения, но воскрешать не стали...

Кто восхищался башней, кто проклинал ее, считая бесовским наваждением, иностранщиной, зарубежным модерном. Многих современников она возмущала петровской технической новизной, как позднее резала глаза башня Татлина.

В тяжкую пору Москвы, когда сносились главы соборов, под корень вырубались ампириные кварталы, преступно казнили святыни архитектуры, сводились парки. В институте я полсеместра вычерчивал и отмывал фасад ампириного особняка Гагарина, его пропорции воспитывали чувство прекрасного во мне. Увы, он был разрушен, как и многие иные преступно погубленные шедевры московского зодчества. Лик Москвы был непоправимо искажен, настал черед и Сухаревой башни.

В то время даже купола Василия Блаженного у Лобного места ожидали казни. Академик Жолтовский рассказывал мне, что Ворошилов, рискуя многим во время жаркого спора о реконструкции столицы, чудом спас храм от сноса.

Увы, Щусеву, Фомину и Грабарю не удалось спасти Сухареву башню.

Один из подвижников нашей отечественной реставрации Лев Артурович Давид, по крещению – Андрей Артурович, в своей комнатухе, увешанной портретами своего отца, французского гусара, погибшего в империалистическую войну, и матери, осанистой ветви древнего боярского рода, с которой П.Корин писал «Русь уходящую», рассказывал мне историю гибели башни, которой он был свидетель.

Он был тогда учеником в архитектурной мастерской. Взрослые боялись вступить за Башню в грозное время и послали его, подростка. Он поехал в Шехтелевский изразцовый особняк к Горькому. Горький принял его, обеспокоился и дал телефон важнейшего ведомственного лица с наводящей ужас фамилией. «Спасти башню не в моих силах, – ответило лицо юноше. – Но я даю вам недельную отсрочку, чтобы можно было спасти архитектурные детали». В сопровождении командира с маузером на боку возвращался Давид в мастерскую. Так удалось обмерить башню, – снятые с нее лепные украшения хранятся в Коломенском и Донском монастырях. Слезы стояли в глазах Давида, когда он рассказывал мне это.

После того как я написал в «Литературке» о судьбе башни, ко мне приехали старейшие зодчие Меньшов и Рагулин, отец хоккеиста. У них был готовый проект восстановления башни. Думаю, волна народного мнения поможет восстановлению башни. Министерство морского флота дает деньги. «Надо торопиться, – говорит румяный Петр Митрофанович Меньшов, энтузиаст секции моржей. – Мне уже за восемьдесят». Надо торопиться спасти Культуру.

*Восстановите Сухареву башню!  
В Коломенском, в Донском, меж лебеды  
разъятая, как будто змей протяжный,  
она лежит. И ждет живой воды.*

*К ней не ревнуй, Новый Арбат  
трельяжный,  
к кумашной шубке, к алой худобе.  
В Москве, в молве, а главное – в себе  
восстановите Сухареву башню.*

Перелетные бабочки культуры возвращаются к нам, долетают из небытия, сквозь столетия и иные измерения.

Осенний воздух собрался в сборки от движения крыл.

Да полноте, бабочка ли это? Прозрачные крылышки табачного оттенка, – может, это летающий муравей?

Все стихи его как бы свежо пропитаны муравьиным спиртом:

*Пробочка над склянкой йода  
Полувысохла, истлела.  
Так душа ...  
мотет и разъедает тело.*

Даже одной этой едкой строфой Ходасевич навеки вьелся в изящную русскую словесность. Но почему именно она волнует нас, ныне, во всемирный период полураспада йода, когда, пощелкивая щитовидкой, мы проборматовываем эти стихи?

Академик Ферсман, назвав йод вездесущим, писал: «Трудно найти другой элемент, который был бы более полон загадок и противоречий, чем йод. Больше того, мы так мало о нем знаем и так плохо понимаем самые основные вехи в истории его странствования, что до сих пор является непонятным, почему мы лечим при помощи йода и откуда он взялся на земле».

А душа? Не полна ли она загадок и противоречий? Не самая ли это странная субстанция – душа, не она ли основа всего сущего? Как объяснить химическую формулу ее, к которой поэт так стремился? Ее таинственное опасное могущество до всех Эйштейнов и МОГАТЭ почувал брезгливыми ноздрями желчный поэт с йодисто-желтым лицом, «шипящий шуткой» и с рыцарской верностью классической розе.

Снайперский бабочник Набоков характеризовал его особь, увы, уже в некрологе: «Крупнейший поэт нашего времени, литературный потомок Пушкина по тютчевской линии, он останется гордостью русской поэзии, пока жива последняя память о ней». С ним сходен Горький в письме к Федину, за 16 лет до этого охарактеризовавший Ходасевича как лучшего поэта России...

Сделаем скидку на субъективность столь разных судий. Согласен, Набоков надменно не признавал «Толстовского» или Маяковского, а Горький мог не быть эрудитом в поэзии. Согласен, что в то же время существовали и Ахматова, и Цветаева, и Пастернак, и Маяковский, и Есенин, и Бунин, и еще, и еще... Согласен, оба Ходасевичем, – читаем в «Других берегах». Но столь категоричные оценки нельзя объяснить лишь чаепитиями и магнетизмом личности поэта, отнюдь не склонного самого к комплиментарности. Вот как он описывает свой разговор с Горьким:

«– А скажите, пожалуйста, что, мои стихи очень плохи?»

– Плохи, Алексей Максимович.

– Жалко. Очень жалко. Всю жизнь я мечтал написать одно хорошее стихотворение».

Согласитесь, подобный диалог не располагал к незаслуженным похвалам. Да и где, на каких берегах, сам он ныне, зоркий бабочник Набоков, двязыкая бабочка культуры, под чьими лампами замирали белые крылышки его романов?

К себе поэт был не менее жесток:

*Я, я, я. Что за дикое слово!  
Неужели вон тот – это я?  
Разве мама любила такого,  
Желто-серого, полуседого  
И всезнающего, как змея?*

В манере Владислава Ходасевича сияет сухость иглы офорта, отчетливость деталей, вытравленных ядовитой усмешкой на медной доске. Предметы как бы обведены светящейся линией. Вкус его порой даже слишком безупречен. Порой он прячется за черной самоиронией, в скорлупку скептика.

*Люблю людей. Люблю природу.  
Но не люблю ходить гулять.  
И твердо верю, что народу  
Моих творений не понять.*

Тут уже один шаг до Глазкова. Это от ранимости и сверходиночества. Каждый поэт всегда одинок, но вряд ли была в нашей поэзии столь одинокая фигура! Уходящие от него красивые жены лишь подчеркивали эту сквозящую ноту. В них была роскошь покидающей жизни. В Принстоне я цепенел от пантерной красоты Нины Берберовой, которая профессорствует там, одна из интереснейших сегодняшних прозаиков, последняя из тех, кто хранит дыхание Ходасевича.

Мало кто из поэтов так воплощал в себе Культуру. Пушкинец, скитаясь, он возил с собой по свету восьмитомник Пушкина. Он стучал парнасской палкой на «заумников» – Хлебникова и Цветаеву. Не все из заведатаев «Книжной лавки писателей» на Кузнецком мосту помнят, что она была основана Ходасевичем и Мусатовым.

Не о славе он молил и тосковал, не кичился своим былым величием, не самоутверждался гордыней, это его одиночество молило о понимании, лишь о понимании, во вступлении к «Европейской ночи»:

*Смотрели на меня – и забывали  
Клокочущие чайники свои;  
На печках валенки сгорали;  
Все слушали стихи мои.*

Любимый персонаж музы Ходасевича – мышь, как ласточка или стрекоза у Мандельштама или коза у Шагала. С позиции маленького, подпольного человека, с позиции пушкинского Евгения он судит бездны мировой истории, медный топот деспота и страшную стужу Европейской ночи в лучшей своей книге. Это свод леденящих душу обледеневших шедевров.

*Мне невозможно быть собой,  
Мне хочется сойти с ума,  
Когда с беременной женой  
Идет безруким в синема.*

Сквозит беспощадная близость с Заболоцким, не случайно они оба увлекались музыкой капитана Игната Лебядкина, пожалуй, это редчайшие примеры чистого сюрреализма в нашей поэзии.

Он, как и Заболоцкий, вводит в текст реальные фамилии: «Целует девку Иванов», «По лугу шел красавец Соколов», «Умирает вдруг Савельев» ... «Дурак» для него не ругательство, а обозначение вида. Но там, где у Заболоцкого давка цвета, буйная вещьность, написанная сочным филоновским маслом, у Ходасевича процарапано духовной иглой офорта. И из щелей Дух сквозит. Офорты эти заходят за смертную черту, как и за черту дозволенного – так дико Аидово видение старика с его одинокой страстью в подземном туалете:

*А из соседней конуры  
За ним старуха наблюдает ...*

Вопит отчаянное одиночество и предчувствие еще большего одиночества – предстоящего. Может, уже здесь посетило поэта предчувствие исчезновения человечества как биологического вида?

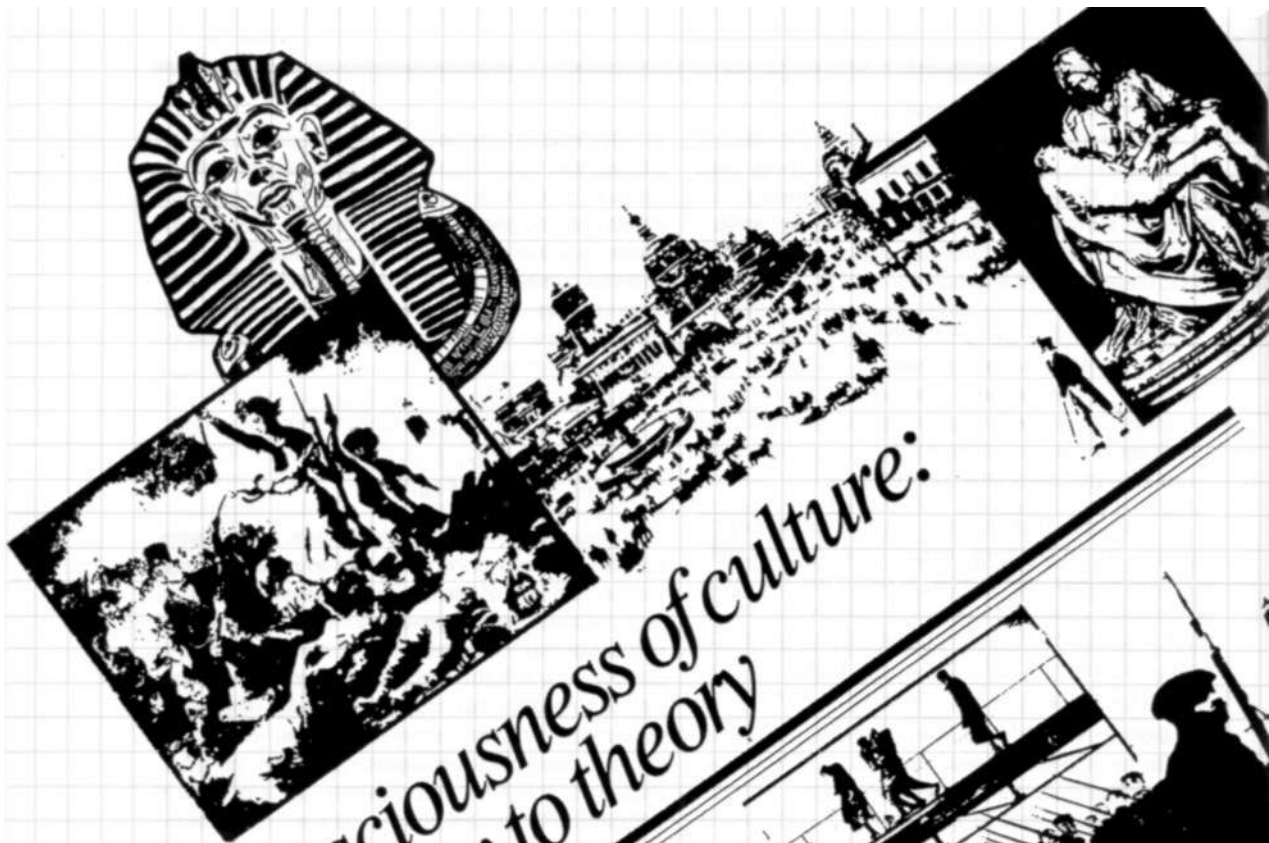
*В душе и в мире есть пробелы,  
Как бы от пролитых кислот.*

После возвращения Н. Гумилева Ходасевич остается последним, самым зияющим пробелом из оставшихся «белых пятен» нашей отечественной поэзии.

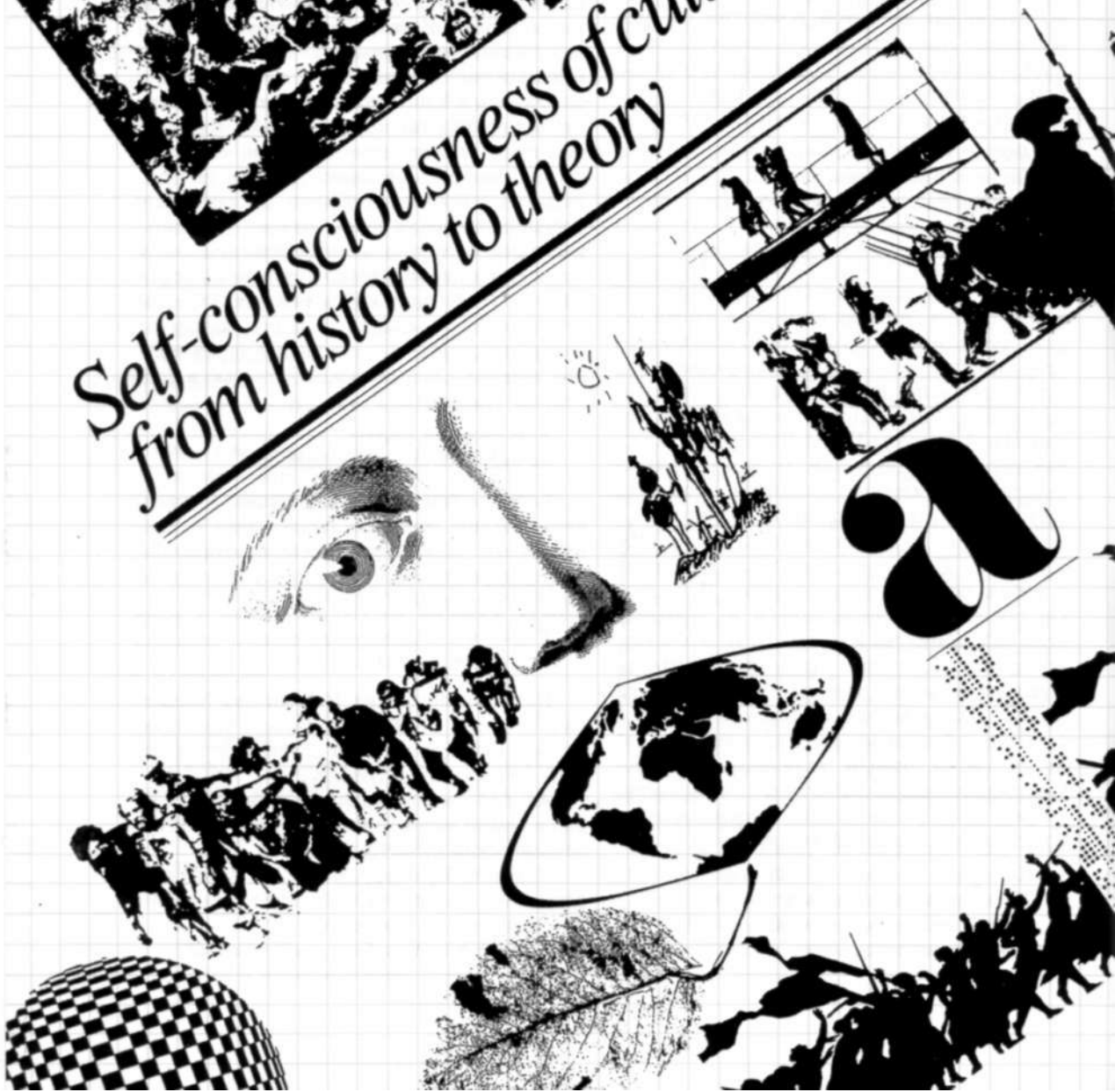
Ах, бабочка, порхающая, выбившаяся из сил в немом мироздании, случайная бабочка человеческой культуры!..

Спасайте Культуру, может быть, это еще возможно. Раскрытая бабочка-книга чахнет без людского дыхания.

Книга? А может быть, уже кассета?

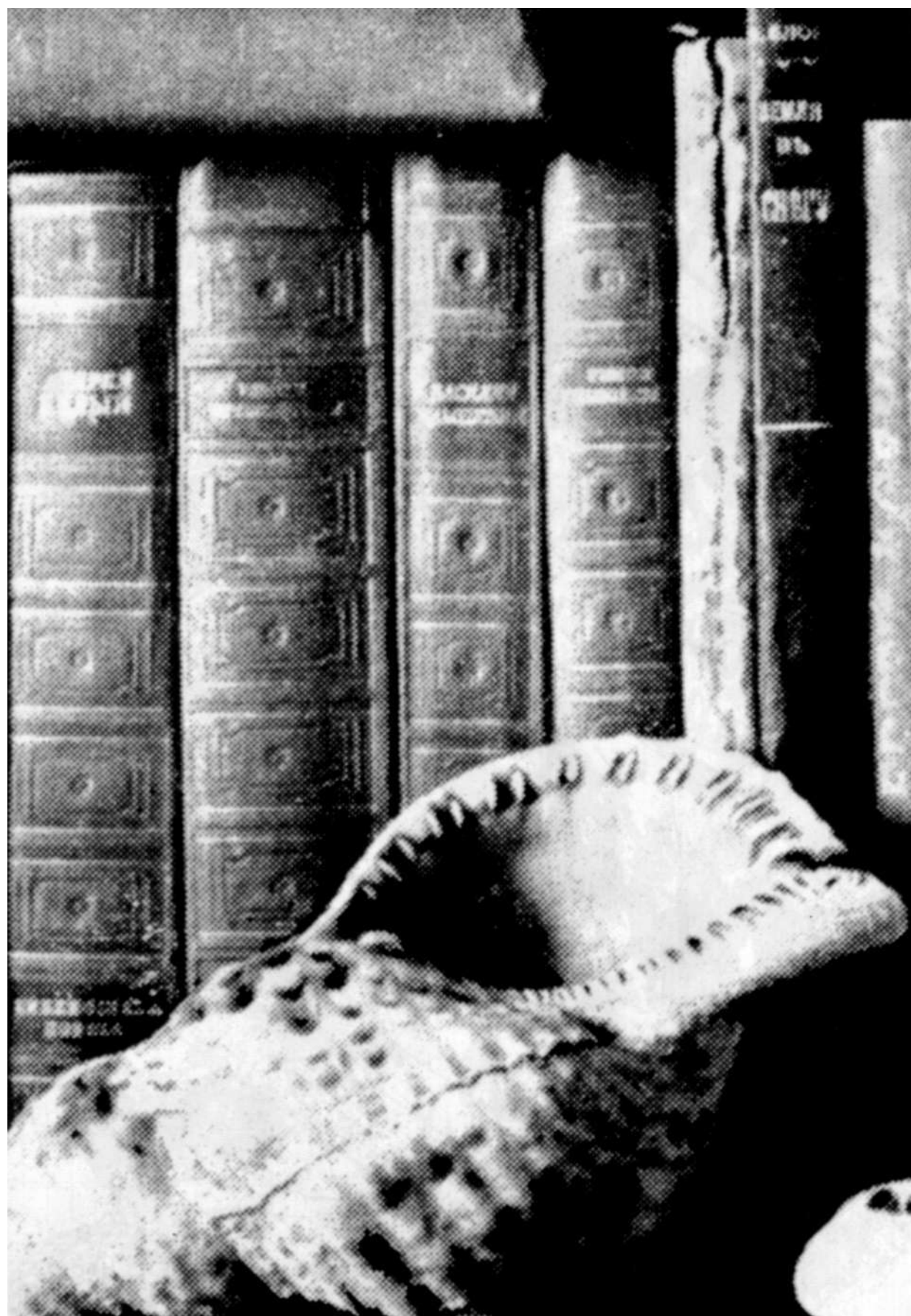


*Self-consciousness of culture:  
from history to theory*



Самосознание культуры:  
от истории к теории





Л. М. Баткин

# КУЛЬТУРА ВСЕГДА НАКАНУНЕ СЕБЯ

*Заметки разных лет*

Это слово заболтали.

Ссылаются на то, что еще лет двадцать тому назад американские антропологи Кребер и Клохтон насчитали 162 или сколько там разных дефиниций «культуры». На самом деле расхождений несравненно меньше. Может быть даже, есть только одно расхождение в понимании культуры. Но оно – существенно.

Я не собираюсь добавлять к множеству определений еще и свое. Да у меня и нет какого-то оригинального собственного подхода. Все же придется – следуя преимущественно за М. М. Бахтиным – отметить то, без чего дальнейшие рассуждения были бы недостаточно ясны.

Во-первых, культура относится к миру текстов (разумеется, не только словесных) и живет исключительно внутри этого мира. Знание внетекстовых реалий часто выступает обязательным условием понимания... или отвлекает от него. Мы почти ничего не знаем о Шекспире и в состоянии чуть ли не день за днем проследить биографию Пушкина; это вряд ли помогает нам проникнуть в «Маленькие трагедии» лучше, чем в «Гамлета». (Боюсь, что для некоторых пушкинистов отношения поэта с Наталией Николаевной или предыстория дуэли стали более волнующим предметом, чем интерпретация сочинений Пушкина.) В принципе все важнейшее в тексте культуролог обнаруживает, не выходя за его пределы, в том числе и *другие* тексты.

Во-вторых, не всякий текст и не с любой стороны взятый есть феномен культуры. Культурным его делает только то, что перед нами не безлично-вещная «информация», не пассивный и безгласный объект исследования, строго говоря, не «текст», а произведение чужого сознания. Мы имеем дело именно с автором, с «другим», с его мировидением и, следовательно, с тем смыслом, который в тексте обрел голос. В культуре не со-

держится ничего, кроме смыслов (и способов их передачи). Это встреча в осмысленном мире.

Наше собственное осмысление бытия включается в преднаходимую ситуацию культурного общения. Смыслы всегда несходны и порой поразительно далеки друг от друга. Это осложняет, но это же – инаковость – делает нужным и возможным акт перевода (истолкования). Историк культуры, литературный критик, искусствовед – профессионально подготовленные переводчики, но в широком плане в переводе участвует каждый читатель (слушатель, зритель). Мы стараемся понять духовное послание автора.

Однако, в-третьих, автора мы не видим. Он, может быть, умер. В 1321 или 1837 году. Авторский (индивидуальный или коллективный) голос звучит в тексте, и сам текст становится активным субъектом культуры, существующим словно бы одновременно со всеми, кому он отвечает и кого озадачивает в «большом времени». Так же как индивид, свойства и способности которого раскрываются по-новому, меняются в зависимости от того, с кем он общается и в какие обстоятельства попадает, смысл текста тоже раскрывается иначе, обогащается, поворачивается в новых исторических контекстах, во встречах с новыми собеседниками.

А это, в-четвертых, означает, что культурная сторона текста – его творческая суть. Шекспир, Леонардо, Моцарт, но также и самый скромный смысл, с которым мы соприкасаемся, входя в нас, творят нас. И мы – усилием толкования, вопрошанием, спором, согласием, удивлением, любым встречным откликом – его творим, пользуясь, как говорит Бахтин, «преимуществом вневходимости». «Металингвистика» Бахтина непосредственно устремлена на смысловую окраску слова, лексическую, интонационную, стиливую. Но внимание может быть сосредоточено и на «чистых» понятийных – или до-



пускающих доведение до понятия – смысла, на выявлении в текстах логических возможностей и коллизий. Историк культуры вытягивает их наружу – и делает это тем убедительнее, чем более чутко и уважительно умеет вслушиваться и воспроизводить позицию автора. Автор первым сам себя толкует, поскольку тоже вступает в диалог с *чужими* смыслами в *своем* сознании – и тем общается с собою же. (Логикой такого внутреннего, «мысленного диалога» у нас глубоко занимается В. С. Библер.)

Следовательно, культурное сознание, напрягаясь, пересоздается, а не просто отражает, усваивает, закрепляет, воспроизводит нечто готовое: этим последним, если прибегнуть к давно известному различению понятий (но придать ему несколько непривычное значение), занимается *цивилизация*, «цивилизированное», а не «культурное» сознание. Безусловно, оно также требует изучения, его функции *не менее* социально необходимы, но, повторяю, это *не* культурные функции в разделяемом мною понимании.

Онтологически культура не что иное, как внесение в мир смысла, и уже одним этим – изменение мира и *самоизменение субъекта культуры*.

\* \* \*

Между тем для многих людей – среди них встречаются и специалисты «по культуре» – это слово есть синоним чего-то надежного и устойчивого. Парфенон, Шекспир, Пушкин – имена, звучание которых успокоительно уже потому, что это вечные имена, сработанные из мрамора или бронзы. За их оградой тихо и торжественно, здесь неуместны неопределенность, сомнения, резкие жесты, хриплые голоса.

«Культура» – то, с чем принято соглашаться.

Кому придет в голову спорить с Бахом или с Реймским собором?

Впрочем, в ритуал нынешнего «приобщения» к культуре характерно входит отношение к ней «как к живой». Поэтому вполне разрешается умно поспорить – не с Бахом, конечно, но о Бахе или даже сознаться, что «Джоконда» «ничуть не затронула». Это неплохо, это служит признаком основательности или, напротив, доверчивой непосредственности – словом, подлинности вашего отношения к культуре. В таких спорах и

признаниях, происходят ли они на страницах академического журнала или за чайным столом, всегда присутствует приятное ощущение безопасности.

Это не то, что приглашать на ужин стацию Командора...

Получается, будто культура – специфически человеческий способ гармонизовать душераздирающие крайности неухоженной природности и непросвещенной социальности. Такую культуру приобретают – вместе с образованием, хорошими книгами, дисками, альбомами репродукций. От нее ожидают, что она сделает индивида существом добропорядочным и воспитанным и поможет ему достичь, хотя бы внутри себя, некой комфортной позиции посреди всемирных испытаний.

На соответствующем уровне это действительно превращается в духовную проблему. Как не понять добрых людей, которые хотят уберечь упорядоченное, тождественное себе сознание от искусительных нашептываний змия, за коими последовало бы философское грехопадение и изгнание из рая в неизвестность истории. Хотят укрыться от бушующей за окнами стихии «демонизма», от беззаконного пересмотра первооснов существования и мышления, пересмотру не подлежащих.

И вот «культура» становится чем-то вроде заклинания!

Ученые специалисты по культуре формулируют все эти вещи, разумеется, куда глубокомысленнее; но все же дело часто сводится к тому, что в культуре видят мачту, к которой велел привязать себя Одиссей, чтобы устоять перед голосами сирен. Нужно зафиксировать сознание в одной точке и во что бы то ни стало остаться неподвижным.

Если уж речь идет об успокоении, обретаемом в культуре, то нетрудно догадаться, что при этом культуру нельзя представить иначе, как готовой и законченной. Культура более или менее отождествляется с традицией. Она кристаллизуется в нормах и образцах, будь то заповеди морали или (непрерменно «высокие»!) «творения искусства». История – вынужденное, навязанное такой культуре приключение, которому она, склоняясь в душе к благопристойной традиционности, всячески и с отвращением противится. Всякие кризисы и муки культуры, всякие нарушения ее гармонической меры с этой точки зрения антикультурны и лишь

показывают, что нигилистические силы «чистой» природности и «чистой» социальности часто действуют небезуспешно.

При подобном подходе к культуре не возникает ни малейшей внутренней логической необходимости в обосновании культуры как творчества. Напротив, структура консервативно-охранительного подхода неизбежно выталкивает напрочь все, что неудобно для порядка, все бескомпромиссно-критическое, угловатое и запальчиво-новое, из которого еще неизвестно, что получится, все странное и неправильное, вообще все неоднозначное, все, что остается неустранимо-проблемным, открытым, трагическим.

А ведь мы слышим обычно при этом немало слов о «трагизме культуры»! Но имеется в виду только то, что происходит вокруг да около культуры, только то, что с нею творится, а не как творит она, – короче, внекультурный трагизм обстоятельств, но не трагизм как определение самой культуры, совпадающий с ее способом жить, не тот трагизм, который культура вполне достойная этого названия непременно должна вносить и вносит в мир.

Ибо культура, взятая с творческой, порождающей, а не просто репродуцирующей стороны, как способность человека мысленно экспериментировать, воображать еще не существующее или даже не могущее существовать, видеть во всем наличном материал для изменения и тем самым менять прежде всего самого себя, становясь подлинным историческим субъектом, – такая, культурная культура, конечно, отмечена высоким трагизмом. Всюду она стремится нарушить стереотипность, законченность, равновесие, отменяет привычный порядок – словом, создает проблемы, а не решает их. Притом культура касается вещей не второстепенных, а главных для мироздания, то есть идет на смертельный риск. Ставит перед человеком последние вопросы и побуждает решать их так, как будто никаких решений до сих пор не было.

Когда Блок утверждал, что назначение поэзии – вносить в мировой хаос гармонию, то это ведь и означало, что поэт ведет себя так, словно до него гармонии не существовало. До каждого поэта, до каждого стихотворения, до каждого акта культурного творчества предполагается мир, еще не вышедший из утреннего тумана, и поэт, как ветхозаветный Адам, впервые дает имена су-

щему. Философ или физик, впрочем, поступают точно так же, и «недостаточно безумные, чтобы быть верными», идеи – это, собственно, идеи недостаточно культурные.

Быть культурным человеком – значит отличаться «странный и опасный манией всякий вопрос решать с начала (что значит со своего личного начала)». И еще: «...то же самое слово, которое кажется абсолютно ясным, если мы слышим или употребляем его в обиходной речи... становится сказочно-головоломным, приобретает странную неподатливость... как только мы изымаем его из обращения, дабы рассмотреть его само по себе...». «Время» или «жизнь», став целью «чудовищного философского домогательства, обращается в тайну, в бездонность, в терзание мысли...»<sup>1</sup>. Не нужно думать, что Поль Валери говорил не то, что Блок; напротив, оба говорили нечто сходное. Никакой «гармонии» нет, если не обнаруживается «бездонность» там, где все «абсолютно ясно». Всякое культурное домогательство совершается как «чудовищное», «варварское», то есть как бы пришедшее со стороны и не знающее правил. Все позабывшее.

Но что значит «забыть» традицию? Разве культурный человек может ее забыть, разве так когда-нибудь бывает? Успокоимся, так не бывает.

Тот, кто хочет высказаться, находит любой повод для высказывания обросшим со всех сторон прежними высказываниями (об этом прекрасно писал Бахтин<sup>2</sup>).

Поэтому варварски желают забыть только то, что слишком хорошо помнят.

Забывание есть вместе с тем отклик, вопрос, дерзость и просто переименование в результате переноса в новый контекст. Но такой перенос совершается всегда и неизбежно, так что в известном смысле даже люди наиболее строго оберегающие неприкосновенность классиков от слишком раскованных сценаристов и режиссеров тоже незначай проделывают с «наследием» нечто удивительное. Заспиртованный фрукт – это ведь уже вовсе не тот плод, который свисал с ветки. Так что приходится распространить и на унылых догматиков слова Блока: «Ложь, что мысли повторяются. Каждая мысль нова, потому что ее окружает и оформливает

<sup>1</sup> Валери П. Об искусстве. М., 1976, с. 402-404.

<sup>2</sup> См.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 347-348.

новое». Даже если новость состоит в выхолащивании или консервировании мысли ...

Говоря же серьезно, невозможно пробиться прямо и непосредственно к бытию сквозь толщу ставшей культуры, расслышать безмолвное бытие в гуле человеческих голосов. Но и невозможно не пробиваться для культуры становящейся. Само собой, обязательна достаточная осведомленность, чтобы простоудушно не принять чужое и готовое за свое, и надо владеть гортанью, чтобы раскрепостить собственный голос, а все-таки нужно как-то высвободиться из всего этого («проглотить океан книг и извергнуть его обратно»).

Культура вынуждена иметь дело с культурой же, обращая все, к чему прикасается, как Мидас, в золото. (Например, всякая ностальгия по первозданному, «естественному» существованию – от античной и ренессансной пасторали до Руссо и Толстого – немедленно превращает и опрожнение в сугубо культурное и весьма сложное переживание.) Но, если не осталось пустого пространства, если все оно заставлено культурой, то культуре некуда расти. «Все уже сказано».

Нет другого выхода, кроме забывания. Опереться всерьез, всей тяжестью современности на традицию – значит ее опровергнуть. Или слышат в произведениях прошлого то, чего не могли слышать создавшие их когда-то поэты и композиторы, то есть перестают помнить первоначальный смысл; или бросают традиции прямой вызов. Так или иначе, невольно люди творческие обращаются с классиками непочтительно (люди нетворческие подобным образом поступают, только пока неизвестно, что это классики). И тем продлевают им жизнь.

Боже мой, да на этом в нашем столетии соглашались самые несходные и крупные люди, предельно несходные. Ежели чего не стоит нам нынче забывать, так это сказанного ими о пользе «забывания». Вот известные слова Ю. Н. Тынянова (1925 год), обращенные к скончавшемуся за год до того писателю-юноше Льву Лунцу: «Вы... знали, что литературная культура весела и легка, что она не «традиция», не приличие, а понимание и умение делать вещи нужные и веселые ... и в первую очередь знали, что «классики» – это книги в переплетах и в книжном шкафу и что они не всегда были переплетены, а книжный шкаф существовал раньше их. Вы знали секрет, как ломать книжные

шкафы и срывать переплеты. Это было веселое дело, и каждый раз культура оказывалась менее «культурной», чем любой самоучка, менее традиционной и, главное, гораздо более веселой ...»<sup>3</sup>.

«Веселость» здесь противостоит академическому занудству, историко-литературному чинопочитанию, но отнюдь не трагизму культуры; веселость и трагизм, веселость и предельная серьезность как раз совпадают<sup>4</sup>.

Веселость и серьезность сходятся в понятии культуры как кануна самой себя. Страшно и весело шагнуть в неизвестность.

Фамильяризация культуры в «Юбилейном» Маяковского, его способ разговаривать с Александром Сергеевичем, весь интонационный и лексический строй стиха – все та же отчаянная веселость. Уж Маяковский-то знал секрет, «как срывать переплеты». Но вот, казалось бы, полярная ему фигура – Мандельштам; однако акмеизм Мандельштама, замешанный на Ламарке, с отвращением ко всему «внешнекультурному» («культурапоклонству»), ничуть не более безопасен для солидных шкафов и переплетов. Оба поэта с полуслова согласились бы в этом с Тыняновым<sup>5</sup>.

Блок тоже согласился бы. Футуристы мальчишески освистывали Пушкина, будто находились на его, Пушкина, поэтическом вечере. Деликатному Блоку не мог нравиться поднятый ими шум, но он заступился за футуристов, справедливо полагая, что заступается этим за Пушкина. «...Пушкина научили *любить* опять *по-новому* – вовсе не Брюсов, Щеголев, Морозов и т. д., а ... футуристы. Они его бранят по-новому, а он становится ближе по-новому ... Брань во имя нового совсем не то, что брань во имя старого, хотя бы новое было неизвестным (да ведь оно всегда таково), а старое – великим и известным. Уже потому, что бранить во имя нового – *труднее и ответственнее*»<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: *Каверин В.* Воспоминания о Ю. Тынянове. Портреты и встречи. М., 1983, с. 49.

<sup>4</sup> Ср. с восходящим к античности представлением о философствовании как «серьезной игре», о божественной веселости мудреца, о духовном сродстве смеющегося Демокрита и плачущего Гераклита, о том, что высшая мудрость грозна, меланхолична и весела одновременно.

<sup>5</sup> Об «интересной параллели» между статьей Тынянова «Льву Лунцу» и взглядами Мандельштама см.: *Тоддес Е. А.* Мандельштам и опоязовская филология. – В кн.: Тыняновский сборник. Вторые тыняновские чтения. Рига, 1986, с. 95-97 и др.

<sup>6</sup> *Блок А.* Записные книжки. М., 1965, с. 198.

Итак, помнят только то, что забывают. Привычный семиотический фон (традиция) освежается благодаря нарушениям, новизна которых в свой черед значима лишь на этом фоне (как показали Тынянов и Шкловский). Из бунта против «культуры» (то есть против старой и омертвленной культуры, хотя по форме это нередко бунт против «культуры вообще» – как у «новых левых» ... или у Льва Николаевича Толстого) может и не выйти ничего путного, но иногда что-то выходит, а именно – новая культура.

Кто его знает, получится ли что-нибудь из маленького дикаря Геккельбери, зато о Сиде это известно заранее. Из чего уж точно не получалось в Новое время никогда и ничего – так это из решпекта к «нормам и образцам». Тома Сойера тетушка учила быть чистоплотным и послушным мальчиком, его не учили, вообще-то говоря, ничему дурному, но к культуре это отношения не имело.

Положим, доля конформности обязательно присутствует в творческой культуре – и даже плодотворна, но лишь в качестве одного из спорящих голосов (побуждений, логик, семиотических функций), не заглушающего иные голоса. Если же потребность в *порядке* принимается за потребность в культуре и заставляет от порога отбросить «чудовищные домогательства» – порядок, разумеется, будет восстановлен, но, боюсь, в последнем счете внекультурными средствами.

Изложенное никоим образом не означает, что новое всегда право и симпатично или что плохо быть поборником старины, и то и другое вообще не предрешает никакой конкретной позиции. Однако вот что важно: спор остается подлинно культурным, лишь пока он длится. Длится же он нескончаемо, по Бахтину, поскольку идет не между отвлеченными, – овнешненными идеями-результатами, а между субъектными и поэтому равноправными, никем и ничем, даже смертью, не отменяемыми сознаниями, укорененными в историческом социуме культуры. В этом плане само противопоставление «нового» и «старого» как таковых снимается в споре, их принципиально синхронизирующем. Существенно не одобрение и не отвержение нового, не одобрение и не отвержение традиционного, а диалогическая активность, следовательно, понимание чужой, пусть и культурно-враждебной позиции как реальной,

незавершенной проблемы, как «чужой правды», и точно такое же восприятие своей, кровной правды как открытой, незавершенной.

Примечательно частое недоразумение вокруг формулы Бахтина о том, что культура располагается «на границе». Одни считают, что это граница, отделяющая «человеческое» от «нечеловеческого» или «надчеловеческого»; другие – что это та трещина, которая, по известному слову Гейне, «проходит через сердце поэта». Но мысль Бахтина не имеет ничего общего с моралистической риторикой. Ищут некую границу за пределами культуры, так что культура оказывается на чьей-то чужой границе, обращенная лицом к лицу к внекультурным категориям. У Бахтина же культура (как и личность) целиком размещается на собственной границе, то есть на границе с другой культурой, с инаковым смыслом, со всем тем, что может послужить обновлению смысловых запасов наличной культуры: «...границы проходят всюду через каждый момент ее». «Пограничность», по Бахтину, – это внутреннее определение культуры, не имеющей никакой «своей», замкнутой на себя территории: «культурный атом» существует только в диалоге и, «отвлеченный от границ», «становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает»<sup>7</sup>.

Для моралистического подхода характерно то, что культура берется не изнутри, не в ее отношении к себе самой, а лишь в отношении к природе, социуму и чему угодно; ищут ей место во внешнем для культуры мире, указывают ее роль, беспokoятся о ней, связывают с ней надежды на устройство жизни, – короче, толкуют не о проблеме культуры, а о проблемах с культурой. Социальность соответственно понимается не как строение и функционирование культуры, а как ее причина или наваждение, как та внешняя среда, в которой ей предстоит выполнить гуманистическую миссию. Для выполнения миссии сама культура должна по необходимости восприниматься как благополучная, цельная, непроницаемая, милая. С «культурой» охотно ассоциируют благородную патину далеких эпох и особенно классицистскую гармоничность (так называют то, в чем уже не чувствуют риска, не замечают неустранимой проблемности). Возле «куль-

<sup>7</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 25.

туры» надеются согреться, как у домашнего очага. Только нужно сперва защитить ее от исторически привнесенных вещей, делающих культуру странной и неудобной.

Так, мы уже довольно давно наблюдаем по-человечески понятную борьбу, которую иные гуманитарии добросердечно ведут против классической философии, и главным образом против наук, в рационализме которых им недостает тепла сочувствия трудностям, стоящим перед личностью. Впрочем, напрасно отождествляют «внеличную», «внечную» предметную форму научного мышления с теми высокими нравственными и эмоциональными требованиями, которые наука предъявляет личности, и теми гарантиями, которые она ей на сей счет, несомненно, дает (гарантиями, правда, исторически противоречивыми и не безусловными, как и всякие культурные гарантии).

Вообще некоторые люди любят думать, что в культуре всегда есть что-то лишнее, без чего, на благо культуре, лучше бы обойтись. Предлагают выбросить то подсознательное и причудливо-химерическое, то слишком чувственное, то «бездушную» системность, расчётливость и т. п. То «мрачное» Средневековье, то «индивидуалистическое» Возрождение, то практический аналитизм Нового времени. Конечно, кому то нравятся. Однако культура в ее современном понимании (как теоретическая идеализация способности к творчеству и саморазвитию, к выходу за свои пределы, заложенной в эмпирическом сознании) нуждается решительно во всех возможных культурах прошлого и настоящего и во всех человеческих склонностях и «сущностных силах» (Маркс), ибо жизнь культуры состоит лишь в их сопряжениях и отталкиваниях, в их взаимном провоцировании в человеческой голове, дающем стимулы для исторического движения.

Наивозможная полнота включения в себя (вовсе неравнозначного согласия), бездонность диалога – вот что нужно для культуры. Любое механическое редуцирование, заочное исключение из внутреннего спора – вот что культуру действительно выхолащивает. Но как мы боимся помедлить на сквозняке! Как избегаем того, что Гофмансталль назвал «благодатью опровергаемости»! Как торопимся свести незнакомое к знакомому и трудное к легкому! Культура же, напротив, всегда превращает легкое в трудное – и знакомое в незнакомое.

Однако, может быть, истолкование культуры как парадокса, как собственного кабуна делает ее слишком элитарной? Наоборот, если культура – это прекрасные нормы и великие образцы, к которым следует приобщиться, если культура более или менее подменяется образованностью и т. п., то неизбежна иерархия потребляющих, «знающих» культуру. Но культуру нельзя «знать», ее никогда не знают, – ее творят. Значит, культура – достояние только тех, кто творит? Да. Однако творят ее, разумеется, не только те, кто пишет музыку или ставит спектакли, но и те, кто слушает и смотрит – при условии, что это становится для него событием (трудностью, проблемой), возбуждающим цепную реакцию собственного ума и сердца, из которой он в какой-то степени выходит обновленным. В этом суровый демократизм культуры: только жизнестроительного духовного усилия, только потрясенности ждет она от человека и не выдвигает никаких других условий.

До новоевропейской эпохи и даже до нашего века не было проблемы культуры, культуры как проблемы. В традиционной оппозиции «культура – природа» творческий момент скрадывался именно потому, что им равномерно окрашивалась вся упорядочивающая деятельность человека. Фермент, который дает окраску, не был выявлен, сгущен.

Только в исторически новой оппозиции «культура – цивилизация», с разграничением возможности и готового результата, самообновления и воспроизведения, толкования и знания, смысла и информации, вечной динамики и стабилизации, – короче, когда потребовались дальнейшие внутренние дифференциации понятия «культура», которые объяснили бы неслыханно новый способ исторического движения, только тогда культура стала трудностью в отношении к себе.

Проблема культуры возникла вместе со всемирностью как тем качеством, которое тоже присутствовало раньше в мировой истории скрыто и неполно и тоже стало специфическим открытием XX века.

Дело не в одном лишь общеизвестном факте, что катастрофическая (для традиционалистского сознания) быстрота исторических перемен непоправимо нарушила, запутала «нормальное», плавное соотношение культурной и цивилизаторской функций, творчества и репродуцирования, заострило

это соотношение до парадокса, подчас болезненно сказываясь на той и на другой функции. Важнее всего то, что впервые современная культура перестала (или перестает) считать себя лучшей и последней, ощущает себя распахнутой во все стороны, обеспечивает место в себе для любой значимой и непривычной конфигурации прошлого и настоящего, напряженно заглядывает в незнакомое будущее – и только на многоязыкости, на небывалой диалогической активности строит утверждение собственной уникальности. Стихли (затишают) споры о том, «какое искусство выше», или «выживет ли театр в конкуренции с кино», или «что лучше, искусство или наука» и т. п. Исчезает (исчезнет?) иерархическое, нормативное мышление.

Европоцентризм еще дает себя знать в последних попытках торжественно возвысить неевропейские культуры путем перенесения на них конкретно-европейских исторических понятий вместо выяснения их равноправной специфичности, их «правды». Но этот наивный европоцентризм изжит развитием именно европейского типа культуры, на почве которого только и стало возможным сознательно диалогическое сопоставление культур. Европеизм, конечно, перестал быть географическим, региональным понятием (на «Востоке» возникает «западное», на «Западе» предостаточно «восточного»). Лишь на Западе, однако, и «Запад» и «Восток» впервые становятся сами собой. Дело идет от суммы национальных и региональных монологов к всемирной многоголосице третьего тысячелетия, к «единству не как природному одному-единственному, а как диалогическому согласию неслиянных двух или нескольких»<sup>8</sup>.

Культура не так уж хрупка и уязвима, у нее верблюжий желудок. «Цивилизация» (под которой, кстати, в отличие от распространенного старого взгляда, здесь не понимается ничего скверного, если только отношения цивилизации со своей культурой остаются нормально-трудными, драматическими, иначе говоря, культурными) – это или не втянутые в культуру инертно-традиционалистские элементы, или культура, выпавшая в осадок, остановленная и приспособленная. Но культура умеет придавать совре-

менную остроту архаике и вторично утилизировать собственные осадки. В истинно-культурном контексте все идет в дело: частушка становится «Двенадцатью», голливудские сантименты и трюки – фильмами Чаплина, вывеска – картиной Пиросмани. Культура не только противостоит цивилизации, но и жить без нее и минуты не могла бы, не отвечая ей, не пародируя, не переплавляя, не подхватывая в ней все характерное. Цивилизация – дикий заказник культуры.

Культуре все на пользу и на здоровье, был бы в этом какой-то живой смысл. Только с мертвыми вещами ей делать нечего.

Не будем защищать культуру. Постараемся лучше ей не мешать.

\* \* \*

Я понимаю, что название нашей книги продиктовано добрыми намерениями. Разумеется, культура – не место для браконьерской охоты и тем более для плановой порубки пьес, для отстрела стихов, для отлова симфоний. И ничто не должно быть забыто из-за лени и равнодушия. Если иметь в виду только это, – ладно, пусть «красная книга». Если охранительные надписи – «не входить!», «не трогать!», «не кантовать!» – потребны, чтобы отпугивать чиновников, – ладно, пусть будут надписи. Хотя вернее было бы поместить в «красную книгу» чиновников, а на культуру махнуть рукой. Но в сугубо интеллектуальном плане эти надписи бессмысленны.

Между тем у нас сейчас сильнейшая охранительная реакция, понятная после всего пережитого, распространяется не только на архитектурные памятники и пр., где это необходимо, в прямом значении, но и на интерпретацию и просто на отношение к классике. Идут странные споры, например, об экранизациях – странные, потому что обсуждаются не художественная отвага, не удачи и неудачи кинолент как таковых, а вопрос, что дозволено и что не дозволено. Опять – в который раз – заботятся о приличиях, о сохранности книжных шкафов и переплетов.

Несколько лет тому назад один знаменитый и блестящий критик сказал, публично возражая мне: «С Пушкиным мы не смеем разговаривать на равных. Мы должны стать перед Ним на колени и благодарить, что Он

<sup>8</sup> Баткин Л. М. Эстетика словесного творчества, с. 314.

вразумляет нас». Очень неудобная поза для разговора. И – какая скука для Александра Сергеевича!

Чего только не было наговорено Пушкину и о Пушкине в революционные 20-е годы! Но именно тогда появилась изумительная череда научных трудов и стихов, к нему обращенных. Предостережение Маяковского («бойтесь пушкинистов») оказалось слегка преждевременным: «всяческая мертвечина» начала отвердевать после следующего юбилея, 1937 года, когда поэт был, так сказать, поставлен под охрану государства и вместо «моего Пушкина» за душой у каждого воздвигся «наш Пушкин». Замечательные пушкинисты не могли так уж сразу перевестись, однако, сделавшись бесспорным, забронзовев, поэт испытал ту же участь, что и, например, «Могучая кучка» или Репин. Он стал генералиссимусом русской поэзии и молча присутствовал при своем юбилейном торжестве, загадочно выслушивая верноподанные речи.

Так вот: и сейчас не все ладно у нас с Пушкиным. В январе 1987 года, кажется, один Александр Кушнер счел необходимым внятно возразить против морализаторского культа. Но дело обстоит, может быть, гораздо тревожнее, чем это было высказано Кушнером. Мы сотворяем себе кумира; мало читаем, скорее, почитаем Пушкина, втайне равнодушные к поэзии, ибо не в поэзии же причина этого громогласного обожания; рассуждаем о некоей предвечной нравственности, о его исторической и политической мудрости, клянемся, что и без стихов он безупречен, что и Наталия Николаевна такова и пр., – что же, создаем из Пушкина религию?

Традиционный интерес к биографии и человеку оправдан только как тень существенного интереса к Поэту. Но и эта существенность имеет залогом своей подлинности лишь одно – напряженность, уровень нынешнего культурного творчества. Пугает не безвкусица панегириков, не бедность на действительно новые идеи относительно самих пушкинских сочинений, не наставительная проповедь вместо углубления в поэтику и смысла – забирай-де повыше поэтического смысла ... Что ж, Пушкин переживет и это. О Пушкине вообще незначем особо хлопотать. Не о нем речь – о нас. Можно бы не протестовать против обращения с поэтом как со святыней, если бы это раскрепощало,

делало непринужденным и вольным наш собственный дух ...

Между тем только такая раскрепощенность служит надежным основанием разумного отношения к культурному прошлому, настоящего сбережения и уважения к нему. Для меня тут центральный пункт. Он, очевидно, требует разъяснений.

То, что спасти от разрушения и забвения необходимо все до сих пор не окончательно утерянное, что невыносим бюрократический вандализм, – стало теперь, слава богу, общим местом. Надо надеяться, что мы достигнем в этом отношении – нет, еще далеко не достигли, но достигнем же наконец?! – элементарной цивилизованности. Однако наблюдаемый теперь поворот в общественном мнении таит в себе семена новых проблем и опасностей. О них-то и пора уже – чтобы опять не спохватиться слишком поздно – поспорить (вынеся за скобки то, в чем все мы согласны).

Кто снес в Москве храм Христа Спасителя, построенный некогда в ознаменование победы над Наполеоном? Его снесли не братья Веснины, не Корбузье, не авторы проектов Дворца Советов, которые создавали их для пустыря, уже приготовленного и обнесенного забором. Храм снесли не дерзкие и талантливые зодчие, и проекты их тоже погибли, не осуществились, что не менее больно. Филонов или Шагал писали на свежих холстах, а старая живопись по-прежнему висела в музеях. «Лес» Островского не пострадал от постановки Мейерхольда, которая провоцировала естественную полемику и, следовательно, помогла родиться будущим иным спектаклям по Островскому. Говоря о разрушении культуры прошлого в послереволюционные годы, мы подчас забываем самое простое: конструктивисты и прочие авангардисты в этом не повинны. Угроза памятникам культуры исходила не от поэтов и художников, непочтительных к прошлому, – они с прошлым, положим, рассорились, но они им не распоряжались.

Внутри культуры некие смыслы, самые крайние, неизбежно односторонние (даже опрометчивые, даже ошибочные) не порождают ничего, кроме ответных смыслов.

Опрометчиво было «скифство» Блока. Но лишь глухому невдомек, что, если «нам внятно все – и острый галльский смысл, и сумрачный германский гений», – эти «скифские» тьмы и тьмы опасны только для

прежнего культурного тонуса, но не для европейских городов. Реальные разрушители вдохновлялись отнюдь не футуристическими манифестами. Авангардистов же постигала та же судьба, что и древние церкви. Там, где одним привольно, – и другие в безопасности; а гибнут они обычно одновременно: когда рушится культура и взлетает на воздух цивилизация, внутри которых они вели спор.

И, по-моему, это неправда, будто какие бы то ни было культурные дерзости, самые что ни на есть запальчивые творческие идеи, кризисы и муки ответственны за приход тиранов. Они призваны к другому ответу. Гоголь и Достоевский – имею в виду «Избранные места ...» и «Дневник писателя» – не готовили «объективно» Гапона и Девятое января. С Ницше спорили многие в Германии, вплоть до Манна и Хайдеггера, – и духовно немислимы без него. Им он вынужден был отвечать, их приход готовил. А не приход Гитлера. Вандалы не вдохновляются, не способны понять ни Блока, ни Ницше, ни Достоевского, ни Маркса, но выдергивать из них перья и втыкать в свои шляпы они при случае, разумеется, не прочь. Нацисты цитировали Ницше, да ... но ведь они еще и называли себя социалистами ... мало ли кто цитировал «Божественную комедию» или «Мертвые души» для красоты слога. Манн мог горько упрекать Ницше, то есть себя, опровергать свои прежние смыслы, превзойденные историей. Включимся в этот страстный культурный диалог с полубезумным «Заратустрой» в руках. Пусть сталкиваются идеи, сталкиваются книги, что-то значащие в истории культуры. Но пусть издаются.

Допустим, скоро не будет надобности призывать к этому или сетовать на снос старины. Книгами и домами будут буднично и цивилизованно заниматься издатели и архитекторы. Реками же – гидрологи, а не писатели. Но вот созрели ли мы к истинно культурному (а не только цивилизованному) состоянию? Слыша предложения построить заново (именно построить, а не реставрировать) усадьбу в Шахматове, Сухареву башню, храм Христа Спасителя на месте бассейна, – поневоле призадуматься ... Надо бы еще построить древнегреческий Херсонес, а то там одни фундаменты. И досадно, что римляне никак не соберутся восстановить Коллизей ...

В сторону неловкие шутки. В Шахматове растет трава. Можно сделать усадьбу для

Блока – по фотографиям и пр.; по планам и замерам можно построить Сухареву башню, но это будет башня конца XX века, хотя и «точно такая же». Если мы с провинциальным простодушием думаем, будто оригинал можно хоть в малой степени заменить подделкой, значит, мы неисправимы. Что ж, создавайте Шахматово, закажите столярам блоковское кресло, а портному – блоковский пиджак и набросьте его на спинку кресла. Усадите в кресло, коли на то пошло, восковую фигуру ...

Господи, да не пора ли нам понять, что в мире культуры есть непоправимое! В том и заключена боль, что Сухарева башня или Шахматово уничтожены, потеряны для России навсегда. А ежели позволительно заменить прошлое – декорацией прошлого, то этот дикарский ход мыслей должен готовить нас к возможности нового грядущего вандализма. Ибо что же тогда, спрашивается, такого ужасного в сносе какой-нибудь церкви XVII века? Да захотим – и построим на том же месте церковь XV века ...

Думаю, эти благонамеренные предложения глубочайшим образом некультурны. Нелепо и горько. Старые шедевры лучше всего были бы защищены неслыханно новыми шедеврами – в культурном, бунтующем и странно гармоническом соседстве. Только культура может обеспечить прочность цивилизованности. (Как и наоборот.) Поэтому пусть даже и вполне цивилизованное общество будет настолько цивилизованным, чтобы к нему могли быть всегда привиты дички культуры, – настолько цивилизованным, чтобы не быть всего лишь цивилизованным. *Как бы* варварство помогает избежать вырождения цивилизации в просто варварство. Усвоить эту теорему и научиться, все помня, забывать – труднее, чем прилежно склонять: «память», «памяти», «культуры», «культуре», «культуры» ...

\* \* \*

Я хотел бы подойти к переводу как феномену культуры с той, уже упомянутой выше стороны, что сама культура может быть определена как феномен перевода.

Если «переводом» в широком смысле (скажем так: из одной субъектности, из одного порядка сознания – в другую субъектность, в другой порядок сознания) является всякое понимание, то что такое перевод



в буквальном значении, с одного естественного языка на другой? При подобном подходе – это лишь частный случай Перевода (культурного творчества) вообще, что, конечно, касается лишь многозначных (преимущественно художественных) текстов. Впрочем, случай исторически самый ранний, теоретически наиболее формализованный. Вряд ли нужны лучшие аргументы в пользу ответственности и достоинства переводческого дела.

Возможность успешного перевода коренится в том же, что ему препятствует и к нему вызывает: в наличии разных языков. Слава богу, если оно материально и резко выражено. Разноязычие (несходство грамматик, ритмики, интонации, лексики, идеоматики) – опора и облегчение работы переводчика. Чужой – в том или ином отношении – оборот обостряет переводческое чутье, напрягает ресурсы своего языка, помогает избежать калки.

Потому-то нелегко переводить с очень родственного языка (например, Шевченко – на русский или Некрасова – на украинский). Едва ли не труднее, чем иметь дело с экзотикой; с жаргоном и диалектизмами, со структурой совсем далекого языка. (Так и с восприятием культуры: труднее всего дается не самое далекое и странное, но то, что сравнительно близко и обманчиво понятно и все же должно быть ухвачено в самостоятельной своей сути.) Потому-то в поэзии почти непереводимы Вергилий, Расин, Гете, Пушкин: классическая уравновешенность слога, простота, которая в подстрочнике глядится стертой, общие места в почти неуловимом интонационном сдвиге.

«Непереводимы»? «Почти»?

Собственно, любой многозначный смысл непереводим.

И все на свете переводимо – даже гениальные стихи.

Оба утверждения правильны. Более того: перед нами только одно утверждение, то есть оба крайних мнения имеют в виду один и тот же феномен (с культурологической точки зрения).

Традиционные максимы о переводе следуют из природы всякого культурного различия и разномыслия.

Ибо вообразить идеальный, полностью адекватный перевод художественного текста значило бы, конечно, вообразить теоретическую бессмыслицу. Ведь такой перевод дока-

зывал бы однозначность оригинала, то есть его внехудожественность, и этого мало: такой перевод не мог бы считаться в случае полного тождества переводом.

«Перевод» уже означает свою неадекватность оригиналу.

Однако неадекватность – нечто противоположное переводу.

Иначе говоря, перевод парадоксален. Он есть соединение несоединимого, он адекватен и неадекватен одновременно – по определению.

В самом деле. Перевод стремится к идеалу, – значит, к тому, чтобы стать прозрачным, утончиться до нуля, совпасть с оригиналом – перестать быть переводом? Подобное стремление к нетождественности себе (в меру тождественности оригиналу) – обязательное условие работы. Но ... если бы условие могло быть выполнено до конца, пришлось бы закрыть переводческий цех. Общение с оригиналами прекратилось бы. Их предстояние перестало бы вызывать высокую тоску, сродную той, что описал Тютчев. Мысль переведенная есть ложь. Но если выразиться точнее и суше: мысль переведенная – встреча двух мыслей, двух сознаний. Это несовпадение как раз и позволяет переводу быть оригинальным, оригинал же сохраняет свежим и ... нуждающимся в новых переводах.

Отсюда явствует бесплодность вечного спора о том, что в переводе лучше – точность или свобода.

То и другое, конечно, в высшей степени желательно, но ведь это только два мысленных предела, где оба качества превращаются в свою противоположность.

Точность, если ее полагать исчерпывающей, равносильна полной неточности буквализма.

Полная свобода упустила бы из виду оригинал и тем самым перестала бы при такой нелепости быть свободой, ибо может быть ею лишь по отношению именно к нему.

Самый вольный перевод все же узнаваем в качестве такового и, стало быть, связан с оригиналом.

Самый точный перевод именно во имя точности нуждается в дистанции и несходстве.

Между этими умозрительными полюсами располагается необозримая сфера реального перевода, и неудивительно, что ни один перевод не может стать последним. Оба

требования отрицают друг друга, но очевидно, что в более отдаленном логическом пределе – и в любом реальном переводе – они выступают взаимными условиями и всякий раз совмещаются в очередном неожиданном повороте и пропорции.

Мера точности и свободы никогда не предрешена заранее.

Поэтому бесполезно решать «вообще», раз и навсегда, нужно ли, допустим, сохранять в переводе аромат иноязычия или русифицировать и до какой степени; соответственно – при переводе старинных текстов надо ли осовременивать или архаизировать язык. Ничто не предрешено. Пастернаковский перевод «Гамлета» не может отменить и заменить перевод Лозинского. И еще будет, будет неведомый русский «Гамлет».

Боюсь, что я свел дело к банальностям. Впрочем, я не переводчик, а историк культуры, подающий голос против нормативной эстетики.

\* \* \*

Высшая задача историка культуры, по моему, состоит в толковании и воссоздании особенного.

Различия для культуры важнее, чем сходства, но дело не просто в описании различий, не во внешних спецификациях. И не просто в индивидуальности объектов. Культурные различия суть различия субъектов; однако субъект обладает особенностью совсем не той, что мы привыкли усматривать в особенной вещи. Каждое культурно-особенное претендует на всеобщность.

Мир, в котором всеобщее и особенное всякий раз странно совпадают, в котором нет универсального и абсолютного смысла, пригодного стать причиной или готовой рамой для всех других смыслов, но в котором бесконечный смысл рождается всякий раз сызнова, в качестве конечного, смертного, неповторимого, – вот исторический мир культуры.

Каким образом Этот может быть одновременно и в одном отношении и неповторимым Этим и универсально-значимым, то есть не совпадать с собою? Во встрече с другим Этим. Всеобщность не *над* или *за* особенным, культурным текстом, не в нем, не в его оболочке, – нет, она и есть сам этот текст.

Бесконечное в себе особенное не может быть понято как результат, хотя, разумеется,

в тексте есть и эта результирующая сторона; в нем есть те же (или почти те же) правила организации, значения, общие места, что и в других текстах; есть тысячелетние традиции, есть «вечные идеи», есть эпохальные или даже межэпохальные, невероятно устойчивые черты сознания; отсюда можно двигаться к совершенно уже свехисторическим условиям и структурам. Тогда возникнет впечатление, что в конечном счете все было всегда, все подобно всему. Тогда удастся свести конкретное богатство текста к богатству вне-текстовых, предтекстовых, метатекстовых матриц. Тогда сам текст, с его своеобразием, оказывается снят исследованием, открывающим в нем знакомое, общее с другими текстами. Тогда текст воспроизводит, а не производит культуру и принадлежит, строго говоря, не культуре, а цивилизации<sup>9</sup>.

Но это путь не для того историка, который видит в произведении не очередное подтверждение тотального изоморфизма, а пытается понять именно «вот этот», неповторимый и особенный текст, увидеть его в качестве такового. Сколько бы в нем ни было повторяющихся, заемных, готовых элементов, пусть он на 99 процентов сложен из таких кирпичиков, нас-то привлекает, каким образом они пересоздаются, – и по ходу высказывания рождается новый смысл, новая, особенная всеобщность.

А поскольку этого, очевидно, не разглядеть в тексте остановленном (взятом как результат, описанном объектно, *как если бы* он был вещью), то внимание гуманитарно настроенного историка обращено прежде всего на сам процесс смыслопорождения, на интеллектуальную «физиологию» текста. В каких-то нервных узелках текст оказывается оспаривающим себя, становящимся, предшествующим себе же, неравным себе, а значит, парадоксальным. Парадокс – всегда «этот» – скрыт в глубине каждого культурно-содержательного текста, составляет его особую логику. Историк, который хочет вскрыть эту логику и выразить ее понятийно, выступает в качестве культуролога. Такому историку, как нетрудно догадаться, не подходят многочисленные определения культуры через ее «анатомию», попытки выяснить, из чего она состоит (а не почему она

<sup>9</sup> Подробней об этих взаимодополнительных сторонах и функциях текста см.: Баткин Л. М. Два способа изучать историю культуры. – «Вопр. философии», 1986, № 12.

продолжает загадочное существование вне своей эпохи), рассматривать ее наподобие материальной структуры, а не в виде специфических смыслового отношения.

Индивидуальное включается в мировую историю культуры не просто «этапом» или «частью». Субъектность данного культурного высказывания незаменима никакой другой субъектностью и несводима к ней. Поэтому при сопоставлении двух разнокультурных текстов мы не в состоянии ответить на вопрос, какой из них «лучше» или «важнее». Ведь каждая культура обладает всеобщей формой существования, непременно характеризует (перефокусирует) всевременную мировую культуру в целом, а не только ее закрепленный здесь и сейчас фрагмент.

Культура не может рассматриваться только как эмпирическая данность – она должна еще быть объяснена и как возможность, как движущаяся к себе.

Между тем непосредственно, феноменологически историк имеет дело как будто исключительно с данностями – с установленными текстами, а не со способами их создания и переосмысления. И картина, которая открывается перед ним, когда он подступает к некоей культурной эпохе, всегда выглядит сплошь разнородной, слишком пестрой, не допускающей, казалось бы, сведения к определенной исторической целостности, пусть относительной. Правда, эта целостность как-то ощущается нами – она засвидетельствована самим фактом совмещения несовместимых идей и ценностей в одной культурной системе.

Как понять, к примеру, ренессансных итальянцев, которые обосновывали дерзкую и безудержную инициативу индивида, в чем бы она ни выражалась, дорожили честолюбивым усердием, жизненной силой, чудным свершением, «доблестью», как они это называли, как раз потому, что видели в индивидуе вселенское («универсальное») существо? Считалось, что все и каждый по возможности должны стать универсальными. Но в таком случае, кто и каким образом будет индивидуальным? Как понять эту странную индивидуалистическую культуру людей, которые отнюдь не утверждали себя в качестве «личностей» (сам этот термин еще не был известен), но отождествляли свои личные притязания с требованиями общественного блага, с «разнообразием» природы, с подражанием Творцу? Как объяснить культуру

людей, конструировавших идеальный и разумный нормативный мир, в котором, однако, главное место отводилось характерной подробности, казусу? Как истолковать культуру, желавшую земное вознести до небес, но небесное низводившую на землю, культуру, вскормленную одновременно античностью и христианством, но ставшую чем-то таким, что не назовешь ни религиозным, ни безбожным, ни языческим? Эта культура, как известно, была переходной: из нее чуть ли не все можно раздергать на заимствования и предвосхищения, на Средневековье, которое ею кончалось, и Новое время, которое ею начиналось. Но тогда мы упустим из вида самое Возрождение, оригинальное как раз в своей логике переходности: не вопреки, а благодаря переходности.

Перед историком, пытающимся построить теоретическую модель Возрождения или любого другого типа культуры, проступают контуры чего-то неслышанного, немислимого.

Так тому и следует быть. Для культуролога это единственно серьезный способ отношения к своему предмету. Признание этой трудности составляет исходное конструктивное условие исторического понимания.

В каком же смысле?

Прежде всего, конечно, в самом обыкновенном смысле общения с другой культурой именно как с другой, непохожей на нашу современную (и, следовательно, позволяющей взглянуть со стороны на наше собственное место в истории). Неизбежное перенесение на исторически и логически иначе устроенную культуру привычных для нас понятий, признаться, далеко еще не у всех даже профессионалов вызывает острое ощущение анахронизма и методологической ограниченности. Успокаивают себя тем, что люди во все времена будто бы мыслили одинаково; пусть и по-разному, но применяя одни и те же критерии истинности, отвечали на одни и те же вопросы; и потому можно в принципе «вчувствоваться» в любую эпоху. Нет, сами начала мышления, сами способы думать, сами вопросы тоже были разными. Вчувствоваться можно. Однако убежденность в том, что и «они» и «мы» – люди, облегчает не столько наше превращение в «них», сколько «их» – в нас. Ведь в своих представлениях о том, что значит быть человеком, мы с необходимостью отправляемся все-таки от нашего, сегодняшнего опыта и,

считая его естественным, общечеловеческим (попросту единственным!), распространяем, допустим, на Средневековье или Возрождение. Само собой, некая общность разума и цивилизации между людьми всех времен и регионов – обязательное условие понимания. Но эта общность слишком малосодержательна для историка, ибо не подвержена изменениям, собственно, находится вне истории. Поэтому заниматься ею – удел, скорее, биологов, семиотиков, антропологов, формальных логиков или на худой конец историков-софистов.

Парадокс историзма заключается в том, что исследователь, настаивая на инаковости разных типов культуры и недопустимости приложения к ним современных интеллектуальных мерок, тем самым прилагает к ним наисовременную мерку ... и чем последовательней он желает заставить далекую эпоху говорить с ним на ее собственном языке, тем больше такой язык требует перевода и тем принудительнее и изощреннее оказывается инструментальная роль собственного понятийного словаря исследователя.

Когда мы с кем-нибудь общаемся, пусть это даже хорошо знакомый, близкий нам человек, мы вряд ли можем быть твердо уверены, что знаем о нем все. Мы знаем его лишь постольку, поскольку он открывается перед нами и поворачивается к нам той или иной своей стороной. Так и в общении культур. Но именно то, что остается в неизвестном остатке, как раз и придает цену известному, делает общение непредсказуемым и неисчерпаемым. Понять особость другой культуры – значит испытать ее не до последнего доньшка, не присваивать полностью, но оставлять ее также и для себя самой, а это, как и при общении между людьми, – предпосылка действительного понимания, обязательно включающего и «непонимание». Кавычки тут и уместны и неуместны, и буквальные и условные: буквальное непонимание уступает место «непониманию» как эвристическому приему, но он не будет эффективным, если останется только приемом, если на каждом новом витке рассмотрения мы не будем включать в наше понимание ощущение подлинного, никогда до конца не устраняемого непонимания без всяких кавычек. Устранять его надо – в этом пафос работы историка, – но так, чтобы оно продолжало участвовать в работе. (Нечто похожее многократно высказывал у нас, в частности,

С. С. Аверинцев, следовало бы всячески его поддержать. Тривиальным это, к сожалению, пока не стало.)

Как ни трудно отрешиться от собственного культурного эгоцентризма, все-таки это еще только верхний слой «немыслимости» бытия всякой культуры.

Немыслимость, далее, состоит в том, что всякая культура невозможна по отношению к предыдущей, из которой она, бесспорно, вышла и тем не менее не может быть выведена. Знание предыдущей культуры даже вкупе со знанием изменившихся исторических обстоятельств позволяет разве что предсказать, в каком примерно направлении начнет смещаться данная культура, – но не ее реальный облик, не ее стиль, не ее своеобразные открытия. Если культура пришла в движение, то ее нынешнее состояние принципиально нельзя экстраполировать в будущее. А культура, впрочем, всегда в движении. Отдельный феномен и тип культуры в целом – неожиданность, как и всякая личность. Собственно культурные события непредсказуемы.

Еще один, самый глубинный план «немыслимости» всякой культуры состоит в ее немыслимости (осваиваемой культурологической мыслью) уже не для иного (нашего) сознания и не в генетическом значении, а по отношению к себе самой. Но об этом – о том, что культура парадоксально не сводится к себе наличной, о необходимости для историка понять культуру в ее историологическом основании, условно говоря, в ее замысле, в ее возможности, – здесь сказано уже достаточно.

\* \* \*

М. М. Бахтин развернул теоретически то небывалое отношение к истории, к ее культурной традиции, которое в этом уходящем столетии сознательно породило новую, специфическую культуру. О. Э. Мандельштам в статье «Слово и культура» (1921) писал об этом так: «Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяют исторический Овидий, Пушкин, Катулл».

Это значит: не удовлетворяют равные себе, замкнутые в своем малом историческом времени – и нужны возникающие все

«снова», разворачивающиеся, разрастающиеся в большом Времени. Ср. у Бахтина: «Достоевский еще не стал Достоевским, он только еще становится им» и т. п.<sup>10</sup> – в 1961-го году! Это значит: великое искусство прошлого по сей день и вовеки все накануне себя.

Но продолжим чтение. «Удивительно, в самом деле, что все возьмется с поэтами и никак с ними не развяжутся. Казалось бы – прочел и ладно. Преодолею, как теперь говорят. Ничего подобного». И чуть ниже – о «свойстве всякой поэзии, поскольку она классична»: «Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было».

Это значит: в мире культуры, где все неповторимо, с Катуллом не «развязаться», прошлого не «преодолеть», ведь оно – не этап эволюции, понятие прогресса тут нелепо; теперь об этом слышаны все, в 1921 году это было свежей новостью. Чем классичнее культура, тем богаче возможностями перетолкования. Диалог не перестает длиться, «глубокая радость повторения», которого не боится поэт, объяснима тем, что это не повторение, а рифма, отклик, эхо, доносящееся из будущего. Культура не «была»,

Самосознание культуры: от истории к теории она всегда «должна быть». Потому что *оставленный* смысл – отрезанный от дальнейших вопросов, не способный стать ответом на еще не заданные вопросы – это умерший смысл, между тем как смысл, появившись однажды на свет, умереть уже не может. Следовательно, если мы имеем в виду действительно культуру, а не что-то другое, «вчерашний день еще не родился».

«Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер»<sup>11</sup>.

К этому нечего добавить. За исключением, может быть, того, что для историка культуры это не изящный оксюморон, а чертовски сложная исследовательская задача.

Спросите у серьезного музыканта-исполнителя. Что же, он хочет выразить игру – себя? Да нет, если это и происходит, то невзначай и само собой: именно потому, что озабочен он вовсе не этим. Нужно сделать просто то, что обозначено в нотах. Следовательно, извлечь их смысл. Наедине с композитором, словно Баха еще никто не играл, Баха еще не было. Осведомленное и щепетильное понимание на известном уровне обращается редкостным предчувствием.

<sup>10</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества, с. 316.

<sup>11</sup> Мандельштам О. О поэзии. Л., 1928, с. 78.

## НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ОБРАЗА И ПОНЯТИЯ

*Эссеизм в культуре Нового времени*

Эссеистский жанр остается одной из наименее изученных областей словесности. Эссеистика противится сколь-нибудь четкому обозначению своей специфики, выступая, скорее, как некая наджанровая система, включающая самые разнообразные философские, исторические, критические, биографические, автобиографические, публицистические, моральные, научно-популярные сочинения. «Что такое эссе, никогда в точности не было определено», – утверждает один литературоведческий словарь<sup>1</sup>, а другой добавляет еще более категорично: «Эссе не может быть приведено к какой-либо дефиниции»<sup>2</sup>. Эта неопределенность входит в самое природу эссе и обусловлена той мирозерцательной установкой, которая заставляет этот жанр постоянно переходить свои жанровые границы. В глубине эссе заложена определенная концепция человека, которая и придает связное единство всем тем внешним признакам жанра, которые обычно перечисляются в энциклопедиях и словарях: небольшой объем, конкретная тема и подчеркнута субъективная ее трактовка, свободная композиция, склонность к парадоксам, ориентация на разговорную речь ...

*Самообоснование индивидуальности.*

«... Так как у меня не было никакой другой темы, я обратился к себе и избрал предметом своих писаний самого себя. Это, вероятно, единственная в своем роде книга с таким странным и несуразным замыслом»<sup>3</sup>. Действительно, у Монтеня впервые человеческое «я» выявляется в своей несводимости ни к чему общему, заданному нормой и образцом. Направленность слова на самого

говорящего, его сопребывание со становящимся словом – один из важнейших конститутивных принципов эссеистического жанра, обусловивший его возникновение именно в эпоху Возрождения. Все те сочинения, которые обычно причисляются к античным предварениям эссеистической традиции, – «Диалоги» Платона и «Характерь» Теофраста, «Письма к Луцилию» Сенеки и «К самому себе» Марка Аврелия – все-таки не являются эссеистическими в собственном смысле слова. Здесь нет непосредственного, опытного соотнесения «я» с самим собой – оно соотносится с неким представлением о человеке вообще, о желательном, должном. «Я» выступает лишь как частный пример для общих моральных и метафизических умозаключений, тогда как для Монтеня в собственной индивидуальности сосредоточена вся «метафизика» и вся «натурфилософия». «Живи так, чтобы и себе самому не приходилось признаваться в чем-либо, чего нельзя доверить даже врагу»<sup>4</sup>, – это нравственное предписание Сенеки. И по форме своей (глагол в повелительном наклонении) и по содержанию (не отличать себя от врага) оно ярко отражает нормативность античного мышления о человеке. Как бы ни был античный человек ориентирован на самопознание, в основе его индивидуальности обнаруживается нечто общее, определяемое в чистых идеях.

Парадокс эссеистического мышления состоит в том, что подлежащая обоснованию индивидуальность обосновывается тем, что как раз и должно быть обосновано, – сама собой.

«Моя книга в такой же степени создана мной, в какой я сам создан моей книгой. Это – книга, неотделимая от своего автора, книга, составлявшая мое основное занятие, неотъемлемую часть моей жизни, а

<sup>1</sup> См.: Dictionary of World Literary Terms. L., 1970, p. 106.

<sup>2</sup> Current Literary Terms. A Concise Dictionary of their Origin and Use, L., 1980, p. 98.

<sup>3</sup> Монтень М. Опыты. 2, 7, с. 337. В дальнейшем сноски на издание приводятся в тексте, с указанием книги, раздела, страницы.

<sup>4</sup> Сенека. Письма к Луцилию, 3, 3.

не занятие, имевшее какие-то особые, посторонние цели, как бывает обычно с другими книгами» (2, 8, с. 593). Эссе – это путь, не имеющий конца, ибо его конец совпадает с началом, индивидуальность вращается в собственном кругу: исходит из себя, приходит к себе. Именно потому, что личность у Монтеня сама определяет себя, она никогда не может быть до конца определима. Оттого что личность, лишенная всяких общих и вечных оснований, стала обретать их отныне в опыте самообоснования, она не превратилась в нечто самотождественное, – напротив, в ее глубине раскрылся новый источник саморазвития.

Поскольку в эссе субъект высказывания постоянно оказывается в числе его объектов, одно и то же лицо выступает в качестве мыслящего и мыслимого, парадоксы тут возникают на каждом шагу. «Тут словно бы чередуются все заключенные во мне противоположные начала. В зависимости от того, как я смотрю на себя, я нахожу в себе и стыдливость, и наглость; и целомудрие, и распутство ...» (2, 1, 296).

Еще более существенный, отмечаемый всеми энциклопедиями и словарями признак эссе – наличие конкретной темы, объем которой гораздо уже, чем, например, в трактате. Однако если мы обратимся к заглавиям монтеневских «Опытов», то обнаружим среди них и такие «общие», «отвлеченные», как «О совести», «О добродетели», «Об именах», «Об уединении», «О суетности» – ими не пренебрег бы самый абстрактный моралист и систематизатор. В контексте же монтеневских сочинений эти темы действительно воспринимаются как частные, предметно очерченные, потому что и добродетель и совесть выступают не как самосущие и очень широкие понятия, к которым сводятся остальные, а как преходящие моменты в определении той целостности, которую представляет собой сам автор. В принципе эссе может быть посвящено вселенной, истине, красоте, субстанции, силлогизму – все равно эти темы утратят всеобщность, приобретут конкретность самой волей жанра, которая сделает их частностями на фоне того всеобъемлющего «я», которое образует бесконечно раздвигающийся горизонт каждого «опыта».

Не случайно многие произведения эссеистики (у Монтеня 87 из 107 его «Опытов») носят названия с предлогом «о»: «О запахах», «О боевых конях», «О большом пальце

руки» и т.п. «О» – это своеобразная формула жанра, предлагаемый им угол зрения, выступающий тему как нечто побочное, придающий жанру некую необязательность и незавершенность. Тут мысли, по словам Монтеня, следуют «не в затылок друг другу» – они «видят друг друга хотя бы краешком глаза». И потому он выбирает частную, локальную тему, чтобы, размывая ее пределы, продемонстрировать свое беспредельное, ускользающее «я». Минимум материала при максимуме трактовок – принцип эссе.

То, что «я» в эссе всегда уходит от определения и не задается прямо в качестве предмета описания, отличает этот жанр от таких, казалось бы, близких, тоже направленных к самопознанию жанров, как автобиография, дневник, исповедь. Эти три жанра имеют определенные различия: автобиография раскрывает «я» в аспекте ставшего, дневник – в процессе становящегося, исповедь – в направлении будущего, перед которым отчитывается человек, чтобы стать самим собой, удостоиться благодати. Автобиография, дневник и исповедь стремятся раскрыть «я» в его протяженности. Эссе раскрывает «я» в его глубиннейшем свойстве, которое можно обозначить как «прерывность». «Я» не является темой, подобной всем остальным, оно не может быть охвачено как целое именно потому, что оно само охватывает и все приобретает к себе. Поэтому в эссеистике «я» движется от темы к теме, совершая скачки и нигде не показывая себя целиком. Когда Монтень утверждает, что пишет только о себе, он отдает себе отчет в разнице между этой «темой» и всеми остальными, он далек от автобиографизма. «Я не в силах закрепить изображаемый мною предмет. Он бредет наугад и пошатываясь, хмельной от рождения, ибо таким он создан природою» (3, 2, 19). Сама природа «я» такова, что она не может быть выделена в чистом виде из всех других вещей и понятий, воспринимаемых и осмысляемых «мною», но есть лишь некий скользящий предел той предметности, которая вступает в описание, – не случайно рассуждения о «я» как таковом носят в композиции «Опытов» маргинальный характер, отесняясь либо к самому началу, либо к концу глав, а в масштабе всей книги – в последнюю главу, «Об опыте», где автор повествует уже исключительно о себе.

Любой порядок, образующий субстанциальную основу внешнего мироздания либо

внутреннего человека, в эссе сломан, одно перебивает другое, создавая некую зигзагообразность мыслительного рисунка и сбивчивость речевой интонации, столь свойственную этому жанру. Можно сказать, что эссе остается собой, когда отступает от себя, когда одно не вяжется с другим, – тут жанрообразующий выступают сами моменты разрыва, несовпадения. Содержательным эквивалентом и «оправданием» этих формальных свойств жанра выступают постоянные ссылки Монтеня на свою некомпетентность, забывчивость, «слабость ума» ... (2, 10, 356). Все эти слабости и несовершенства, которые Монтень приписывает лично себе, на самом деле являются свойствами возникающего жанра, психологической подоплекой новой формы, которая контрастно выступает на фоне предшествующих канонизированных жанров как некая «минус-форма», лишенная общезначимого содержания, логической последовательности, всеобъемлющей эрудиции, состоящая из одних «изъянов». Но часто эти отрицательные самохарактеристики Монтеня обнаруживают его желание утвердить некий новый принцип творческого поведения: «... я никогда не исправляю написанного и не ввожу в него позже явившихся мыслей. Я хочу, чтобы по моим писаниям можно было проследить развитие моих мыслей и чтобы каждую из них можно было увидеть в том виде, в каком она вышла из-под моего пера. Мне будет приятно проследить, с чего я начал и как именно изменялся» (2, 37, 673).

Все сказанное об эссе сближает его с другим жанром – романом, который своим возникновением в современной форме тоже обязан новым философско-эстетическим ориентациям ренессансной личности. Эссе и роман – не только жанры-сверстники, родившиеся в эпоху Возрождения, в XVI веке, но и жанры-соратники, утвердившие право настоящего и преходящего вторгаться в мир установленных ценностей и раскрывать их в соотносении с индивидуальностями автора и героя. «Изображать событие на одном ценностно-временном уровне с самим собою и со своими современниками – значит совершить радикальный переворот, переступить из эпического мира в романский ... Самая зона контакта с незавершенным настоящим и, следовательно, с будущим создает необходимость несовпадения человека с самим собою. В нем всегда остаются нереали-

зованные потенции и неосуществленные требования ... нереализованный избыток человечности...»<sup>5</sup> – такова общая установка гуманизма, воплотившаяся и в романе и в эссе, и потому характеристика, данная М. Бахтиным одному жанру, может быть вполне отнесена и к другому. Добавим, что ориентация на разговорную речь, непринужденный и фамильярный тон, с привлечением бытовых подробностей, свойственная роману, также находит соответствие в эссе. Так, рассуждая о творческом процессе, Монтень сравнивает его с ежедневными физиологическими отправлениями, не останавливаясь перед употреблением самых грубых слов. Все, что ни существует в сфере умопостигаемого, возвышенного, обобщенного, волеается эссеистом, как и романистом, в зону «фамильярного контакта» с настоящим. Размышления о природе человека, об искусстве, о мире включены в поток живой, непринужденной речи, которая не скрывает своего источника в настоящем, в бытии человека, «говорящего» речь. Предметы мышления и воображения включаются в поток омывающего их бытия, лишаются самозначимости, самодовления, как в дороманную и доэссеистическую эпоху, демонстрируя подлинность неотчуждаемого, непретворяемого, здесь и сейчас протекающего существования.

*Синтетическая словесность.* Однако в своем утверждении настоящего как временного ориентира и ценностного критерия, в своем отрицании «абсолютного прошлого» эссе не просто сопутствовало роману, но шло дальше, за пределы любой условности, отделяющей созданный мир от подлинного. Роман все-таки уводит в некую вымышленную, дистанцированную от автора, идеально преобразованную действительность, особое пространство и время и в этом смысле развивает тенденцию к «иллюзионизму», вообще присущую искусству, хотя и дополняет ее – в противоположность эпосу – иллюзией настоящего, непосредственного авторского присутствия. Эссе же доподлинно и до конца стоит на почве настоящей действительности, к которой роман приближается лишь до той степени, до какой позволяет ему художественная условность. Эссе никуда не уводит, а, напротив, приводит любой самый смелый

<sup>5</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 457, 473, 480.



вымысел, головокружительную фантазию, ошеломляющую гипотезу, далеко идущую концепцию – внутрь той действительности, откуда они изошли, в подлинное время и незавершенную ситуацию авторской жизни.

И потому всякая спецификация, отделяющая созданное, как законченный продукт, от его создателя, чужда эссеистике. Эссе может быть философским, беллетристическим, критическим, историческим, автобиографическим ... Но суть в том, что оно, как правило, бывает всем сразу.

Обычно тот или иной жанр принадлежит одной определенной сфере освоения действительности. Статья, монография, реферат, комментарий – жанры научные; роман, эпопея, трагедия, рассказ – жанры художественные; дневник, хроника, отчет, протокол – жанры документальные. Эссе же включает все эти разнообразные способы постижения мира в число своих возможностей, не ограничиваясь одной из них, но постоянно переступая их границы и в этом движении обретая свою жанровую или, точнее, сверхжанровую природу. «Опыты» Монтеня в равной степени принадлежат и истории литературы, и истории философии, и истории нравов, чего, разумеется, нельзя сказать о «Гаргантюа и Пантагрюэле» Рабле или «Дон Кихоте» Сервантеса, занимающих почетное место в собственно литературном ряду.

Конечно, и роман, по словам М. Бахтина, «широко и существенно пользовался формами писем, дневников, исповедей, формами и методами новой судебной риторики и т.п. Строясь в зоне контакта с незавершенным событием современности, роман часто переступает границы художественно-литературной специфики, превращаясь то в моральную проповедь, то в философский трактат, то в прямое политическое выступление, то вырождается в сырую, не просветленную формой, душевность исповеди, в «крик души» и т. д.»<sup>6</sup>. Все это верно, но роман именно «пользуется» всеми этими нехудожественными формами, подчиняя их своей художественной специфике, – разумеется, в той степени, насколько он удастся как роман, сохраняет свою жанровую природу, которая обязывает его замыкать все свои события и смыслы в условно-вымышленной действительности, куда подлинная, внепо-

ложная действительность включается на правах одного из образов (как образ автора в «Евгении Онегине»). Сама «подлинность» в романе приобретает характер художественного приема, который приобщает ее к замкнутому миру вымысла.

Эссе не «пользуется» указанными формами, а существует в них как проявления собственной сути. «Моральная проповедь» и «философский трактат», интимное признание и вымышленная сценка, умозрительное построение и бытовая зарисовка – все это входит в возможности эссеистического жанра, единственная «обязанность» которого состоит в том, чтобы одновременно и попеременно пользоваться всеми этими возможностями, не выделяя одну из них – потому что тогда эссе превратится в статью или дневник, рассказ или проповедь.

В эссеистике раскрылась некая бесспорная основа, на которой могут объединяться и взаимопревращаться все способы человеческого освоения мира, потому что тут осваивается сама способность этого бесконечно многообразного освоения. Эссе есть не что иное, как «опыт», куда все виды познания и деятельности включаются в момент своей существенной незавершенности, тогда как законченные их результаты глубоко различны и принадлежат сферам, имеющим как будто мало общего. Общее обнаруживается в начале, в той становящейся реальности «своего опыта», откуда исходит всякое дальнейшее освоение и которая постигается эссеистом как нечто целостное, как возможность всех других возможностей, как начало начал. Само понятие «опыта» предполагает расширенное настоящее, которое вовлекает в поток становления и ставшее прошлое и настоящее будущее. Ведь «опыт» – это одновременно и «попытка», эксперимент, результаты которого принадлежат будущему, и «пережитое», которое собирает и запечатлевает результаты прошедшего; но в «опыте» как таковом нет ни тех, ни других «результатов», а только сам процесс, «вечное настоящее», которое открыто во всех направлениях. В эссе человек предстает как испытанный своим прошлым и испытующий свое будущее, на переходе возможностей и действительности, в точке предельного совпадения «я» с настоящим. «Нужно помнить о том, что мое повествование относится к определенному часу. Я могу вскоре переменитьсь, и не только произвольно, но и на-

<sup>6</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 476.

мерно. Эти мои писания – не более чем протокол, регистрирующий всевозможные проносящиеся вереницей явления и неопределенные, а иногда и противоречащие друг другу фантазии, то ли потому, что я сам становлюсь другим, то ли потому, что постигаю предметы при других обстоятельствах и с других точек зрения» (3, 2, 19). Чтобы передать целостность опыта, эссеист должен быть включен в философские, и в художественные, и в исторические, и во все другие возможные сферы сознания. Метафора и понятие, факт и вымысел, гипотеза и аксиома, гиперболы и парадоксы – именно на переходах и стыках этих разнородных приемов является то, что не вмещается ни в один из них: растущий опыт, который имеет обоснование в самом себе и потому должен ставиться и переживаться вновь и вновь, «ибо всякое доказательство не имеет других оснований, кроме опыта» (2, 17, 584). Все способы, какими человек осваивает мир, привлекаются к освоению самого человека и все-таки не равны ему. Какая бы сумма определений ни прилагалась к самому определяющему, он обречен оставаться неопределимым.

Таким образом, неопределимость входит в самое существо эссеистического жанра. Однако эта неопределимость вовсе не означает отсутствия у эссе какой-либо специфики, – напротив, специфика узнается, угадывается в большинстве образцов этого жанра. Сущность ее – именно в динамичном чередовании и парадоксальном совмещении разных способов миропостижения. Эссе держится как целое именно энергией взаимных переходов, мгновенных переключений из разного ряда в понятийный, из отвлеченного – в бытовой. Вот несколько фраз, взятых с одной страницы монтеновского заключительного эссе «Об опыте», – они принадлежат разным типам словесности:

Философское умозрение: «Мы слишком много требуем от природы, надоедая ей так долго, что она вынуждена лишать нас своей поддержки ... устав от наших домогательств, природа препоручает нас искусству».

Заметка из дневника: «Я не очень большой любитель овощей и фруктов, за исключением дынь. Мой отец терпеть не мог соусов, я же люблю соусы всякого рода».

Художественный образ: «... мне особенно противно недостойное совокупление богини столь бодрой и веселой с этим бож-

ком плохого пищеварения и отрыжки, раздувшимся от винных паров».

Практический совет: «Я полагаю, что правильное есть зараз меньше, но вкуснее, и чаще принимать пищу».

Физиологическое наблюдение: «Я согласен с теми, кто считает, что рыба переваривается легче мяса».

Нравоучение: «Самый ценный плод здоровья – возможность получать удовольствие: будем же пользоваться первым попавшимся удовольствием».

Воспоминание: «С юных лет я порою нарочно лишал себя какой-либо трапезы ...»

Комментарий к сочинениям других авторов: «... я согласен с тем же Эпикуром, что важно не столько то, какую пищу ты вкушаешь, сколько то, с кем ты ее вкушаешь».

Афористическое обобщение: «Приятное общество для меня – самое вкусное блюдо и самый аппетитный соус» (3, 13, 299). Перед нами, в жанре «опыта», – целостный опыт отношения данного субъекта к данному объекту, в данном случае – Монтеня к еде; и, поскольку этот опыт целостен, он пользуется всеми возможными способами выражения, присущими как высокой философии, так кулинарной книге, аллегорической поэзии и записной книжке. Тут есть и практические рекомендации, и теоретические умозаключения; общее и единичное; абстрактное и конкретное; воспоминание о прошлом и наставление на будущее. Кое-чего здесь нет, например политических мнений, или физиогномических характеристик, или психологических самонаблюдений, которыми изобилуют «Опыт», но, повторяем, мы выбрали всего лишь одну страницу, чтобы в укрупненном виде продемонстрировать, как сочетаются у Монтеня элементы различных культурных подсистем.

Эссеисту совсем не обязательно быть хорошим рассказчиком, глубоким философом, чистосердечным собеседником, нравственным учителем – и одновременно все эти способности недостаточны для него. Силой мысли он уступает профессиональным философам, блеском воображения – романистам и художникам, откровенностью признаний – авторам исповедей и дневников ... Главное для эссеиста – органическая связь всех его способностей, та культурная многосторонность, которая позволяла бы ему фокусировать в своем личном опыте все разнообразные сферы знания, выводить их из

профессионально завершенных и замкнутых миров в непосредственно переживаемую и наблюдаемую реальность. По оценке У. Хэзлитта, заслуга Монтеня состояла в том, что он первый имел смелость как автор говорить то, что чувствовал как человек. Художник живет в мире вымышленных образов, философ – в мире отвлеченных понятий, публицист – в мире общественно-политических идей, автор дневника – в мире каждодневных событий и переживаний. Эссеисту же поистине не чуждо ничто человеческое, это своего рода правило жанра – разворачивать тему максимально широко, не упуская ни одной из возможных точек зрения. Поскольку автор здесь – не теолог и не политик, не психолог и не историк, не специалист, достигший определенных знаний и умений, а просто человек, пробующий себя во всем, то именно «все» или «ничто», всеобщность или неопределенность могут служить наилучшими определениями этого жанра: «ничто обо всем».

Но нет ничего тяжелее и требовательнее жанровой свободы, сполна предоставленной эссеисту. Эссеист – ничем не обеспеченный и потому достаточно беспечный автор, который каждый фрагмент своей работы начинает с абсолютного нуля, как человек, только что к ней приступивший.

В сущности, эссе – это как бы чистая словесность, сочинение как таковое, в самом широком и неопределенном значении этого слова, жанр для начинающих и неискушенных. Эссеист – это, так сказать, *профессионал дилетантского жанра*. Он становится мастером «сочинений на свободную тему», представителем словесности как таковой. Дилетантизм тут носит не случайный или приготовительный, а вполне сознательный и принципиальный характер. Эссе – первая проба пера, которое еще не знает, что напишет, но хочет выразить сразу «все-все»; и в самых зрелых образцах этого жанра сохраняется тот же дух «пробности», одновременно всезнающей и несведущей.

*Эссе и миф.* Если эссе сформировалось только в Новое время, благодаря тому перевороту, который поставил человеческую индивидуальность в центр мироздания, то что же было его аналогом в предшествующей культуре? Можно ли поставить в параллель эссе какую-нибудь форму древнего сознания, подобно тому как роман находит свою параллель в эпосе (и потому не случайно

вслед за Гегелем именуется «эпосом Нового времени»)?

Эссеистическое стремление к целостности, к объединению и соположению разных культурных рядов возникло на месте той централизующей тенденции, которая раньше принадлежала мифологическому сознанию. Синтетизм эссе – это возрождение на гуманистической основе того синкретизма, который в древности опирался на нерасчлененность первобытного коллектива и имел внеличностную, космическую и теистическую ориентацию. Парадокс эссе в том, что оно своей рефлектирующей и индивидуалистической природой противостоит мифу и всяческому мифологизму, но не так, как обособившаяся часть противостоит целому, а как новообразованное целое противостоит первоначальному. Философия, искусство, история, разнообразные науки тоже противостоят мифу, из которого они изошли, как специальное противостоит синкретическому, самостоятельно развившиеся компоненты – начальной неразвитой цельности. Эссеистика же пытается осуществить эту цельность внутри расчлененной, развитой культуры, что, с одной стороны, резко противопоставляет ее мифу, с другой – ставит на аналогичное место в системе дифференцированной духовной деятельности. Эссеистика – отрицание сверхличной и нормативной мифологии и вместе с тем – наследование ее централизующих и синтезирующих возможностей, которые теперь надлежит осуществлять сознанию индивида.

О мифологизме в культуре XX века существует огромное количество исследований, в которых выделяются преимущественно три основные его разновидности. Во-первых, это авторитарный мифологизм, присущий некоторым тоталитарным идеологиям (нацистской, фашистской и т. п.) с характерными для них образами вождей, мифологемами почвы и крови, пропагандистскими эмблемами. Во-вторых, это вульгарный мифологизм, присущий многим отраслям массовой культуры и выраженный в образах кинозвезд, детективных героев в рекламных клише, штампах тривиальной словесности. В-третьих, это модернистский трагический (травестированный, трагикомический) мифологизм, присущий многим значительным художникам XX века, таким, как Ф. Кафка, Д. Джойс, С. Беккет, А. Арто, Э. Ионеско, С. Дали, и выражающий бесси-

лие и ничтожность личности перед натиском отчужденных, сверхличных структур общества или подсознания.

Как ни разнятся эти «мифологизмы», их роднит друг с другом и с древней мифологией самодовление таких идейно-фигуративных схем, которые безразличны к индивиду или прямо ему противостоят, персонифицируя власть над ним космических стихий, или социальных законов, или психических инстинктов. Сама сущность мифологического здесь предстает как грозная сила «Оно» или «Сверх-я», которая океаническими волнами захлестывает сужающуюся полоску человеческого «я»; или, если воспользоваться не фрейдовской, а юнговской терминологией, как череда масок, закрывающих и заменяющих человеческое лицо, совокупность «архетипов», осуществляющих диктат «коллективного бессознательного». Везде тут на первый план выступает массовое, императивное, антирефлексивное начало мифологизма, которое в «авторитарной» и «вульгарной» его разновидностях воспринимается позитивно, как героическое или идиллическое, возвышенное или прекрасное, а в модернистской разновидности – негативно, как ужасное, гротескно-чудовищное, вызывающее маниакальный страх, или истерический смех, или полное оцепенение перед лицом абсурда.

Ни один из этих «мифологизмов» не выполняет основной функции, принадлежащей собственно мифологии, которая, по словам Е. М. Мелетинского, «ориентирована на преодоление фундаментальных антиномий человеческого существования, на гармонизацию личности, общества и природы»<sup>7</sup>. Внеличностный характер древней мифологии обеспечивал ей гармоническое соответствие культурному состоянию первобытного коллектива, из которого личность еще не выделилась. В послеренессансную эпоху любые попытки воспроизвести или заново создать деперсонализированную, массовую мифологию лишают ее основного свойства и ценности – целостного характера, способности всесторонне воплощать духовную жизнь нового культурного субъекта, которым взамен человеческой массы становится индивид. Если неомифологизм и пытается приобщить индивида к цельности, то искусственным и

насилованным путем, обрекая его на отчужденность от самого себя, что и вскрывается в «трагической» версии.

Замечательная особенность эссеистики в том, что целостность создается не исключением и отчуждением личности, как в неомифологических формах, а поступательным ее самораскрытием, освоением всех способов миропостижения как возможностей собственного растущего бытия. Будучи по видимости антимифологичной, отправляясь от индивидуальной рефлексии, эссеистика, по сути, берет на себя в Новое время ту функцию объединения, консолидации разных областей культуры, какую в древности исполняла мифология.

Эта функциональная общность эссе и мифа опирается на их глубокое структурное сходство, несущее, конечно, и отпечаток огромных эпохальных различий. Одно из главных свойств мифа, на которое указывают исследователи, – совпадение в нем общей идеи и чувственного образа. Эти же начала сопрягаются и в эссе, но уже как самостоятельные, выделившиеся из первичного неразличимого тождества, – идея не персонифицируется в образе, а свободно сочетается с ним как сентенция и пример, факт и обобщение.

Так, в опыте «Об отвлечении» Монтень рассуждает о том, что отвлечением мы скорее избавляемся от горя, преодолеваем препятствие, чем прямым сопротивлением и борьбой. Эта мысль подтверждается множеством примеров, каждый из которых в своей конкретности содержит что-то еще, за что цепляется следующая мысль, развивая предыдущую и приводя для своего подкрепления новый образ, который опять-таки слегка меняет направление мысли.

В эссе мысль преломляется через несколько образов, а образ толкуется через ряд понятий, и в этой их подвижности друг относительно друга заключено новое качество рефлексивности, релятивности, которым эссеистический мыслеобраз отличается от мифологического. Сколько бы ни привлекалось образов для подтверждения мысли, они не могут вполне быть равны ей; сколько бы понятий ни привлекалось для истолкования образа, они тоже не могут до конца исчерпать его. Отсюда мощная энергия саморазвития, заключенная в эссеистическом мыслеобразе: он каждый миг неполон, несамодостаточен, требует все новых «показаний» со сто-

<sup>7</sup> Мелетинский Е. М. Мифология. – Филос. энцикл. словарь, 1983, с. 377.

роны образа и все новых «доказательств» со стороны понятия. Образ и понятие уже вышли из мифосинкретического тождества, развились в самостоятельные величины, которые теперь могут сколько угодно пересекаться, объяснять друг друга, но не сливаться окончательно.

Такой мыслеобраз, составляющие которого находятся в подвижном равновесии, частью принадлежат друг другу, частью же открыты для новых сцеплений, входят в самостоятельные мыслительные и образные ряды, можно было бы назвать *эссемой* по аналогии с *мифологемой*. Как единица эссеистического мышления, эссема представляет собой свободное сочетание изложенного в образах факта и обобщающей его идеи.

Эссе в противоположность художественным фантазиям и философским абстракциям выводит свои мыслеобразы в сферу подлинного, непосредственно переживаемого, «сейчас длящегося» бытия. Эти мыслеобразы истинны не в каком-то условном, обобщенном смысле, а как ступки реального опыта, неотъемлемого от авторской жизни. Эссе, подобно мифу, не только сплавляет общую идею с чувственным образом, но их вместе – с протекающей реальностью.

Тут имеется в виду не «высшая реальность», как в мифе, к которой причастны все члены коллектива, а реальность личного опыта с его ограниченностью и относительностью. «Я люблю слова, смягчающие смелость наших рассуждений и вносящие в них некую умеренность: «может быть», «по всей вероятности», «отчасти», «говорят», «я думаю» и тому подобные» (3, 11, 233-234).

Рядом с мнением автора существует огромное разнообразие других мнений, сомнений, предполагающих новое, гораздо более подвижное, чем в мифе, соотношение субъекта и объекта. Между ними уже не тождество, а пространство предположения и возможности, в котором эссеистическая истина раскрывает себя. Объективность достигается не отказом от субъективности, а полным признанием и выявлением ее в качестве таковой. «Кто хочет знания, пусть ищет его там, где оно находится ... Я стремлюсь дать представление не о вещах, а о себе самом ...» (2, 10, 356). Но так и достигается подлинное знание – через признание его неполноты, через мнение, к которому прибавляется сомнение.

Установка на мыслеобразную целостность влечет за собой еще одно существенное сходство эссе и мифа – парадигматический способ организации высказывания. Леви-Стросс в своем известном анализе мифа об Эдипе показал, что миф должен читаться не только по горизонтали, как последовательность рассказанных в нем событий, но и по вертикали, где ряд событий выступает как вариация некоторого инвариантного смысла.

Поначалу монтеневские «Опыты», как показывает история их возникновения, представляли собой выписанные из разных книг суждения на одну тему, к которым автор добавлял собственные или почерпнутые из разных источников примеры, иллюстрирующие какую-нибудь нравственную сентенцию, афоризм. Вот по какой схеме строится эссе, открывающее «Опыты»:

1.0.0. «Различными средствами можно достичь одного и того же» (идея-инвариант, выраженная в заглавии).

1.1.0. Растрогать победителя можно как покорностью, вызывающей сострадание, так и твердостью, вызывающей восхищение (конкретизация инварианта).

1.2.0. Эдуард, принц Уэльский, наткнувшись на доблестное сопротивление трех французов, пощадил остальных горожан.

1.2.1. Скандербег, властитель Эпира, пощадил убежавшего от него солдата, потому что тот внезапно обернулся и встретил его со шпагой в руках.

1.2.2. Император Конрад III восхитился мужественным поведением женщин осажденного города и поэтому помиловал их мужей ...

В основе монтеневских опытов – идея-инвариант и варьирование ее иллюстрацией или образ-инвариант и варьирование его интерпретаций. Разумеется, эта структура может бесконечно усложняться: идея-инвариант сменяется образом-инвариантом; одна из вариаций превращается в инвариант следующей парадигмы – выстраиваются грандиозные иерархии, с их взаимными включениями и переключениями, громоздятся системы, в своей сложности не уступающие мифологическим. При этом неизменным остается само парадигматическое устройство эссе, к которому можно применить левистроссовское определение мифа как машины по уничтожению времени. Тут господствуют не сюжетные или логические

последовательности, а семантические аналогии и параллели. Этим, кстати, объясняется существенная, жанрообразующая краткость эссе и мифа в сравнении с такими «линейными» формами, как роман и эпоса, которые развертывают действие во времени. Если для повествовательных жанров основная единица – событие (то, что случилось в определенный момент времени), то для «объяснительных», каковыми являются миф и эссе, обычай (то, что происходит всегда, свойственно тому или иному человеку, народу, укладу жизни). Тут существенно не то, что было однажды, а то, что бывает вообще, регулятивный принцип индивидуального или коллективного поведения.

На связь мифа и ритуала исследователи давно обратили внимание, порой даже толкуя первый как словесную запись и объяснение последнего. Точно так же и в эссе едва ли не ведущая роль принадлежит описанию и осмыслению обмирщенных обрядов – обычаев, привычек, склонностей, присущих разным народам и личностям. Среди них на первом плане – нрав самого автора, тоже описанный как ряд правил, причуд, обыкновений, определяющих все стороны его поведения. Если миф оперирует «прецедентами», которыми прошлое задает образец настоящему, то эссе – «примерами», которыми настоящее привлекает себе на службу прошедшее. В мифе описание обряда выступает как норма, регулирующая поведение коллектива; в эссе осуществляется как бы саморегуляция авторской личности, «нрав» которой не столько описывается как образец, сколько воздействует на себя посредством самого описания, самоопределяется через сравнение с нравами других людей, времен и народов, выявляется в несвершенности и открытости перед будущим.

Итак, мы наметили ряд признаков, сближающих эссе с мифом: (1) соединение чувственно-конкретного и обобщенно-интеллектуального в *мыслеобразе*; (2) предполагаемая достоверность и правдивость этих мыслеобразов, внедренность их в *бытие*; (3) *парадигматическая* организация высказывания; (4) тематическая ориентация на *обряд и обычай* как наиболее устойчивые и целостные формы человеческого существования.

Однако именно в точках наибольшего сближения эссе с мифом обнаруживается их существенное различие, обусловленное синкретическим характером одного и *синтетич-*

*ческим* – другого: (1) в эссеистическом мыслеобразе составляющие могут свободно замещаться, одна мысль – сочетаться с разными образами, тогда как в мифологеме они нерасторжимы; (2) в мифе мыслеобраз отнесен к высшей, абсолютной реальности, тогда как в эссе погружен в реальность становящуюся и обретает бытийную достоверность лишь в точке настоящего, в личном опыте автора; (3) парадигматическая структура мифа является бессознательной и скрывается под сюжетной связью рассказа, тогда как эссе вполне сознательно строится по принципу каталога, варьирования инвариантов, творчески создается по той модели, какую в мифе открывает исследователь; (4) то, что в мифе выступает как издревле заданный *обряд*, сакральный образец и прецедент, в эссе осмысливается как *обычай* (один из многих), по контрасту или аналогии с которым выявляется *нрав* самого автора, – сравнение разных обычаев позволяет осуществлять нравственную саморегуляцию личности.

Эссе в Новое время берет на себя функцию мифа – функцию целостности, опосредования философского, художественного, исторического, или мысли, образа и бытия; но осуществляется это именно в духе Нового времени, которому целостность дается только в опыте и попытке ее достижения, в подвижно-колебательном равновесии составляющих, как задача, а не данность.

*Эссема и метафора.* Покажем конкретно, как работает эта установка на новую целостность, специфическую для мышления Нового времени, в прозе Марины Цветаевой.

Известное эссе о М. Волошине «Живое о живом» начинается так: «Одиннадцатого августа – в Коктебеле – в двенадцать часов пополудни – скончался поэт Максимилиан Волошин»<sup>8</sup>. Эмпирический факт, сообщенный с предельной, протокольной сухостью и строгостью, вплоть до часа смерти. И далее, не отступая ни на миг от этого факта, Цветаева придает ему такой расширительный смысл, что он одновременно становится мыслительной универсалией, которой для воплощения не требуется никакого вымысла – она живет во плоти все того же единичного и абсолютно достоверного события.

Сначала к факту подключается субъективнейшее чувство, которое придает ему категориальный статус, закрепляет за ним зна-

<sup>8</sup> Цветаева М. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1980, с. 190.

чение не только в смерти, но и в жизни Волошина: «Первое, что я почувствовала, прочтя эти строки, было, после естественного удара смерти, – удовлетворенность: в полдень: в свой час». Час смерти оказывается не случайным, он – *свой* для Волошина, *свойство* его личности, которое пока еще утверждается лишь силой любящего и понимающего чувства. А затем следуют «доказательства»: полдень из часа дня превращается в час природы, любимой Волошиным, в час места, где он жил, – мотив стремительно варьируется, укрепляясь в своем инвариантном, сверхвременном и сверхпространственном значении:

«В полдень, когда солнце в самом зените, то есть на самом темени, в час, когда тень побеждена телом ... – в свой час, в волошинский час.

И достоверно – в свой любимый час природы, ибо 11 августа (по-новому, то есть по-старому конец июля) – явно полдень года, самое сердце лета.

И достоверно – в самый *свой* час Коктебеля, из всех своих бесчисленных обликов запечатлевающегося в нас в облике ... полдневного солнца ...

Итак, в свой час, в двенадцать часов полудни, кстати, слово, которое он бы с удовольствием отметил, ибо любил архаику и весомость слов, в свой час суток, природы и Коктебеля»<sup>9</sup>.

Образ расширяется образом и восходит постепенно к обобщенности понятия; полдень дня и года, полдень времени и места, полдень – любимая природа и любимое слово – сквозь все эти наслоения проступает категория «полуденного» как некоего всеобъемлющего типа существования, персонифицированного в Волошине. И наконец Цветаева доводит это обобщающее, но сохраняющее образность построение до логического – «мифологического» предела:

«Остается четвертое и самое главное: в свой час сущности. Ибо сущность Волошина – полдневная, а полдень из всех часов суток – самый телесный, вещественный, с телами без теней ... И, одновременно, самый магический, мифический и мистический час суток, такой же маго-мифо-мистический, как полночь. Час Великого Пана, *Démon de Midi*, и нашего скромного русского полуденного ...

Таково и творчество Волошина ... с силами ... подаваемыми ... сожженной, сухой, как кремень, землей, по которой он так много ходил и под которой ныне лежит»<sup>10</sup>.

Полдневна уже не только природа вокруг Волошина, но он сам, весь, до глубины своей личности и творчества. Так образ поначалу чисто феноменальный – умер в таком-то часу – постепенно раскрывает свою ноуменальную глубину. Вопрос о том, что это за тип образа. Очевидно, что не чисто художественный, ибо в нем нет никакого вымысла: Коктебель, и природа, и личность Волошина – все такое, как есть, непретворенное, подлинное до мельчайших деталей («парусина, полынь, сандалии»), и недаром Цветаева повторяет, настаивает: «... и достоверно – ... И достоверно ...» Для мифа существование всего достоверность, которая в древности облекалась в вымысел, а теперь постепенно освобождается от него, – вот почему сам дух мифологии переходит в документальное, подтвержденное фактами повествование (тогда как беллетристике достается в наследство от мифологии именно фантазия как *форма* достоверности). Но одновременно этот цветаевский образ, который одной своей, «свидетельской» стороной прикасается к факту, другой, мыслительной, дорастает до понятия, до внесобытийной сущности человека как воплощенного Полдня. Через этот образ самый достоверный факт непосредственно сочетается с самой обобщенной идеей – и при этом сохраняет все пластическое богатство и выпуклость образа как единичной, неповторимой и одновременно непреходящей личности, в которой все – сущность, и сущность, в которой все – личность.

Казалось бы, самое верное определение, которое здесь напрашивается, – миф, тем более что Цветаева сама проводит такую параллель, говоря о древнегреческом Великом Панае, французском Демоне Полудня и русском полуденном. Но, разумеется, цветаевского Волошина нельзя прямо, без кавычек поместить в этот мифологический ряд. Факт – личность – идея совпадают и все-таки не совпадают, их нельзя до конца отождествить, как в образе Великого Пана, который *есть* полдень. За Волошиным стоит историческая и биографическая реальность (далее раскрытая Цветаевой), которая не

<sup>9</sup> Цветаева М. Соч., т. 2. М., с. 190.

<sup>10</sup> Цветаева М. Соч., т. 2, с. 192.

сводится к идее полдня, так же как идея полдня не сводится к личности одного Волошина. Это «миф», опровергающий свою собственную коллективистскую и синкретическую природу, «миф», созданный одним человеком об одном человеке и показывающий процесс своего создания, – воистину «живое о живом». И только такой образ, который «миф» и одновременно «немиф», может считаться целостным и достоверным для сознания Нового времени. Если бы Цветаева отсекала в Волошине все, что не вмещается в созданный ею квазимифологический образ «человека-полдня», это было бы уже о «мертвом». Целостность живет тем, что знает и превосходит свою конечность, свое непосредственное тождество с собой, на котором застывает традиционный, древний, синкретический миф.

Такой «открытый» тип построения мыслеобраза является специфическим именно для эссеистики, поэтому мы и предложили назвать его «эссемой» (по типу «мифологема», «идеологема», «фонемы»...). Этот термин может в какой-то степени восполнить недостающее нашей теории представление об особом типе квазимифологического образа, чрезвычайно распространенном в современной словесности. Обычно – и за рубежом и у нас – его так и именуют: мифологема. Но следует различать структурную единицу подлинной (синкретической) мифологии и структурную единицу эссеистики, где единство образа, понятия и бытия воссоздается на основе развитой и расчлененной культуры. Эссема – это мыслеобраз, который может бесконечно приближаться к мифологеме как к своему пределу, но никогда с ней не совпадет, ибо являет собой порождение индивидуального сознания, которое прекрасно сознает себя таковым и не выдает понятие за образ, образ за действительность, не утверждает их тождества в качестве аксиомы, но допускает в качестве гипотезы.

Эссема – это метафора, преодолевающая собственную условность и фигуральность, заново вбирающая, с одной стороны, факт, с другой – понятие, когда-то выпавшие из мифа. Если мифологема – это отдаленное прошлое метафоры, то эссема – ее возможное будущее. Эссема – первый намек на постметафорическую целостность, новую безусловность, воссозданную из той самой «переносности значений», которая некогда расщепила ее. В настоящее время нам дано

засвидетельствовать лишь самое начало гносеологического процесса, последствия которого могут быть столь же огромны, как метафоризация мифа и рождение на этой основе истории, философии и искусства.

*Эссеизация литературы и философии.* Эссеистическое сознание не было бы целостным, если бы не вовлекало так или иначе в свою орбиту другие, более специализированные области освоения действительности. Подобно тому как в эссеме сочетаются и взаимодействуют образ и понятие, эссеистика в целом оказывается той сферой, к которой все более явственно тяготеют в своем развитии и чистое образотворчество и чистое понятийное мышление.

Этот процесс расшатывания традиционных жанровых и гносеологических перегородок нашел свое предварение в так называемой «романизации». По мысли М.М.Бахтина, глубоко описавшего этот процесс, «в эпохи господства романа почти все остальные жанры в большей или меньшей степени «романизируются»... Роман вносит в них проблемность, специфическую смысловую незавершенность и живой контакт (неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим)»<sup>11</sup>. С этими изменениями, во главе которых идет роман, М. Бахтин связывает и возможные передвижения в границах художественного и нехудожественного, литературы и нелитературы.

Романизация разных жанров действительно широко развернулась примерно с середины XVIII века, но параллельно (а в XX веке, заявившем о кризисе романа, даже с явным опережением) происходит другой процесс – эссеизация разных литературных жанров, и прежде всего самого романа. Причем второй из этих процессов является развитием и углублением первого. Ведь важнейшее свойство романа, которое М.Бахтин считает опорой его жанровой экспансии, – «живой контакт с неготовой, становящейся современностью» – наиболее последовательно и целеустремленно воплощается в эссе и, по сути, представляет внутри самого романа эссеистическую зону его контакта с внероманным миром. Все-таки главное в романе, его жанровая доминанта, – это создание особой, замкнутой в себе, вымышленной действительности.

<sup>11</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 450, 451.



Вот почему романизация литературы, осовременивание ее художественного мира, последовательно развиваясь, переходила в эссеизацию, размыкание самих рамок художественной условности. В своей приверженности настоящему эссе опережает роман и указывает ему перспективу движения, поскольку не вымышляет особую действительность, не специфицирует образ как художественный, а допускает и стимулирует его проникновение в толщу той действительности, в которой живут автор и его читатели.

Роман преодолел приверженность к прошлому и мифологическую ориентацию, свойственную эпосе, но, чтобы окончательно утвердиться в настоящем, разомкнуться навстречу *новому*, ему потребовалось отчасти преодолеть и себя, свою одержимость «фикциями», иллюзионистскими остатками мифологического мировосприятия. Тот «самосуши́й мир воображения», которым так дорожили традиционные романисты, стремясь погрузить в него читателя «с головой», стал постепенно приподниматься и показывать свои основания, например у Л. Стерна – в «Тристраме Шенди», у А. Пушкина – в «Евгении Онегине». Романские островки тут омыты уже со всех сторон волнующейся, беспокойной рефлексией, которая вводит на страницу романа образ автора, показывает ту действительность, которая порождает вымысел и объемлет его собой.

Эссеизм, проникая в роман, окончательно демифологизирует его образность, выводит к тем опытным, жизненным основаниям, из которых она развилась. Но вместе с тем эссеизм обладает способностью универсализировать образность, возводя ее к сверххудожественным обобщениям. При этом образ не «остраняется», становясь предметом рефлексивной игры, а, напротив, предельно широко «осваивается», усваивает внеположные ему фактологические и абстрактно-логические функции, обретает более высокий онтологический статус, как некая идеореальность, чрезвычайно обобщенная и вместе с тем жизненно достоверная. В этом направлении ориентировали искусство немецкие романтики, предназначая ему в грядущем роль новой мифологии, целокупно вбирающей историю и философию. Когда эти «мифологические» потенции творчества осуществлялись поступательно, а не регрессивно, вели к новому типу целостности, а не к стилизации

древних синкретических форм, то «мифологизация» словесности, по сути, означала ее эссеизацию, что и обнаруживается в таких типично романтических жанрах, как эссеизированный роман или повесть («Люцинда» Ф. Шлегеля, «Ученики в Сансе» Новалиса).

Этот новый тип целостности как познавательно-творческий феномен почти не изучен. Когда приходится как-то его обозначать, обычно употребляются термины, относящиеся к целостностям дерефлективного, синкретического типа, – «мифологема», «архетип». Последнее слово буквально отсылает к «начальному», «исконному», «древнему», к тем формам коллективного бессознательного, которые, по выражению К. Юнга, априорно «преформируют» индивидуальные представления и творческую фантазию художника. Однако в эссеистике, да и вообще в литературе, берущей на вооружение эссеистические методы, чаще встречаются такие синтетические образования, которые по контрасту с «архетипами» следовало бы назвать «*кенотипическими*» (от древнегреческого «*kainos*» – «новый»). *Кенотип* не задается доопытно, а кристаллизуется из самой субстанции личного и исторического опыта и вырастает до всеобъемлющего смысла, но не потому, что этот смысл диктуется ему из предисторических слоев коллективного бессознательного, а потому, что генерализирующая тенденция исходит непосредственно от будущего, прокладывает себе путь именно через индивидуальное сознание, через сферу свободы и способна вбирать и обобщать все новое в его незавершенности. Согласно теории архетипов, все новое – лишь оболочка «первосущностей», фонд которых остается от века неизменным. Для эссеистического сознания, в отличие от мифологического, сущность вообще не может быть «задана», «преформирована», она рождается в самом процессе существования как некая перспектива обобщения и универсализации опыта, обращенная не к «истоку», а, скорее, к «исходу» времен, как их растущая смысловая вместимость и наполненность.

В русской литературе эссеизацию синтетического типа можно найти у Гоголя (например, в «Невском проспекте»), где четко прослеживается сам способ создания кенотипического образа. Произведение состоит из трех частей: в первой Невский проспект предстает как реальность, хорошо знакомая

каждому петербуржцу и обрисованная с будничной обстоятельностью, в жанре физиологического очерка: «... здесь вы встретите ... в двенадцать часов ... с четырех часов ...».

Во второй части рассказана история двух молодых людей, выхваченных автором из толпы, гуляющей по проспекту, – здесь Невский проспект образует пространство вымышленной действительности – как роковое место, где зарождаются губительные страсти, обманчивые надежды. Наконец, в третьей части Невский проспект предстает уже как реальность высшего, метафизического порядка, идея которой раскрывается предельно обобщенно и даже с привлечением мифологии: «О, не верьте этому Невскому проспекту!.. Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!.. Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него... и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде». Невский проспект у Гоголя – целостный, кенотипически обобщенный образ, в сложной диалектике которого собственно художественный эпизод выступает как переходный момент, опосредующий эмпирическую реальность и универсальную идею Невского проспекта.

Конечно, с традиционной точки зрения очерковая экспозиция и философско-мифологический финал – это вспомогательные элементы, включенные в художественное повествование и «служащие раскрытию основной идеи». Но правомерно и обратное утверждение: история художника Пискарева и поручика Пирогова – это вариации, разыгранные внутри эссеистической парадигмы данного произведения, на общую тему «улицы-лжи», «города-обмана», – одно из доказательств того, что «он лжет во всякое время, этот «Невский проспект». Эссеистическая система встраивается в беллетристическую так, что каждая может рассматриваться как составляющая другой.

Не случайно «Невский проспект» входил в «Арабески» – сборник универсального содержания, где художественные произведения соседствовали с очерками и статьями; здесь это сочетание внесено в границы одного произведения.

Взаимовключенность, взаимопреломленность двух начал – беллетристического и эссеистического – характерна для литературы XX века. Многие произведения, по традиции

заносимые в разряд художественной словесности, на самом деле представляют собой беллетризованные эссе, которые одновременно могут, конечно, интерпретироваться и как эссеизированные романы и повести. Томас Манн назвал свою «Историю об Иакове» (первую часть тетралогии «Иосиф и его братья») «фантастическим эссе»<sup>12</sup> – и это же емкое жанровое определение, включающее *вымысел в систему целостного мышления*, может быть отнесено к другим крупнейшим созданиям немецкоязычной словесности («Игра в бисер» Г. Гессе и «Человек без свойств» Р. Музиля<sup>13</sup>).

Вообще в XX веке не так уже легко назвать значительных представителей мировой литературы, у которых эссеистическое начало не проникало бы в той или иной степени в строение образа, аналитически расщепляя его художественную целостность и одновременно внедряя в целостность более высокого синтетического порядка. Т. Манн и Г. Гессе, П. Валери и А. Жид, А. Мальро и А. Камю, А. Бретон и А. де Сент-Экзюпери, Г. Честертон и Дж.-Б. Пристли, М. Унамуно и Э. Канети, Г. Миллер и Н. Мейлер, Я. Кавабата и Кобо Абэ – через творчество этих и многих других писателей эссеистика выходит за пределы одного жанра на главную магистраль литературного развития. При этом у одних писателей преобладает аналитическая направленность эссеизма, у других – синтетическая, но в общем они постоянно перекрещиваются: та же самая мысль, которая разлагает непосредственность художественного образа, достраивает его и сложно опосредует в мыслеобразном единстве. Ведь

<sup>12</sup> См.: Манн Т. Собр. соч. в 10-ти т., т. 9. М., 1960, с. 179.

<sup>13</sup> Кстати, именно Р. Музилю принадлежит заслуга в разъяснении самого понятия «эссеизм», который он рассматривал как экспериментальный способ существования, относящийся к действительности как открытой, незавершенной, актуально вбирающей всю сумму своих потенциалов. Эссеизм не только провозглашен в «Человеке без свойств» как одна из его утопий, но и осуществлен в самой словесной и мыслительной ткани этого произведения. Как пишет Д. С. Давлианидзе, «посредником, который дал автору «Человека без свойств» возможность соединить изображение действительности с ее осмыслением, придать форму «духовному движению», осуществить языковой синтез «точности и души», стало эссе. Для Музиля эссе не только литературный жанр, наиболее соответствующий духу времени из-за своей формальной «открытости» и диалектичности, сочетания самоанализа с объективным взглядом на вещи, а даже особый вид освоения действительности, равноценный науке и поэзии» (Musil R. Ausgewählte Prosa. М., 1980, p. 361).

то, что обычно называют художественной целостностью, на самом деле неполно, частично, само по себе вычленено из синкретической первообщности, и требуется обнажить, выделить эту частичность (условность), чтобы включить ее в растущую целостность (безусловность) нового, интегрального типа.

Если обратиться к отечественной литературе, то и здесь обнаруживаются примеры ее плодотворной эссеизации (М. Пришвин, Ю. Олеша, К. Паустовский). Сравнивая роман М. Пришвина «Осударева дорога», над которым он много и мучительно трудился под конец жизни, с его же эссеистическими записями, дневниками тех лет, поражаешься, насколько полнее и глубже выходит содержание, не обремененное беллетристической формой, но прямо сопутствующее авторской мысли.

На границе образа с идеей и фактом рождается та энергия трудного сопряжения и преодоления, которая часто гаснет в гносеологически однородной картине мира, где подобное сочетается с подобным, мысль с мыслью, образ с образом, факт с фактом, подчиняясь однозначной и предсказуемой логической, сюжетной, хронологической последовательности. Как ни парадоксально, но художественное целое, вовсе не стирается, а, напротив, резче заостряется в своей специфике, которая фокусируется на контрастном для нее фоне.

Но эссеизация литературы – это лишь одна сторона интегративных процессов в культуре XX века. Другая сторона – это эссеизация философии, которая, подчиняясь логике внутреннего развития, так же начинает тяготеть к иноположной образности, как искусство – к понятийности.

Классические системы немецкого идеализма обозначили тот рубеж, до которого философская мысль могла идти, двигаясь в чисто дискурсивной сфере, в логике саморазвивающихся понятий. В философии Киркегора и Ницше мысль прорабатывается через образ и не отделима от него. «Дон Жуан» и «Авраам» у Киркегора, «Дионис» и «Заратустра» у Ницше – это, конечно, не художественные образы, но тем более и не логические понятия, а своеобразные неомифологемы, точнее, эссеи. Т. Манн точно охарактеризовал Ницше как «эссеиста шопенгауэровской школы» – школы, вышедшей из

философского убеждения, что «воля» предшествует «представлению», бытие задает путь мышлению; отсюда для стиля самой философии следует, что систематика должна быть погружена в эссеистику, как мысль – в поток жизни, который в ней лишь загустевает, но не прерывается. По этому же принципу построены и такие ключевые мыслеобразы западной культуры XX века, как «Сизиф» у Камю, «Орфей» у Маркузе, «Нарцисс» у Маклюэна.

Эссеизация – явление жанрово-стилевое, поэтому в принципе было бы ошибочно давать ему однозначную оценку, исходя из идейного содержания тех философских направлений, которые пользуются его возможностями. Подобно тому как писатели самых разных и даже противоположных идейно-художественных направлений пользовались жанрами романа или трагедии, так и мыслители, несмотря на колоссальные различия во взглядах и убеждениях, могут придерживаться сходной жанровой ориентации, которая имеет свою, относительно независимую логику, требующую анализа и объяснения. Пожалуй, трудно назвать направления западной философии XX века, которые не претерпели бы в той или иной степени эссеизации, – за исключением, пожалуй, позитивизма и неопозитивизма.

Проникновение образности в процесс философского мышления было стимулировано начиная с 10-х годов XX века такими полярными учениями, как психоанализ и феноменология. Отсюда мыслеобразный характер таких «понятий» психоанализа, как «Эрос» и «Танатос», «Анима» и «Персона», «Маска» и «Тень»; эссеистическая разработка мифологических образов Эдипа, Нарцисса образов сновидений и таких психоаналитически толкуемых предметных символов, как «дверь», «ключ», «скатерть», «чаша».

Что касается феноменологии, отдающей приоритет не бессознательному, а, напротив, «чистому сознанию», то она тоже провозглашает возвращение философии от умозрительных абстракций «к самим вещам» в их непосредственной явленности сознанию. По Гуссерлю, следует «брать феномены так, как они даются, то есть как *вот это текущее осознание*, мнение, обнаружение, чем и являются феномены...»<sup>14</sup>. При этом философия

<sup>14</sup> Гуссерль Э. Философия как строгая наука. Кн. 1. «Логос», 1911, с. 27.

переходит в «эйдетику», интеллектуальное созерцание и описание мыслительных схем как конкретных образов, наглядно предстоящих уму.

«Мое мнение... не есть мера самих вещей, оно лишь должно разъяснить, в какой мере я вижу эти вещи» – этот монтеневский постулат (2, 10, 357) мог бы быть принят любым феноменологом, с тем уточнением, что видение вещей и есть акт выявления их меры. Задача, поставленная перед философией поздним Гуссерлем, – описать «первоначальные очевидности», вернуться к «жизненному миру», который «есть не что иное, как мир простого мнения, к которому по традиции стали относиться так презрительно»<sup>15</sup>, – эта задача предполагает последовательную эссеизацию философского метода. Мысль феноменолога, как и мысль эссеиста, всегда вписана в горизонт его бытия, не может и не должна перешагнуть его, удалиться в объективно-логический, абстрактный мир идеальностей.

Более последовательно, чем в сочинениях самих феноменологов, эссеизация философии осуществляется у экзистенциалистов, мышление которых вплотную приближается к образотворчеству и часто сливается с литературным сочинительством. Такие крупнейшие представители экзистенциализма, как Сартр и Камю, Г. Марсель и поздний Хайдеггер, Унамуно и Л. Шестов, С. Вейль и С. де Бовуар, – это мыслители-писатели, ипостаси которых не разделяются и в рамках одних и тех же произведений. Романы и драмы, трактаты и статьи становятся разновидностями эссе, поскольку идеи, манифестирующие приоритет существования перед сущностью, следуя собственной логике, развертываются как модусы этого существования, как «экзистенциалы», трансцендентные логическим категориям и сознательно восходящие к мифопоэтической цельности. Сознание признает первичность бытия, но эта первичность выводится из требований самого сознания. В феноменологической и экзистенциальной философии мысль и образ, «идея» и «вид» образуют замкнутый круг, словно бы смыкаясь в точке «эйдоса», откуда и разошлись со времен античности. Понятие обосновывает себя путем включения в образ – акт мысли, обратный

платоническому, выводившему, отвлекаясь к «идею» от «вида».

Многообразные проявления эссеизма можно обнаружить и в отечественной гуманитарной науке. Здесь эссеизм есть, скорее всего, следствие культурной разносторонности, присущей отечественной традиции гуманитарной мысли, которая (например, у Белинского или у Герцена) сочетала философские и филологические, критические и художественные начала, более резко специализировавшиеся у их западных современников. Современное значение этой традиции, сложное соотношение в ней синкретических и синтетических элементов во многом еще не выявлено и заслуживает отдельного рассмотрения.

*Эссеизм как явление культуры.* Распространение эссеистического) принципа мышления на другие жанры и типы творчества мы назвали «эссеизацией», а совокупность всех ее проявлений как целостный культурный феномен – «эссеизмом».

Своеобразие эссеизма и его значение в культуре Нового времени определяется тем, что это культура глубокой и прогрессивно растущей специализации. Ядро этой культуры постоянно и ускоренно делится, образуя все новые независимые организмы. Тенденция к специализации заходит так далеко, что представители разных культурных областей перестают понимать друг друга.

Однако внутри каждой системы действуют процессы, уравнивающие ее основную тенденцию развития и тем самым предохраняющие от распада и гибели. Центробежная тенденция в культуре Нового времени порождает как залог ее самосохранения обратные, центропритягательные процессы, которые проявляются порой чрезвычайно жестко, в стремлении создать новую массовую мифологию и насильственно подчинить ей миллионы людей, порой же – мягко, в индивидуальных попытках интеграции различных областей культурного творчества. Эссеизм – это мягкая форма собирания культуры; общим знаменателем всех разошедшихся культурных дробей тут выступает неделимая единица – индивидуальность. Подобно мифологии в древних культурах, эссеизм выполняет миссию сплочения, но на основе самого драгоценного обретения и достояния Нового времени – утвержденного Ренессансом достоинства отдельной человеческой личности.

<sup>15</sup> Husserliana. Gesamm. Werke. Haag, 1950-1979. Bd. 6, S. 465.

Эссеизм – одно из проявлений устойчивости, гомеостаза в той открытой системе, какую представляет собой культура Нового времени. Его назначение – поддерживать равновесие в системе, осуществлять связь всех периферийных обособлений, самых далеких и утонченных специализаций с центрообразующим сознанием личности, но не закрывать систему. Иначе для сохранения целостности культуры пришлось бы пожертвовать ее основной ценностью и смыслом – открытостью.

Вот почему следует еще раз со всей ясностью подчеркнуть, что эссеизм не «возрожденная» мифология и не пытается утвердить себя в качестве таковой. В этом его принципиальное отличие от всех «мифов XX века», восстанавливающих синкретические формы целостности в их неразъятом, культурно не опосредованном виде, чтобы превратить в инструмент господства над массовым сознанием. По отношению к такого рода мифологии, в буквальном смысле реакционной и рудиментарной, эссеизм выступает как сила разложения, а не собирания. Вспомним еще раз Т. Манна, его известное высказывание об «Иосифе и его братьях»: «В этой книге миф был выбит из рук фашизма, здесь он весь, – вплоть до мельчайшей клетки языка, – пронизан идеями гуманизма, и если потомки найдут в романе нечто значительное, то это будет именно гуманизация мифа»<sup>16</sup>.

Эссеизм – это и есть нечто вроде «гуманистической мифологии», причем не просто гуманизированной, а зародившейся в самом лоне гуманизма, в недрах той эпохи, где разложились последние органические остатки мифологии старого, предличного образца.

Прежнее синкретическое тождество индивида и массы, логики и пластики, составлявшее предпосылку древнего мифа, уже не может быть полностью восстановлено иначе как ложью и интеллектуальным насилием, объектом которого, как свидетельствует опыт современных массовых мифологий, становится и логическое мышление, приспособленное к задачам наглядной доступности, «образцовости», и художественная образность, подчиненная вульгарным идеологическим схемам. Эссеизм не стирает, а, напротив, заостряет грани образа, понятия, опыта, чтобы воссоздать многомерность челове-

ского во всем его объеме. Для «гуманистической мифологии» существенно присутствие человеческого «я», мнящего и сомневающегося, в самом средоточии всех объединительных построений. Закономерно, что эссеистический, аналитико-мифологический стиль манновской тетралогии порожден ее художественной задачей – «рассказать о рождении «я» из первобытного коллектива», передать «мягкое по форме, но горделивое утверждение «я», пафос «освобождающейся человеческой индивидуальности»<sup>17</sup>.

Всячески подчеркивая демифологизирующий характер эссеизма, нельзя, с другой стороны, полностью принять позицию Т. Адорно, который в работе «Эссе как форма»<sup>18</sup> трактует эссе как форму «негативной диалектики», тотального отрицания. Действительно, с момента своего зарождения у Монтеня эссеистика стала методом критической рефлексии о нравах и установлениях, которые лишились своей каноничности, вступая в контакт с испытующим, вопрошающим индивидуальным сознанием; но само это сознание становилось в дальнейшем развитии эссеистики новой глобальной формой всеобщности, где осваивались и обретали более подвижную, свободную взаимосвязь прежние релятивизированные ценности. Эссеистическая личность, как она предстает у Адорно, – олицетворение чистого скепсиса, оппозиционно-альтернативного мышления, противостоящего истеблишменту, с его набором освященных вещностей и овеществленных святынь. Но *инакомыслие* – лишь исторически и логически необходимый момент в развитии *целомыслия*. Можно сказать, что эссеистическая личность живет предчувствием, угадыванием и воплощением целого, хотя никогда не имеет его вполне как готовую позитивность, подлежащую утверждению.

Эссеистическое мышление всегда движется в модуле открытости, это его основное свойство, которое иначе можно назвать *анти тоталитарной тотализацией*. Одним актом сознания эссе может расщепить ложную, закосневшую целостность и воссоздать на ее месте новую, подвижную. Эссеистическое мышление не является ни «позитивным», ни «оппозитивным», но, скорее, «интерпозитивным», выявляя значение лакун,

<sup>17</sup> Там же, с. 187, 188.

<sup>18</sup> Adorno W. Der Essay als Form. – In: Noten zur Literatur. F/M, 1958.

<sup>16</sup> Манн Т., т. 9, с. 178.

промежуточных и незанятых позиций в существующей культуре.

Установка на подвижную, не фиксированную жестко централизацию смысла сказывается и в «мельчайшей клеточке» эссеистического языка, с его уникальной способностью превращать любое обыденное слово в термин, на основе которого строится система принципиальных словоупотреблений.

В эссеизме могут сталкиваться противоположные тенденции – интегративная и дифференциальная, – в борьбе которых он выступает на стороне обеих, занимая промежуточную позицию самой культуры, защищая интересы ее подвижной устойчивости и многосложного единства.

В культуре XX века возникло много художественных, философских, научных направлений: экспрессионизм и кубизм, экзистенциализм и структурализм, витализм и бихе-

виоризм ... Эссеизм никак нельзя отнести к числу этих «измов», ибо это не есть направление одной из культурных ветвей, а особое качество всей культуры, влекущейся к цельности, к срастанию не только образного и понятийного внутри культуры, но и ее самой – с внекультурной бытийственностью. Это не художественный, не философский, не научный, а именно общекультурный феномен, механизм самосохранения и саморазвития культуры как целого, рычаг, которым уравниваются ее центробежная и центростремительная тенденции, одностороннее преобладание которых привело бы к гибели самой культуры, ее распылению или окаменению, технологизации или ритуализации. Эссеизм – внутренний двигатель культуры Нового времени, обозначение ее сокровенной основы, тайна ее непрекращающейся новизны.

## ИСПЫТАНИЕ РАЗУМА

*К интерпретации новеллы Т. Манна «Смерть в Венеции»*

Социально-экономическое, научно-техническое и культурное развитие человека в XX веке настолько ускорилось, приняло такие подвижные, быстро меняющиеся формы, что преодоление традиционных дисциплинарных барьеров как в области естественных, так и в мире гуманитарных наук стало, можно сказать, нормой познавательного поиска. Художественное мышление XX века нередко показывает себя более чутким и восприимчивым в постижении новых ситуаций, в которых оказывается современный человек, чем давно сложившиеся традиционные жанры научного «человековедения». Впрочем, подобное происходило и в прошлом веке, свидетельством чего может служить творчество Бальзака, который в исследовании «физиологии» буржуазного общества первой половины этого века определил социологию и политическую экономию, дав им великолепный материал для обобщений<sup>1</sup>. Проблема специфики европейского нововременного разума, его исторических корней и пределов, проблема рациональности в науках и в практике как никогда остро стоит сейчас перед философами, психологами, историками и другими исследователями. Ограниченность буржуазного рационализма позитивистского толка была показана еще в работах Маркса и Энгельса. В современной западной философии и методологии науки обозначился отход от позитивистских догм, что вызвало поиск новых подходов. Важное место в этом плане заняли исследования «археологии» и «генеалогии» европейской рационалистической цивилизации и культуры в работах недавно скончавшегося французского

философа и историка Мишеля Фуко. Хотя Фуко вслед за Ницше старается отмежеваться от диалектики, тем не менее его мысль о том, что сам феномен европейского разума, воплотившегося в буржуазных общественных институтах, в развитии в их рамках науки и техники, преобразивших жизнь людей, особенно в последние десятилетия нашего века, может быть понят лишь на фоне тех конкретных явлений человеческого бытия, которые самым же рационализмом выносятся за скобки, не может не напомнить нам о диалектике Гегеля и Маркса. Действительно, всякий предмет познается лишь в его «пределе», лишь на границе его существования, лишь через анализ его напряженных взаимоотношений с его противоположностью, – эта диалектическая мысль достаточно широко проникла в современное научное знание, анализирующее настоящее положение человечества и задумывающееся над его будущим.

Следуя этому важному положению марксистской методологии, мы хотели бы обратиться к анализу некоторых сторон диалектики творческой души, используя в качестве материала наследие крупнейшего писателя XX века Томаса Манна, интерес к которому в последнее время захватывает не только профессиональных литературоведов, но и методологов науки и философов<sup>2</sup>. В связи с проблемой диалектики разума и неразума, разума и страсти в ее угрожающих самому разуму и творчеству диспозициях мы обратились к анализу замечательной новеллы Т. Манна «Смерть в Венеции» (1911 год).

Густав фон Ашенбах «...слишком дорожил хмельным своим состоянием»<sup>3</sup>, а хмель-

<sup>1</sup> «Глубокое понимание реальных отношений» в романах Бальзака высоко ценил К. Маркс (К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1957, т. 1, с. 525), а Ф. Энгельс признавал, что «в смысле экономических деталей» узнал из них больше, «чем из книг всех специалистов – историков, экономистов, статистиков этого периода» (там же, с. 12).

<sup>2</sup> Например: Грязнов Б. С. Проблемы творчества в произведениях Томаса Манна. – В кн.: Грязнов Б. С. Логика. Рациональность. Творчество. М., 1982, с. 240-251.

<sup>3</sup> Манн Т., т. 7. 1960, с. 496. Далее ссылки на это издание см. в тексте.

ное состояние – это когда «страсть подвывает чувство изящного и всерьез воспринимает те дразнящие, возбуждающие впечатления, к которым в трезвом состоянии мы отнеслись бы юмористически или попросту брезгливо их отвергли». На этом пути потакания хмелю «мы неизбежно идем к беспутью, неизбежным и жалким образом предаемся авантюре чувств». Любовь к страсти, к хмелю, закипающему в жилах и бьющему в голову, должна оплачиваться смертью. Уступка страстям, увлечению, безрассудству пыла, прихоти, случая влечет непозволительное с точки зрения жизненной гармонии нарушение равновесия чувств и разума. Неравнодушие к страсти экзотической, к редкому цветку, к золотой пыли увлечения ощущается как игра с огнем у бездны на краю. Не идола ли «неизъяснимых наслаждений» здесь приносит жертва? И бог гармонии, бог сурового равновесия жизни, бог труда и долга, разума и ответственности, бог критики и иронии, бог скепсиса и психологии приводит к порядку зарвавшегося жреца дионисийства: недаром вино корнями рифмуется с виной, лоза обнимается с грехом.

Искусство «разнузданно и буйно расцвело» именно в этом «гнилостном воздухе» страстей, чреватом смертью, разложением, распадом: «...ночь продвигалась вперед, распадалось время». Человеческое олицетворение искусства, создатель красоты – художник немислим без этого крена в сторону необычной страсти, экстаза, шока нервов, беспамятства увлечения авантюрой чувств. Хмельной бес скитаний, восторгов, маний. Но что хочет ему противопоставить писатель, сам Густав фон Ашенбах? Бюргерскую добродетель. Он обращается к ней, чтобы попытаться «держать себя в руках». Поэтому, «отдавшись столь экзотическому избытку чувств», он «думал о суровой сдержанности, о пристойной мужественности» характеров своих бюргерских предков, которые, «служа королю и государству, вели размеренную, пристойно-скудную жизнь». Его искусство обязано этому началу сдерживания, порядка, началу разумного самоограничения. Борьба со своей телесной слабостью легла в основу его творчества, став «ключом к его творению». Героический стоицизм слабых – вот бюргерская фигура его художественной деятельности. Но ведь любое бюргерство пристойно-скудно, что для

художника, в конце концов, непереносимо. И этот тяжкий труд отречения писатель теперь должен оплатить сполна.

Эту новеллу Манна нельзя исчерпать ни в каком комментарии. Конечно, перед нами рационалистический памфлет против страстей, оправдание классического идеала перед лицом романтического начала. Но не только. «Смерть в Венеции» – прекрасная новелла. Она получилась. Мюнхенский тигр Ашенбаха, размечтавшегося о дальних странствиях, сомкнулся с венецианским тигром азиатской холеры, а не по чину молодящийся старик на пароходе в начале новеллы обернулся в ее конце самим Ашенбахом, подбирающим «яркие, молодящиеся детали для своего костюма». Новелла сомкнулась, возникла замкнутая фигура совершенного произведения: классический идеал победил жанром. Победил в абсолютном смысле, поскольку только эта победа, победа самим фактом искусства, дорога художнику. То, что удалось Манну, не удалось Ашенбаху: Манн всегда побеждал беса экзотизма и страсти – в отличие от Ашенбаха. То, по краю чего не срываясь ходил Манн, он изобразил в новелле как подлинный край, с которого низвергаются в пропасть. Он довел до конца свои собственные, в жизни не реализованные возможности. И свою романскую кровь перелил чуть выше меры в своего героя. Как и Манну, эту романско-романтическую кровь подарила Ашенбаху его мать, дочь чешского музыканта. Автор проигрывает в своем воображении себя самого, но с чуть сдвинутым балансом в пользу «темных и пламенных импульсов».

Найти себя художник может, лишь разыграв *почти*-себя. Только создав почти близнеца, он понимает и постигает себя самого. Гете узнал себя, написав Вертера. Художник ищет небольшие, но радикальные по последствиям деформации своей природы. Поэтому его герои часто умирают насильственной смертью, претерпевают бурные судьбы, в то время как сам автор живет бюргерско-писательской размеренной жизнью. Немец, выбившийся из бюргерства в художники, всегда грезит о романтическом идеале, если в искусстве он остается бюргером, то есть классицистом. Таков Гёте, влюбленный в Байрона, завидующий его судьбе. Кстати, Манн, несомненно, соединил в Ашенбахе черты обоих. Это немецкий писатель, трудом и самоотречением созидующий свое ис-



куство. Немецкий писатель, воплощающий в себе самом свой воспитательный роман «самовыращивания таланта». Преодоление себя, героический стоицизм, долгая трудовая жизнь, мысль об органичности творчества, проходящего через все возрастные ступени человеческого бытия, наконец, внешние биографические аллюзии (официальное признание, мировая слава при жизни) – все это несомненный намек на великую тень немецкого поэта.



Томас Манн. 1937

Байроновское же мы находим в венецианском бытии Ашенбаха. Байрон, как и Ашенбах, разгулу страстей предавался именно в Венеции. Он также странствовал по ее каналам. И если поэт погиб в гнилых местах Миссолунги, то Ашенбах погибает в гнилостных испарениях «гнусной лагуны», пропитанной азиатской холерой. «Азиатской» – тоже неспроста. Байрона всегда привлекал именно азиатский восток. Романтическая смерть классического, вошедшего в хрестоматии писателя. Манн нашел двойную, янусовскую природу художника. Различие между художниками – в пропорции этого двойственного состава. Правда, диалога этих начал он не развернул в этой но-

велле: для диалога потребовался большой роман, введением в который является «Смерть в Венеции», – «Волшебная гора».

«Страсти, как и преступлению, нестерпима благополучная упорядоченность будней ... ибо она смутно надеется извлечь выгоду из смятения окружающего мира». Проникновенный анализ страсти звучит как обвинение. Страсть уподобляется преступлению. Она ищет выгоды из смятения мирового порядка и поэтому потакает хаотизирующим мир силам. Страсть стремится воспользоваться ситуацией распада, как мародер радуется разрухе, благодаря которой он может поживиться. Но, в отличие от грабителя мародера, попустительствующего военной сумятице и социальному развалу, художническая страсть извлекает духовный барыш – сильное произведение, исполненное «пламенного и легкого духа». За пламенным духом устремляется страсть: ведь и сам художник заражен «пламенными импульсами». «Мировой пожар в крови» (Блок), «гераклитовский» (Гершензон) пламень Пушкина ... Из авантюры чувств художник надеется извлечь духовную прибыль, «легкий дух», пламенность творения – «легкий огонь, над кудрями пляшущий, – дуновение – вдохновения!» (Цветаева). Провоцировать вдохновение – морально опасно, предостерегает Манн. Это – игра с огнем. Но как быть художнику, который без этого «легкого огня» жить не может? Ведь в «пристойно-скудной» жизни горит только свечное пламя труда – холодный душ и «высокие восковые свечи» перед утренней работой. Ведь искусство «означает повышенную жизнь». А как иначе повысить, возвысить ее, как не огнем, *естественное место которого (Аристотель) – вверху?*

*Я и жизнь маю, я и смерть маю  
В легкий дар моему огню.  
Птица-феникс – я, только в огне пою!  
Поддержите высокую жизнь мою!*

*Цветаева*

Чем же, как не огнем, сжечь тяжелые вещества жизни, ее земляную, влекущую вниз натуру? Художник – «дитя разгула и разлуки» (Цветаева), дитя одиночества, рождающего «оригинальное, смелое, пугающее прекрасное». Правда, одиночество «порождает и несурасицу, непозволительный абсурд», хотя и соблазнительный. Манн предостерегает художника: условия художественного бытия

морально двусмысленны. Будь осторожен, художник. Не делай абсолюта из экстаза, не превращай эстетику в эстетизм, искусство – в религию.

Если мы не находим мысли-ответа, постараемся сформулировать мысль-вопрос, который нас здесь занимает. Искусство, художник обрисованы автором новеллы достаточно полно. Мы привели характерные цитаты, обнаружили ход мысли автора, видение им природы художественного твор-

вот что ужасно для разума, ибо это означает гибель мирового порядка: «Ему казалось, что все на свете свернуло со своего пути». Разум – это дневное ясное бодрствование, отталкивающее химеры «дурного сна». Разум видит ясно и трезво – так Ашенбах видит жалкую изнанку опьянения. «Опьянитесь чем угодно, но только опьянитесь!» Так говорит поэт (Бодлер). Эта изнанка глупа, жалка, *безобразна*. Значит, здесь у Ашенбаха диалог ведется не между моралью



Томас Манн и его внуки Фрид и Тони

чества. Неясен оппонент искусства, торжествующий в самой форме этой классически оформленной новеллы, – мораль. Имя его коротко, сухо, буднично, лишено красок, по-северному сурово. Искусство зародилось во влажных испарениях южной лагуны, а мораль произведена на здоровом севере. Все это ясно. Но этого явно мало. Что же такое мораль – бюргерская сдержанность? Это, несомненно, прежде всего разум. Разуму нетерпимо все «поддельное», фиглярствующий пьяный молодящийся старик на борту парохода. Поддельность для разума ужасна: «Ашенбах с ужасом понял: юноша-то был поддельный». Подделка, ложь, обман, иллюзия, шутовство, розыгрыш, мистификация –

и искусством, а между двумя разными эстетиками и, наверное, двумя разными искусствами. Между эстетикой дня и эстетикой ночи: весь конец новеллы выдержан в ночной гамме кошмарного сна. Черные гондолы, черные сиденья сразу выступают гробовыми символами Венеции. Да, мораль оказывается спорящей с искусством в качестве классической эстетики рационализма: «...страсть подавляет чувство изящного» ... Значит, изящное, прекрасное нуждается в страсти и опасается ее? Нет. У Манна мы не найдем указания на действительную нужду красоты в безмерной страсти: он не изменяет классическому представлению об искусстве, оно для него и есть

истинная сущность искусства. Но откуда тогда же потребность в опьянении, в легком огне экстаза? Манн отвечает на это: «... писателю казалось, что его творению недостает того пламенного и легкого духа, порождаемого радостью, который больше, чем глубокое содержание (достоинство, конечно, немаловажное), составляет *счастье и радость читающего мира*». А «счастье и радость» читателей нужны Ашенбаху, «поелику Ашенбах всем своим существом стремился к славе». Вот моральная версия этой «игры с огнем», потакания страстям в погоне за легким духом вдохновения: любовь к славе, требующая игры на нервах читателей: ведь «молодежь, страстную и непосредственную, захватывает только проблематическое». Значит, публика лишена устойчивого классического, то есть истинного, художественного вкуса и ей нужен крепкий соус проблемности, «легкого огня» и всяческого опьянения. Таким образом, потакание бесу оказывается в основе своей потаканием неразвитому вкусу читающей массы, в особенности молодой и ищущей. Это – авторская версия. Значит, не две эстетики спорят и не двух искусств шпаги скрещивает автор в этом споре, а одно-единственное искусство, которое в погоне за неискусством (слава) изменяет самому себе. Вот авторская концепция, и вскрыть ее нам очень важно. Темой, глубокой мыслью новеллы оказывается не спор двух эстетик и двух искусств, не диалог этика и эстетика, а падение самого искусства, измена художника самому себе.

Говоря о двух великих тенях, смешавшихся в Ашенбахе (Гете и Байрон), мы не упомянули о третьей, более близкой и определяющей семантику образа еще плотнее и непосредственнее. Речь идет о Ницше. «Взрыв острой неприязни к непристойному психологизированию века», смелое отрицание ослабляющего волю знания, понимание искусства как «повышенной жизни», дионисийский сон Ашенбаха в конце его венецианского бытия – вся рабочая идеология новеллы, воплощенная в ее герое, – ницшевского толка. Две великие тени действуют и живут на фоне и в рамках третьей. Фраза о величии как об абсолютной цели, однажды и как бы невзначай оброненная автором, ставит все смысловое здание новеллы на фундамент ницшевского видения мира. Раскрывается эта фраза на фоне картин идеализации античной культуры, когда Эрот был люби-

мейшим богом храбрейших. Творение жизни Ашенбаха, эпопея о Фридрихе Прусском, поясняет нам это: сплав величия, славы как высший жизненный и художественный идеал.

Биография Ашенбаха полна намеков как на жизнь самого автора, так и на биографии Гете и Ницше. Сама авторская идеология далеко не свободна от ницшевского физиологизма: столкновение воли Ашенбаха с его же физической слабостью. Ашенбах – поэт «моралистов действия», его «героический стоицизм», активен, подчеркивает Манн. Поэт «юношеской мужественности», умеющей благодаря «сосредоточенной воле и мудрому хозяйствованию», то есть бюргерским добродетелям, «пусть на время, обрядиться в величие». Перед нами внешнее величие, величие личин, сопоставимое в творчестве с тем фактом, что произведение создается не как непосредственно-великое, го есть вдохновенное и духовно-легкое, а вырабатывается в труде опосредования, слепляющего крупинки слов в «единый величественный массив». Итак, здесь – вся нужная нам концепция величия. В основе ее – идеализация эпопейности минувших эпох, прежде всего античной. Величие – подвиг, мужество, героизм, великое величиной, большое, внушительное. Эпоха непосредственно-великого – прошла. Современная эпоха – с Фридриха Прусского и Наполеона – сделала величие стержнем романтического идеала. Но как он может реализоваться? Только в «обряжении в величие», в имитации эпопеи. Эпический фон, героика – все это теперь только имитация оставшегося позади величия. Величие потому идеал, и идеал романтический, что оно позади, что и там оно только в идеализирующей ретроспекции, в романтическом культе героической древней эпохи. Имитация величия – вот дух современной эпохи, и Ашенбах творит в унисон с ним, что и дает ему мировую славу. Но *имитация* мучает художника: он знает о ней, и он ищет истинного величия, отождествленного с непосредственным, с вдохновенным, с пророческим, экзотическим и экстатическим. И этот путь, эта концепция – тоже возможна. Не просто слава – для нее достаточно имитации, – но тоска по подлинности своего идеала гонит Ашенбаха в гнилоствную венецианскую ночь разгула страстей.

Мы искали авторских определений разума, а нашли классическую эстетику, обна-

ружив при этом измену искусства себе как основной замысел новеллы. Но если продолжить поиск этих определений, то мы найдем, что разум, воплощенный в классической эстетике, – это ясность, день, юмор, самоотчет, трезвое состояние духа. В разуме – достоинство человека. Поэтому поиск экстаза, потворствование авантюре чувств в сомнительно духовных целях топчет в конце концов человеческое достоинство. Блуждания Ашенбаха в венецианских проулках по следам Тадзио, его горячий стыд и его последующее полное опьянение страстью демонстрируют нам классический эволюционизм мышления автора. Автор и предвосхищает новое, некумулятивистское мышление (об этом – ниже) и остается в то же время верен Спенсеру и Дарвину – веку, его взрастившему. Постепенное развитие к концу, смыкаемому с началом, раскрывает классическую рационалистическую композицию новеллы. Но активна здесь страсть, она самовозрастает как капитал. Разум же пассивен, он укоряет, бросает краску стыда на лицо, удерживает, но не наступает.

Разум – устойчивый мировой и социальный порядок. Стыд, совесть – оружие разума. Страсть, разгул страстей – начало хаоса, смерти. Разум – начало правильно устроенной, четко воспроизводимой, почитающей чин жизни. Труд, долг – вот разумное бытие. Разум сохраняет свою жизнь и жизнь вообще, поддерживает мировой порядок, служа ему, усмиряя бунт крови и «пламенных импульсов».

Смешнее всего – ложное величие. Поэтому, о бедные романтики, подумайте крепко, прежде чем спустить с цепи ваших экзотических демонов, всех этих фениксов дальних стран! Вот – предостережение, прочитываемое в новелле.

Художник всегда ищет форму для своего ощущения, ему нужно долгое усилие для ее реализации. Средства, которые он применяет для поддержания в себе этой способности к розыску и воплощению, разные. Есть «классические» – и Манн описывает их, говоря о довенецианской жизни Ашенбаха: утренний труд, холодный душ, прогулка в парке, размеренная, воздержанная, уединенная жизнь. Но тот же Ашенбах вздумал избрать средство погорячее – вояж на юг, авантюру чувств. Это – «романтические» средства художника, служащие *той же самой* цели. Вино, кабаки, гашиш Бодлера и

Верлена или ледяные купания Гете и Пастернака – средства разные, но служат они одной цели: усилить усилие, мобилизовать силы для творчества. Здесь нам важно подчеркнуть, что все художники применяют «искусственные» средства: ледяной душ, утомительные прогулки верхом или пешком и т. п. Ведь «естественно» живущий обыватель не гоняет себя так на лошади, как Толстой, не заставляет себя купаться в ледяных горных потоках, как Гете. Конечно, он воздерживается и от гашиша и от кабаков. Но ведь он вообще воздерживается от служения искусству. Значит, разница между типами художников (и соответствующих искусств) на феноменологическом уровне – в методике стимулирования творчества. На структурном уровне, как мы уже заметили, разница в незначительном, но определяющем балансе сочлененных противоположных начал: страсть – разум. Ашенбах применяет разные методы – и здесь Манн убедителен: художник живет в полном составе своего бытия и разнообразит методики и жизненные стили. Более того, Манн показывает *жесткую связь* противоположных методик: без холодных душей и утренних трудов не было бы и романтически черной Венеции. Ашенбах ржал кулак именно потому, что у него затекли пальцы от бюргерской сдержанности и самопреодоления. Он не выдержал потому, что выдержку сделал своим кумиром. Этот парадокс естественно ложится в интерпретацию новеллы. Долго и сурово «порабощенные чувства теперь мстят за себя, отказываясь впредь окрылять и живить его искусство?» – вопрошает Ашенбах. По концепции автора, эта мечь чувств и есть наличный в тексте новеллы парадокс слома «классика» в «романтика» как губительного самосовращения художника. Ашенбах слишком долго обуздывал чувства и не доверял им. Но обойтись без них он не может. *Искусство двусмысленно по отношению к морали потому, что оно двусмысленно по отношению к чувствам, к страсти.* Оно питается страстью, но оно сдерживает и отбрасывает страсть. Форма, художественное создание – *тень страсти*: живая страсть нужна для получения тени, то есть формы, слепка, скелета страсти. Искусство играет страстями, оно их впускает в круг жизни, но фиксирует, так как оно впускает их в обитель рефлексии, наблюдения, творческой проекции, парализующей страсть, снимающей с нее «отпечатки паль-

цев». Пальцы для этого должны разжаться, хотя бы немного, а у Ашенбаха затекли пальцы, сжатые в кулак, – и затвердело само искусство, самое бытие его предмета (страсть, подвижность, бытие).

Ашенбах разжимает пальцы – и выпускает фиксирующий раствор писательского наблюдения. Так он проводит лучшие часы на пляже под Венецией. «Священно-разумное служение» будней не имеет смысла – да и невозможно – без предмета поклонения, без праздника страсти – без Тадзио. Целительная трезвость, самокритика – эти атрибуты разума могут слишком рано устранить сам предмет страсти. Кто может знать меру? Не отдавшись жизни страсти, рискуешь остаться с разумом, но без любви: ведь разум нельзя любить (можно уважать), он суров, скуден, прозаичен. Но, отдавшись жизни страсти, рискуешь остаться без разума: *hic Rhodus, hic Salta!* У Ашенбаха были мгновения счастливейшего равновесия, когда пылала страсть и светился разум: это лучшие минуты, когда он создал лучшую прозу из всего написанного им: в ней был этот состав противоположностей, счастливо сгармонизованных в произведение. Но это – мгновение. Кривая судьбы уводит Ашенбаха из созерцательно-творческого состояния, бросая его в постыдный активизм страсти. Это «на редкость плодотворное общение духа и тела» – минута счастья, дающая прекрасные страницы. От читателя скрыт их страстный источник: гармония произведения вуалирует его происхождение: «Когда бы, вы знали, из какого сора...» (Ахматова). Огонь творчества сжигает «прошлогодний хворост» земли. Но поэтому, когда Ашенбах уходил с берега моря после своего творческого порыва, «он чувствовал себя обессиленным, опустошенным, его даже мучила совесть ...». Искусство стремится обнажить свои жизненные истоки: этим разоблачением оно и живет. Преодоление стыда остается формулой роста, то есть жизни искусства. Произведение, отрешенное от жизненно-страстных дисгармонических источников его бытия, выступает как условность и иллюзия, на которую современный художник уже не имеет права. Но тема об иллюзионизме классического произведения – особый разговор. Нам важно только, что для Ашенбаха этот иллюзионизм не был тайной. Он знал искусство с черного хода и питал свое творчество этим знанием.

Разум в новелле – тонкий разоблачитель лукавой диалектической эротики, некогда посеянной Платоном в «Федре». Апологетика любви, Эроса, соблазнительный тезис о красоте как «пути чувственности к духу» – это начало «всего лукавства, всего тайного сладострастия». Это и есть тот сдвиг в самом разуме, который открывает бездну, падение разума, хитрость разума, перехитрившую его самого. Сирена платоновской эротики – вот разумно построенная капитуляция разума перед страстью. Мол, цель – дух, возвышение его по ступеням чистоты и совершенства, а зримая красота – «только путь, только средство». А на поверку-то и в результате – безумие страсти до полной потери стыда. Белый конь – только лукавый мостик к черному. Платоновский эротизм лукав: разум в нем сам связывает себя. *Белый конь очень легко марается.* Это и есть падение искусства. Ашенбаху нужна крылатость, но, конечно, белая. Но, начав в замысле с белого, он кончает черной необузданностью: ведь белый конь и черный конь отличаются только цветом, а цвет – плохая опора поведенческого, то есть морального, облика. Послушание возникшему, смирение, сдержанность и т. п. вовсе не имплицированы белым цветом. Но красноречие Платона не замечает такой логической безделицы. Эта лукавая идеализация страсти прочно усвоена Ашенбахом: он «слишком дорожил хмельным своим состоянием». Конечно же, оно ему сначала казалось вполне белым. А потом, в ажиотаже азиатской холеры, ему уже было не до цвета.

\* \* \*

Уникальность предприятия, называемого феноменом человека (термин Тейяра де Шардена), предписывает нам заботиться об охранным режиме для всего культурного генфонда человечества. Ведь никто заранее не может сказать, когда и какая именно культурная форма может нам оказаться vitalно необходимой. Исчезновение культурных образцов так же непредсказуемо опасно для достойного выживания рода homo sapiens, как и исчезновение – уничтожение, скажем прямо – генетических образцов, накопленных миллионами лет биологической эволюции. Есть такие культурные формы, которые если и не совсем исчезли с карты культуры сегодняшнего дня, то все-таки

превратились в нечто тревожно редкое, почти экзотическое. Но как раз об этих формах и жанрах мы можем четко сказать, почему же именно они достойны краснокнижного режима, почему они нам сейчас так необходимы. Именно к такому случаю относится феномен, парадигмально задаваемый философской новеллистикой Томаса Манна, вершиной которой, на наш взгляд, – наряду, быть может, с «Тонио Крегером» – является новелла «Смерть в Венеции».

В чем же мы видим в этом жанре важные для нас компоненты нового мышления, знаменующего собой честную, предельно ответственную попытку современного человечества справиться с вызовами, брошенными ему как всей предшествующей историей, так и им самим? Одной фразой мы бы это выразили так: в философской новеллистике Т. Манна мы находим элементы нелинейного классического художественного мышления. Что это такое? Понимание фундаментальной роли принципа нелинейности в мышлении приходит к нам из современной науки и техники, с которыми судьба феномена человека сплелась нерасторжимо крепко. В физике этот принцип реализуется в синергетике, в теории неравновесных процессов Пригожина и т. д. Одним из существенных моментов всего этого направления является реальная возможность глубокого органического синтеза точного знания, с одной стороны, и гуманитаристики – с другой. Именно такой тип знания нам сейчас крайне нужен, нужен в нашей стратегии нового мышления, в той самой стратегии, в которой человеческий фактор становится ключом к решению самых болевых проблем сегодняшней ситуации. Нелинейность связывает случайные процессы с детерминистскими, оперируя при этом такими становящимися общенаучными понятиями, как «бифуркация», «флюктуация», «слабая устойчивость», «аттрактор» и др. Именно в ключе такого нелинейного мышления Т. Манн (причем задолго до «бума» нелинейности в науке) художественно цельно воссоздает «эволюцию» своего героя – писателя фон Ашенбаха. Он поразительно точно рисует перед нами «слабую устойчивость» в разуме, добре, человечности в душе художника и показывает анатомически скрупулезно и достоверно, как происходит «флюктуативный» выбор той бифуркационной ветви, которая ведет к всеобщему распаду са-

мого феномена человека. Вот перед нами внутренняя речь героя, выбирающего путь: «Упорствовать и оставаться здесь было бы неразумно, надеяться на перемену ветра – бессмысленно. Надо быстро принимать решение» (с. 483). Вот она – зона бифуркации: разум признает разумным только одно решение – немедленно покинуть Венецию. А где здесь «флюктуация»? Да она в том, что, вяло саботируя решение разума, Ашенбах, приехавший на вокзал, узнает, что его багаж случайно (читай: флюктуативно) отослан не туда, куда он собрался ехать. А поэтому уже сам разум ему подсказывает, что можно вернуться в отель на Лидо и ждать там багажа! Ашенбаховскому разуму не хватает упорства в отстаивании себя и своих ценностей. Ветер случая устремляется навстречу антиразуму и античеловеку. Итак, классическая тема противостояния разума страстям решается Манном в стиле нового нелинейного мышления – изнутри диалектики души и внешнего мира. Второй момент, важный для нас в этой связи, – обнаружение Манном художественными средствами того обстоятельства, что распад феномена человека (мира человека, достоинства человека) – это процесс, происходящий одновременно и внутри, в душе (падение, уступка вожделениям и т. п.), и вовне (эпидемия, мор). Если немного поиграть словами, то разнужданность в Аморе (в любви чувственной) приводит к Морю (к смерти души и тела). И эта роковая связь двух падений – внешнего и внутреннего – не скрывается от самого рефлектирующего героя: «Он настороженно и неотступно вел наблюдение за нечистыми событиями на улицах Венеции, за бедой во внешнем мире, таинственно сливающейся с бедой его сердца, и вскармливал свою страсть неопределенными незаконными надеждами» (с. 506-507). Ну а каковы причины этого двойного падения? Автор говорит нам, что одной из причин смерти в Венеции является упадок духа самокритики, упадок строгого к себе отношения, страх быть самой собой, упадок аналитизма (мысли, судящей, что же именно ведет нас к тому или иному выбору – «совесть или нерадивость и слабость» (с. 496). Зона бифуркации – зона смятения, господства внешних соображений приличия, боязни показаться смешным, и именно поэтому в этой зоне происходит падение, вполне, кстати, современное по фигуре: необратимое падение, падение скачком-кван-

том. В сумятице мира – и внешнего и внутреннего в одинаковой мере – совести отведен самый невзрачный угол, она практически выведена со своего места высшей ценности человеческой деятельности. И так, хаос в душе коррелирует с хаосом во внешнем мире; в принципе это один и тот же хаос.

Что же так редко можно увидеть в современной прозе? Это как раз органическое соединение философской культуры с художественным анализом критической ситуации мира человека. У Томаса Манна в «Смерти в Венеции» мы находим то удивительно плодотворное и актуальное для нас – да, думается, и на все времена – тождество самого высокого, культурно выверенного ан-

тропологического философского теоретического мышления и самого тонкого эмпирического анализа эпизода. И сделано это не просто как литературно оформленный традиционный классический памфлет разума против страстей, а как глубинное проникновение в ту зыбкую стихию души и мира, где возникают самые роковые решения, где решается судьба феномена человека. И поэтому нам, познавшим беды пограндиознее и пострашнее венецианской холеры, так жизненно-культурно важен этот тип высокого, нелинейного классического художественного мышления. Ведь, как свидетельствует буддийская мудрость, «кто упустит из виду решительную минуту, тот неминуемо вступит на путь, ведущий в преисподнюю».

<СЕЯТЕЛЬ ОЧЕЙ>

Образно-понятийный космос Велимира Хлебникова

Существует не преодоленное пока расстояние между текстами самого Хлебникова и тем, что о нем написано. Эта дистанция заключена не в разности уровней (что само собой разумеется), а в какой-то несовместимости интонаций.

О Хлебникове пишут «серьезно»; как Платон писал о Сократе. Но Сократ ироничен, а Платон серьезен. У Хлебникова сократовская ирония.

Карнавал Хлебникова во многом предвосхищает ироническую культурологию Борхеса и Гессе.

Если бы он разыгрывался на фоне благополучной литературной судьбы, то, пожалуй, Борхес и Хлебников были бы фигурами равнозначными, но судьба Хлебникова трагична. Здесь нечто далеко выходящее за пределы культурологической «игры в бисер».

Это нечто остается на сцене после всех карнаваловых переодеваний.

Хлебников намного опережает время. Сегодняшнему читателю, прошедшему филологическую школу Бахтина, знающему об игре и «карнавальном начале», воспринять Хлебникова намного легче, нежели его современникам, воспитанным на суховатом позитивизме Овсяннико-Куликовского:

*На острове вы. Зовется он Хлебников.  
Среди разъяренных учебников  
стоит, как остров, храбрый Хлебников.  
Остров высокого звездного духа.  
Только на поприще острова сухо –  
он омывается морем ничтожества...<sup>1</sup>*

Что происходит на острове? Ганнибал, выжимая мокрые волосы, спасается от потопа рациональных знаний, жалуется Хлебникову на Дарвина.

Мило, смешно, но вот грозное войско Ганнибала:

*Раз и два, один, другой,  
Тот и тот идут толпой,  
нагибая звездный шлем  
всяк приходит сюда нем.  
Облеченный в звезд шишак,  
он усталый теневой,  
невесомый, но живой,  
опустил на остров шаг (2, 20).*

Это невесомое теневое звездное воинство чем-то напоминает шествие богатырей Черномора. Однако Хлебников всю жизнь свято верил в боеспособность своего поэтического войска. Он хотел победить в этой битве и не сомневался в победе.

*Мы устали звездам выкатать,  
мы желаем звездам тыкать.  
Будьте грозны, как Остранница, Платов и  
Бакланов... (1, 5)*

Хлебниковская битва со звездами – духовная «Илиада» века. Его поражение предусмотрено самими законами природы, которым Хлебников объявил войну во множестве литературных манифестов. Это величественное поражение. Сервантес заставил Дон Кихота раскаяться перед смертью в своем безумии. Хлебников перед смертью написал о своем звездном языке слова, похожие на раскаяние: «Итак, труды его были все». Согласиться с Хлебниковым – значит признать, что лекарь умнее Дон Кихота.

«Вдохновение в поэзии нужно не менее, чем в геометрии», – писал Пушкин после встречи с Лобачевским в Казани. «Я – Разин со знаменем Лобачевского», – сказал о себе Хлебников. Другой раз он увидел себя в «пугачевском тулупчике». Опять тема воинства и карнаваловые переодевания.

*И Разина глухое «слышу»  
поднимается со дна холмов.  
Как знамя красное взойдет на крышу  
и поведет войска умов (3, 92).*

<sup>1</sup> Хлебников В. Стихотворения в 5-ти т., т. 2. Л., 1930-1931. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте, с указанием тома и страницы.



Как велико желание подыграть Хлебникову, поверить в реальность фронтов, вычерченных «кривыми Лобачевского», ринуться в битву. Сам-то Хлебников в свои вычисления свято верил. Он призывал человечество «влиться» во вселенную:

*Прибьем, как воины, свои щиты, пробьем  
стены умного черепа вселенной,  
ворвемся бурно, как муравьи в гнилой пень,  
с песней смерти к рычагам мозга,  
и ее, божественную куклу, с сияющими по  
ночам глазами,  
заставим двигать руками  
и подымать глаза (3, 93).*

Так непочтительно о вселенной раньше не говорил никто. Твердая уверенность в примитивности вселенского механизма по сравнению с человеком явно противоречит общепринятой европейской традиции. Космос лишь кукла с сияющими глазами, управляемая законами пространства и времени, которые человек может понять целиком и полностью. Свою трагическую гибель в этой битве Хлебников предвидел вполне, но это не могло поколебать его математическую этику.

*И на путь меж звезд морозных  
полечу я не с молитвой,  
полечу я мертвый грозный  
с окровавленной бритвой ... (3, 91)*

Космический карнавал чисел разгадан, маски сорваны, мироздание уловлено в сети разума, но и эти пути нужно разорвать смежом: «... рассейтесь, смехачи».

«Доски судьбы» со всеми верными и неверными предсказаниями – великолепный математический карнавал поэта. Вот «Смерть будущего»: убийца и жертва обмениваются математическими формулами, выясняя закономерность будущего рождения убитого.

*Жертва.  
Я пользуюсь дробями Зего!  
Убийца.  
Какой кривой и сложный путь.  
Гораздо лучше способ Вик-Вак-Вока.  
Он помогает вычислять.  
Жертва.  
Благодарю тебя, убийца!  
Ты дал мне повод для размышления.  
Еще раз крепко руку жму  
жестокому убийце (3, 100).*

Хлебниковская «вера 4-х измерений» (термины поэта) – гипотеза о повторяемости во времени всех событий. Поэт обладал поразительным даром предвидения. В 1912 году он предсказал «падение Российской Империи в 1917-ом». Его архитектурные фантазии «Лебедя будущего» предсказывают башни: дов-волос с вращающейся банкой из «стеклянных хат».

*Я всматриваюсь в вас, о числа,  
и вы мне видите одетыми в звери, в их  
шкурах,  
рукой опирающимся на вырванные дубы.  
Вы даруете – единство между змееобраз-  
ным движением  
хребта вселенной и пляской коромысла,  
вы позволяете понимать века, как бы-  
строго хохота зубы (3, 56).*

В математике Хлебникова слышен «хохот веков». Его поэтическая война со звездами похожа по своей наивности и чистоте на детский утренник, где добро побеждает зло с неумолимой закономерностью.

Это был сознательный вызов судьбе и миру. Гомеровские битвы у стен Трои проходят под смех богов наверху, разыгрывающих в кости судьбы участников сражения. Хлебников вырвал игральные кости из рук богов. Пусть сами воины разыграют свои судьбы по законам теории вероятности и падут на поле сражения, подчиняясь множителю Ги-ги или дробям Зего.

Вселенная неизмеримо велика по сравнению с человеком, небо наверху, а земля под ногами, но в карнавале все наоборот. Человек больше вселенной, а небо лишь грязь под подошвами его сапог.

*Вы помните? Я щеткам сапожным  
Малую Медведицу повелел отставить от  
ног подошвы,  
зривенник бросил вселенной и после  
тревожно  
из старых слов сделал крошево (3, 45).*

Это весьма своеобразное космоборчество было ничуть не менее свойственно Владимиру Маяковскому, назвавшему звезды «плевочками». Разговор со звездами у этих поэтов шел свысока. Верхом стала земля, а низом – небо. Человек и вселенная менялись местами и одеждами. Безжалостному «хохоту веков» был брошен в сияющее лицо смех земли. «Кто же так жестоко смеется над человеком?» – вопрошал Федор Караман

зов. Здесь можно вспомнить великолепную метафору Маркса о материи, которая «смеется чувственным блеском».

Вселенский смысл карнавала Хлебникова был вызовом, брошенным в лицо материи и мироздания.

Микрокосмос элементарных частиц, открывшийся в это время взору ученого, как бы подтвердил правоту поэта. Тогда еще не были открыты микрочастицы, по массе превосходящие солнце, но уже ясна стала относительность понятия величины. Законы природы, открытые Эйнштейном, подчинялись карнавальной эстетике века. Почему бы не разместить всю вселенную под ногтем у человека, если в принципе когда-то она вся была меньше самой малой пылинки?

*И пусть невеста, не желая  
любить узоры из черных ногтей,  
и вычищая пыль из-под зеркального щита  
у пальца тонкого и нежного,  
промолвит: солнца, может, кружатся,  
пылая,  
в пыли под ногтем?  
Там Сириус и Альдебаран блестят  
и много солнечных миров (3, 48).*

«Я тать небесных прав для человека» – такова была эстетика Хлебникова. Можно ли, переворошив все земные понятия, оставить нетронутым сам язык? Если в пылинке под ногтем заключены миры, то какая же вселенская бездна таится в звуке! Каждый из них есть такая же модель вселенной, как и весь человек. «Плоскости, прямые площади, удары точек, божественный круг, угол падения, пучок лучей прочь из точки и в нее – вот тайные глыбы языка. Поскоблите язык – и вы увидите пространство и его шкуру» (3, 333). Карнавальная звериная шкура видна и здесь. Отныне под каждой маской, под каждым нарядом поэт прозревает вселенскую звездную бездну. «А под маской было звездно», как писал Блок.

Меньше всего Хлебников стремился к последовательности. Буквальная вера в реальность затеянного им карнавала звезд сплошь и рядом нарушает эстетику. Хлебников – не символист. Часто метафора видится ему формулой, адекватной реальности. Он объявляет себя председателем земного шара, всерьез погружается в вычисления в поисках формулы, времени.

Карнавал ограничен во времени. Кончается детство, и люди возвращаются к обыч-

ной земной реальности. Хлебниковский карнавал не имел ограничений во времени. Он был рассчитан на все века. Здесь начинался трагический разрыв между поэтом и современниками. Ему подыгрывали, пока шла игра, но для всех игра заканчивалась, а Хлебников видел в актерах, уходящих со сцены, изменников великому делу.

*Нет, это не шутка!  
Не остроглазья цветы.  
Это рок. Это рок.  
Вэ-Вэ Маяковский! – я и ты!..  
Мы гордо ответим  
песней сумасшедшей в лоб небесам (3, 294).*

Мы видим Хлебникова рыдающим в момент, когда владелец перстня снимает с руки поэта кольцо «председателя земного шара». Логика владельца понятна. Он дал кольцо на время действия, а теперь отдай. Хлебников не собирался отдавать свои вселенские права никому. Он оказался в роли «бобового короля», избранного на царствие лишь в период веселья, но желающего продолжить царствование после праздника.

*Не чертиком масленичным  
я раздуваю себя  
до писка смешного  
и рожки плаксивой грудного ребенка.  
Нет, я из братского гроба.  
Не вы ли...  
в камнях... лепили  
тенью земною меня?  
За то, что напомнил про звезды (3, 311)*

Война Хлебникова с людьми, не желающими подчиняться законам звезд и продолжающими войну «за клочок пространства», вместо того чтобы отвоевать все время, превратила поэта в «одинокое лицедея», который внезапно «с ужасом понял», что он невидим, что надо «сеять очи», «что должен сеятель очей идти».

Слова Тынянова о том, что «Хлебников был новым зрением», которое «падает одновременно на все предметы», не являются простой метафорической данью памяти поэта. Новое зрение Хлебникова было новой реальностью, которая лишь сегодня завоевывает пространство в социуме.

Вот черты такого одновременного зрения в стихотворении «Дерево». «Дерево это: Гоголь, сжегший рукописи, где сучки кусают брюхо облаков, это кривые пути калек, где листва шумит нашествием Мама, давая

## Эхо культуры

(К публикации записи от 28 ноября 1913 года из «Дневника Хлебникова»)

В конце 20-х годов «Группа друзей Хлебникова» издавала гомеопатическими тиражами рукописные ксилографические брошюры под общим названием «Неизданный Хлебников». Среди этих молодых пименов, вернувших поэта (иначе бы пропал!) для нынешнего и теперь уже (хочется верить) нескончаемого бытия, были: Артем Веселый, Юрий Олеша, Борис Пастернак ... Вот дневник

сохраненного поэта. И в нем мы читаем такую запись, сделанную 28 ноября 1913 года: «Гумилев рассказал, что в Абиссинии кошки в загоне, никогда не мурлычат и что у него кошка замурлыкала только через час после того, как он нежно гладил: сбежались абиссинцы и смотрели на удивительное дело: неслыханные звуки...» Только и сказано о Гумилеве. Но запись эта оказалась спустя семь с половиной десятилетий культурно стимулирующей. Возвращенный Хлебников, возвращающийся Гумилев... Вернулся к нам и «Африканский дневник» Николая Гумилева, хотя и с утраченными, не найденными пока, страницами.

Про кошек там нет. А может быть, о них – как раз в ненайденных страницах? Но след уже взят. Правда, он отпечатлен и без хлебниковой записи Хлебникова – в абиссинских стихах из «Шатра», да и в опубликованной части «Африканского дневника»: «Я далек от того, чтобы отрицать отчасти пресловутую прелесть «пригорков и ручейков» (глухая ссылка на Гоголя, из Хлестакова, – в первую половину девятнадцатого ... – В. Р.). Закат солнца в пустыне, переправа через разлившиеся реки, сны ночью, проведенную под пальмой, навсегда останутся одними из самых волнующих и прекрасных

мгновений моей жизни. Но когда культурная повседневность (курсив мой. – В. Р.), уже успевшая для путника стать сказкой, мгновенно превращается в реальность – пусть смеются надо мной городские любители природы, – это тоже прекрасно. И я с благодарностью вспоминаю ту гекко, маленькую, совершенно прозрачную ящерицу, бегающую по стенам комнат, которая, пока мы завтракали,

ловила над нами комаров и временами поворачивала к нам свою безобразную, но уморительную мордочку». Отпечатлен и без Хлебникова, а взят все-таки им этот след культурной памяти. Кошки Гумилева (?) – Хлебникова будоражат «культурную повседневность», возвращая ей удивительность чуда – примысленного, переименованного, просто ли выдуманного; но выдуманного, так сказать, «в рифму» с реальной, документально доказанной ящерицей гекко. Сколь терпеливо и сколь нежно надо вопрошать,

выспрашивать, вышептывать хрупкий лист архивной памяти нашей, чтобы заговорил тот лист: зашелестел, залепетал, замурлыкал?!

Итак: Хлебников, спасенный его друзьями; его запись о не желающих мурлыкать абиссинских кошках и трогательном зверолюбии офицера Гумилева; найденный для публикации его дневник, в котором уважительнейшее отношение к африканской культуре – первейшее дело ...

Все это звенья непрекращающейся жизни культуры, состоящей из многих самозначимых жизней ее летописцев, хранителей, творцов, воспрянувших в наше многообещающее время.



Велимир Хлебников в 1916 году.  
С редкой фотографии. Рисовал И. Ключев

Вадим Рабинович

Еще не умерший  
Хлебников,  
как тополи,  
лепетал;  
теперь  
над глиняным склепом его  
лишь ветер  
да лебеда.

*Николай Асеев*

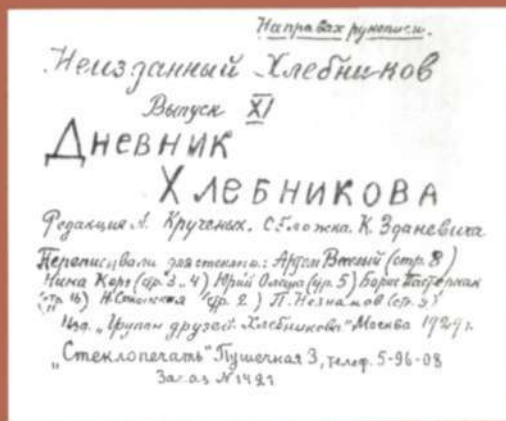
К. Малевич.  
Обложка сборника «Трое». 1913



О. Розанова.  
Обложка книги А. Крученых  
и В. Хлебникова «Тэлилэ». 1914



Дневник Хлебникова.  
Обложка. 1929



Дневник Хлебникова.  
Титульный лист. 1929

28 - XI - 13

Гумилев рассказал, что в  
Абиссинии кошки в законе,  
никогда не мурлыкают, и  
что у него кошка залур-  
лыкала только через час  
после того, как он нежно  
ладил: сбегались абиссин-  
цы и смотрели на уди-  
вительное дело: немилан-  
ные звуки.....

19 - XII - 1913 Боя Матюшин  
и успокоил... творит в  
сторону чистого отрыва  
книжки

Страница дневника  
Хлебникова.  
Переписана  
Ниней Корэ

Николай Гумилев





П. Митурич.  
Портрет  
Веры Хлебниковой.  
1924

А. Л. Бондаренко.  
Иллюстрации  
к поэме  
В. Хлебникова  
«Ладомир»

Публикуются  
впервые



приют птицам, это выстрел «пли», кривая железных дорог, везущих поезда солнца вдоль волокон, это листва зеленых полков Ермака, идущих в поисках пространства Лобачевского на завоевание голубых Сибирей небес, воюя за объем, это невод, брошенный в небеса за звездным уловом, где звезды – предание о белокуром скоте ... Поистине все во всем. Не таково ли в действительности устройство мироздания, где каждая часть материи таит в себе всю материю?! «О прятки человека с солнцем ...»

Можно рассматривать это как карнавал, где все носит маску всего, но при этом следует помнить, что карнавальна сама природа реальности.

Если Хлебников нарушил правила игры и во что-то верил всерьез, то это что-то были «законы времени». Вот суть этой веры:

*Если я обращу человечество в часы  
и покажу, как стрелка столетья  
движется,  
Неужели из наших времен полосы  
не вылетит война, как ненужная ижица?*  
(3, 295)

Какая наивная, истинно поэтическая вера в разум людей, увы, весьма далекая от понимания природы войн.

По-детски нарушив правила карнавала, Хлебников пытался «шутя» образумить человечество. Но выманить солдат из окопов заманчивыми математическими таблицами почему-то не удавалось.

*И, открывая умные объятия,  
воскликнуть: звезды – братья! горы –  
братья!..*  
*Люди и звезды – братва! (3, 82)*

В чем же истинная суть законов времени, которые Хлебников считал своим открытием, может быть, более важным, чем вся поэзия?

Их нельзя понять вне поэзии, но и вне науки они неразличимы. Об этом сам Хлебников сказал со всей ясностью:

«В последнее время перешел к числовому письму, как художник числа вечной головы вселенной... Это искусство, развивающееся из клочков современных наук, как и обыкновенная живопись, доступно каждому и осуждено поглотить естественные науки» (2,5).

Эстетика хлебниковских чисел требует компьютерной обработки, где светящиеся дисплеи расскажут со временем много но-

вого о поэте. Это дело будущего. Другое дело «законы времени», эстетически воплощенные в «Ка». Здесь карнавал трех масок времени: прошлого, будущего и настоящего.

Ка – это древнеегипетское имя двойника человека. Не тело, не душа, а как бы вечная проекция личности в будущее и прошлое. С ним можно гулять по Петербургу в цилиндре и одновременно быть галькой на морском берегу. Он сидит у костра в первобытном лесу и правит Египтом в образе фараона. Он – Лейли и Джульетта, он все во всем, но в то же время это сугубо личный двойник поэта. У него детское личико, но он похож на тень. Сквозь него можно видеть море и горизонт, его смывает волной, и он становится камнем, заглоченным большой рыбой. На этом камне Лейли, страстно любящая Меджнуна, начертала слова Джульетты, обращенные к Ромео: «Если бы смерть кудри имела твои, я умереть бы хотела».

Продолжая в жизни блистательный карнавал времен, Хлебников считал себя Разиным, Омаром Хайямом и Лобачевским, соединившим в себе поэзию, неевклидову геометрию и революционный бунтарский дух.

На ветвях мирового древа, о котором так много пишут сегодня культурологи, щебечут боги и птицы. Язык птиц и богов сливается в мерцание звездной азбуки, где звук С сияет, а З преломляется в зеркале, где Я являет облик расширяющейся вселенной, а М, наподобие черной дыры, вбирает в себя объем. Хлебников слышит, как в горле сойки звенят миры, а в имени Эрота таятся схемы миров.

«Привыкший везде на земле искать небо, я и во вздохе заметил и солнце, и месяц, и землю. В ней малые вздохи, как земли, кружились кругом большого» (4, 327).

В мировое действо Хлебников привнес новые маски – маски времени и пространства. Персонаж пространства – Зангези, он переодевает человека во вселенские звездные одеяния, превращает птиц в богов, а звуки в миры. Ка несет маски времен. Он переодевает Нефертити в восковую обезьяну, а поэту подносит головной убор фараона. Три карнавалы – прошлое, будущее и настоящее, – а под ними смеющееся лицо будетлянина.

Очень легко представить себе поэта в маске Лобачевского или Омара Хайяма, не так уж трудно узнать в человеке вселенную, а во

вселенной – человека. Об этом даже Кант говорил: «...под каждым могильным камнем погребена вселенная». А вот какова маска самого Хлебникова?

Мы видим его и в мешковине, и в цилиндре, и в солдатской шинели – это лишь одеяния. Каково же лицо?

Живопись Пикассо заставляет видеть в лице множество многоугольников, но вот бегут прокаженные, потревоженные войной, – их лица страшнее любой из масок – это лицо войны.

А вот одеяние самого поэта:

*... Череп, рожденный отцом,  
буравчиком спокойно пробуравил,  
и в скважину надменно вставил  
росистую веточку Млечного Пути,  
чтоб щеголем в гости идти.  
В чьем черепе, точно в стакане,  
была росистая веточка небес,  
и звезды несут вдохновенные дани  
ему, проницающему полночи лес (2, 296).*

Не всякий осмелится предложить свой пробуравленный череп как вселенское лицо. Хлебников видит, как вселенная «улиткой» ползет по пальцу, вобравшись отражением в драгоценный камень на перстне «председателя земного шара». Те, кто видел в этом безумие, правы лишь отчасти. Это было сознательное безумие. Метафора объявлена истинной реальностью, а ужасающая реальность войны объявлена недействительной. Это бунт эстетики, не желающей быть только эстетикой; бунт поэзии, не желающей быть только поэзией. Хлебников требует равноправия метафоры и научной формулы. Одним словом, карнавал Хлебникова хотел быть реальностью.

Наука XX века была и остается в союзе с поэтом в его бунтарском замысле подчинить человеку все время и все пространство. Если современная космогония допускает сжатие вселенского пространства и времени до пределов точки, почему бы этой точке не разместиться в сердце.

Торжество Хлебникова было бы несомненным в мире, где торжествуют поэзия и наука, но такого мира нет и, видимо, никогда не будет. Желая достичь всего, Хлебников достиг многого. Он утвердил поэтическую реальность своего мира, вычертил неевклидову перспективу для человека. В поэме «Поэт» мы видим его посреди веселья печальным, как Лермонтов на балу.

*И около мертвых богов,  
чья умерли рано пророки,  
где запады – с ними востоки,  
сплетался усталый ветер шагов,  
забывший дневные уроки.  
И, их ожерельем задумчиво мучая  
свой давно уж измученный ум,  
стоял у стены вечный узник созвучия  
в раздоре с весельем и жертвенник дум  
(2, 108).*

Хлебников печалился о том же, о чем печалились все поэты во все времена. Это была печаль необъятного пространства между поэзией и повседневной реальностью.

Не один деятель культуры не имеет права оставить последнее слово за этой повседневностью. Любого поэта можно упрекнуть в избытке доверчивости по отношению к будущему, в «будетлянстве», или «футуризме». Когда за сцену уходит Зангези, на смену ему в драме Хлебникова выходят Горе и Смех.

*Смех.  
В горах разума пустяк  
скачет легко, точно серна.  
Я веселый могучий толстяк,  
и в этом мое «Верую».  
Ударом в хохот укажешь,  
что за занавеской скрылся кто-то,  
и обувь разума разую  
и укажу на капли пота.  
Горе.  
Сумрак – умная печаль!  
Сотня дум во мне теснится,  
Я нездешняя, вам жаль,  
невод слез – мои ресницы.  
Мне только чудится оскал  
гнилых зубов внизу личины,  
где червь тоскующий искал  
обед из мертвечины.  
Как синей бабочки крыло  
на камне,  
слезою черной обвелю  
глаза мне (3, 363).*

Эти две маски, как в античной трагедии, обрамляют лицо поэта. Величие любой трагедии в несоизмеримости бесконечного идеала с ограниченными пределами одной жизни. Карнавал Хлебникова трагичен, в нем дыхание беспредельности.

Только в маске он полностью раскован, свободен от любой схемы.

Карнавализация искусства начала века через эстетику «мирискусников», театраль-



ную и камерную, вырвалась на простор истории. Хлебников явно тяготеет к массовым шествиям, происходящим не столько в реальности, сколько в его воображении.

*Крик шута и вопли жен,  
погремушек бой и звон,  
мешки белые паяца,  
умных толп священный гнев  
воскликала Дева Цаца (2, 104).*

Разруха, голод, ужасы гражданской войны – все отступало на второй план перед этим воображаемым ликованием. Смеху отводилась особая роль. На него возлагались призрачные надежды. Светлое будущее смеялось над настоящим. Таково было всеобщее настроение. Не таков ли карнавал А. Грина в «Бегущей по волнам» или в «Блестящем мире». Вам может показаться странной такая несовместимость с действительностью, когда умирающий от голода воспекает сказочные пиры на площади, но таков «этикет» эпохи.

*Слава смеху! Смерть заботе!  
Из знамен и из полотен,  
что качались впереди,  
смех красив и беззаботен  
с осьминогом на груди  
выбегают смел и рьян  
жрец проделок и буян (2, 105).*

Никакой заботы о сегодняшнем дне. Все устремлено в будущее. Иногда поэт доходит до самопародии в своих лучезарных миражах будущего. В «Ладомире» «шествуют творяне, заменивши Дэ на Тэ». Простота такой перестановки явно противоречит общей усложненности хлебниковской поэтики. Не слишком ли всерьез рассматривали мы ранее поэтические утопии будетлян?! Ни Маяковский, ни Хлебников не были людьми наивными. Карнавализуя прошлое и настоящее, Хлебников и о будущем говорил сквозь смеющуюся маску.

*Как муравей ползи по небу,  
исследуй его трещины  
и, голубей бродяга, требуй  
те блага, что тебе обещаны (3, 142).*

Надувные мускулы и парящая арматура Фернана Леже – наилучшая иллюстрация к архитектурным идиллиям Хлебникова. Эти индустриальные пасторали есть и у Андрея Платонова и у Маяковского в «Летающем пролетарии». Хлебников строит космос из

Самосознание культуры: от истории к теории бревен. Несовместимость данного строительного материала со звездами явно радует глаз поэта:

*Пусть небо ходит ходуном  
от тяжелой поступи твоей,  
скрепи созвездие бревном  
и дол решеткою осей (3, 142).*

Неужели этот утонченный филолог, колдующий над санскритскими корнями и геометрией Лобачевского, в действительности видит вселенную как сцепление рычагов и приводных ремней? Думать так по меньшей мере наивно.

Пастушеские идиллии и пасторали Древнего Рима означали их исчезновение в реальной жизни, они вызвали добрую улыбку читателя, прощающего с невозвратным прошлым. Таковы утопии Хлебникова, – их надо читать с улыбкой, в них прощание с наивным механизмом, переход от Ньютона к Эйнштейну.

Маховики, часовые механизмы, шестеренки, колеса, столь часто мелькающие в поэмах Хлебникова, – это всего лишь карнавальная бутафория, отходная прошлому, хотя в жизни самой этим маховикам и шестерням еще вертеться и вертеться.

*Балды, кувалды и кияры  
жесточкой силы рычага  
в созвездьях ночи воздвигал  
потомок полуночной бури (3, 142).*

Поэт пародирует индустриальный путь в космос и одновременно восхищается такой возможностью в будущем.

Хлебников в равной мере пародировал и символизм и футуризм. Тяготение символистов к архаичным пластам культуры, их культурологическая миссия, несомненно, унаследована поэтом. Хлебников – смеющийся или улыбающийся культуролог. Его Юнона скоблит свое каменное тело напильником, очищаясь от ржавчины веков. Индийский йог идет по русскому полю и шепчет: «Ом». «Божьему миру дивуешься», – тотчас переводит крестьянин.

Детская привязанность поэта к славянскому язычеству очаровательна. То он примиряет русалку с богородицей, то переругивается с лешим, то влюбляется в Деву Воды. О них пишет всегда всерьез, не улыбаясь, потому и смешно. Это какой-то особый культурологический смех, нечто наметившееся во второй части «Фауста» Гете. Лесини, духини,

мавки из языческого пантеона славян знакомятся с нечтогами и летогами из поэтического словаря Хлебникова.

Тут же толпятся люди, некие странные существа: человек – корень из нет-единицы или корень из двух. Тогда еще не было понятий об антимире, но Хлебников утверждал, что каждому человеку соответствует вытесненный им из мира двойник – корень из минус единицы. Рядом с Ладой на белом лебедь купается в реке Числобог.

«Здравствуй же, старый приятель по зеркалу, – сказал [я, протягивая] мокрые пальцы. Но тень отдернула руку и сказала: «Не я твоё отражение, а ты мое»... Море призраков снова окружило меня... Я знал что  $\sqrt{-1}$  нисколько не менее вещественна, чем 1; там, где есть 1, 2, 3, 4, там есть и  $-1$ , и  $-2$ , и  $-3$  ... Я сейчас, окруженный призраками, был  $1 = \sqrt{-\text{человека}}$ ». Хороводы чисел – 317, 365, пи – заставляют события кружить подобно земле вокруг солнца. «317 лет – одна волна струны человечества, дрожжи нашествия» (4, 45).

*Зачем же вам глупый учебник?  
Скорее учитель играть на ладах  
войны без дикого визга смерти –  
мы – звуколюди!*

*Батый и Пи! Скрипка у меня на плече!*  
(3, 78).

Однажды в гостях Хлебников так увлекся своими вычислениями, что опрокинул шкаф и стал опутывать его елочной гирляндой, вымеривая исторические интервалы событий. Несомненно, это была игра, но только в игру Хлебников свято верил, только ей по-настоящему доверял. Это была эстетика скомороха, дервиша, «гульмуллы, священника цветов». Хлебников называл себя Разиным со знаменем Лобачевского, – точнее было бы сравнение с Аввакумом. Аввакум с теорией относительности под мышкой – вот Хлебников.

Что бы ни говорил Аввакум, больше всего мы ценим его слово. Что бы ни говорил Хлебников, больше всего мы ценим его поэзию. В его мире цифр, роботов, рычагов все время как-то внезапно появляется лик нездешней красоты. Она как «Бегущая по волнам» Грина. «Одуванчиком тела летит к одуванчику мира». Если у Блока она проходит, «дыша духами и туманами», то у Хлебникова ее облик соткан из звуковых мерцааний:

*Бобэоби пелись губы,  
вээоми пелись взоры,  
пизэо пелись брови,  
лиэээй пелся облик,  
гзи-гзи-гзэо пелась цепь.  
Так на холсте каких-то соответствий  
вне протяжения жило Лицо (1, 5).*

Она – «смеярышня смехочеств», «дева ветреной воды», «духиня, парящая над цветами», «дева – золото и мел», ей – лучшие одеяния и краски мира.

Сам Хлебников не чувствовал ли себя шаманом, приютившим в сибирских краях ослепительную Венеру, удирающую от индустриального века:

*«Когда-то храмы для меня  
прилежно воздвигала Греция.  
Монгол, твой мир обременя,  
могу ли у тебя согреться я?..»  
Шаман не верил и смотрел,  
как дева – золото и мел –  
присела, зарыдав... (1, 29).*

Вечная женственность, красота обрела надежное убежище в мире Хлебникова.

Многие забывают, что Хлебников вошел в поэзию с дерзким лозунгом «О, рассмейтесь!».

Споры о словотворчестве заслонили истинный смысл стиха. Хлебников дарил свое «Заклятие смехом» людям и звездам. Он искал смеющуюся истину. Карнавалы Хлебникова разыгрывались часто без зрителя. Но зритель был не очень-то нужен. Перед мысленным взором поэта проходили толпы людей. Люди, лишённые чувства юмора, сочли поэта помешанным, но это тоже входило в сценарий заранее продуманного действия. Стойкость поэта, его полная нечувствительность к лавине насмешек вполне входили в сценарий, но человек не может быть исполнителем одной роли, поэтому мы можем порой услышать жалобы на непонимание, угрозы и даже проклятия в адрес толпы.

Коронование смеха, столь часто встречаемое в поэзии Хлебникова, – эстетический манифест. Ирония в поэзии всегда занимала место достойное, но только в поэтике Хлебникова она обрела доминирующее положение рядом с лирикой, эпосом и трагедией. Здесь перелом в поэтическом мышлении, смена ценностей.

Ирония, сатира, юмор – эти привычные оттенки смеха имеют лишь косвенное отно-

шение к Хлебникову. Поэтический карнавал поэта должно обозначить каким-то особым знаком.

Здесь уместны и космологические реалии и понятия из арсенала теории относительности, квантовой механики, кибернетики. Недавно появилась наука о самозарождающихся системах в живой и мертвой материи – синергетика. Смех Хлебникова порождает новые отношения между человеком и космосом, человеком и временем, – это хохот синергетический, творящий. Не случайно его модель чередования мировых событий по принципу разбегающихся от центра звуковых волн так похожа на порождающие «автохтонные» волны в синергетике.

Можно нередко услышать суждения, ставящие под сомнение социальную и эстетическую ценность такого творчества. Хлебникова обвиняют порой в нечувствительности к людским страданиям.

Это серьезное обвинение, к сожалению, оставшееся пока без ответа. Вспомним, что Белинскому пришлось защищать Пушкина – от обвинения в безнравственности его Онегина, не желавшего нянчить больного дядюшку. Увы, подобный прямолинейный подход к искусству дожил и до второй половины нашего уходящего века.

Хлебниковская нечувствительность столь же театральна, как и его смех. Нечувствителен поэт потому, что очень больно. Это нечувствительность Муция Сцеволлы. Неужели римскому герою не больно было держать над огнем свою руку? Но враг должен видеть, на что способен герой. Представим себе Сцеволлу, который еще способен иронизировать над собой, – вот Хлебников.

Неслыханная феерия разыгрывалась на глазах изумленного русского читателя первой трети XX века. Ожили корни слов и проросли неслыханными звуками, заполнились щебетом невиданных птиц. Разорвав оковы александрийской строки, вырвались на свободу лавины народов – от древних египтян до градостроителей сияющего Ладомира. Математические формулы запели птичьими голосами, звезды облеклись в оболочку звуков, а звуки превратились в молнии и кометы. Из цилиндра «председателя земного шара» извлекались люди-числа, мавки, лесини, духини. Стихотворные строки выдвигали коленца от гопака до Шенберга: «Гоп, гоп, в небо прыгая, гроб».

Ошеломление, гнев, восторг – вот первоначальная реакция на такую неслыханную поэзию. Ныне, когда и первое, и второе, и третье пережито, найдем в себе более точное ощущение – благодарность.

## РИТМ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ РИТМ ЖИЗНИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В истории культуры существуют разные единицы измерения времени. Встреча разных эпох требует выделения метавремени культуры. Именно здесь проявляется причастность субъекта культуры к абсолютным ценностям.

Стремление «думой века измерить» (А. Белый) жизнь человеческую обнаруживает себя в переломные моменты общественной жизни. Для русских символистов начала XX века понять текущие события означало включить их в структуру исторического процесса. Чтобы описать события в настоящем, считали символисты, нужно иметь понятие «абсолютного времени» – «вечность». «Вечность» – не только основная категория в учении символизма, но и центральный поэтический образ. «Образ вечности» – так назвал одно из стихотворений А. Белый:

*Образ возлюбленной – Вечности –  
встретил меня на горах.  
Сердце в беспечности.  
Гул, прозвучавший в веках<sup>1</sup>.*

Художественной иллюстрацией к философии времени и вечности является и «Кубок метелей» А. Белого.

Системообразующим принципом времени является ритм – то «вечно поющее» (А. Блок), что характеризуется эстетикой символизма как импульс к творчеству. Отсюда понятие «музыкальной сущности мира».

Законом осмысления происходящих событий для символистов является музыкальный ритм, гармонизирующий действительность. «Ясное знание», согласно А. Белому, – это целостное «музыкальное» знание. И задача современного художника заключается в том, чтобы найти утраченный ритм. «Ритм (мировой оркестр), музыка дышит, где хочет: в страсти и в творчестве, в народном мятеже и в научном труде, в революции»<sup>2</sup>.

Символисты развивают идеи Шеллинга о красоте как синтезе свободы и необходимости и Владимира Соловьева о красоте как реализации блага посредством истины. Но символисты идут дальше, пытаются обосновать «математическую модель мира». Отсюда обращение их к античному учению

о числе. В учении Пифагора числа существуют вместе с вещами как закон существования вещей. Числа изначально обладают не только количественной, но и качественной определенностью. Осмыслив число как «организм», в котором целое представлено принципом (единицей) и развернутой единицей (десяткой), Пифагор сформулировал закон соотношения чисел – «золотое сечение».

А. Белый отмечает: «Идея о символическом единстве, распадающемся на двойственность, в пифагорействе выразилось в учении о двух началах мира – единице как действующей причине и двойце как начале материи; существа суть произведения единицы и двойцы; так метафизика единства подменяется метафизикой чисел; единица иногда приравнивается к монаде ... линия является истечением точки, плоскость – истечением линии, тело – истечением плоскости»<sup>3</sup>.

Для «математического» обоснования теории символа А. Белый обращается и к учению И. Канта о числе. Число как схема, согласно И. Канту, есть линия. Однако, отмечает А. Белый, линия есть истечение точки, которую немецкий мыслитель не вскрыл. Точка как схема есть фигура, и она, утверждает теоретик символизма, «гносеологически первое представления о нем как сумме единиц»<sup>4</sup>. Точка как ритм определяет и линию как сумму чисел – всеобщность. Всеобщность как количество, определяемое со стороны выражения фигуры, получает характеристику стиля фигуры, поэтому «каждое число – фигура; ее закон – стиль; в стилистических фигурах, а не в аналитических радикалах, разрешаемы уравнения высших степеней»<sup>5</sup>. Таким образом, законы числа, согласно А. Белому, не подчиняются ни формам множественности, ни формам единства, но через стилевые закономерности выражают законы ритма как целостного образования. Тем самым «итог развития математики неожиданно и вовсе по-новому выдвинул необыкновенно глубокие задания теории чисел, в которой научно расцвели мифологические эмбрионы аритмологиче-

<sup>3</sup> Белый А. Символизм. М., 1910, с. 126.

<sup>4</sup> Белый А. Кризис сознания. – ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 65, сб.

<sup>5</sup> Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929, с. 35.

<sup>1</sup> Белый А. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1966, с. 83.

<sup>2</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 9. М.-Л., 1963, с. 132.

ских проблем, символизированных пифагорейцами. В них по-новому выпрямился и пифагорейский ритм как чисто аритмологическое явление; в них и мысль Лейбница о математике как музыке души живет Ритмом»<sup>6</sup>. Переосмыслив понятие числа, А. Белый подходит к пониманию человека как универсальной категории: «мудрый человек» – это «...прообраз символа. В образе символа индивидуальное начало сочетается с универсальным в неразрывное, нераздельное, неслиянное двуединство»<sup>7</sup>.

На первое место в теории символа выдвигается понятие ритма. Ритм во времени то же, что в пространстве симметрия. Если греческая мысль подчиняла временную симметрию пространственной, создав статический идеал человека, то символисты исходят из симметрии временной, обосновывая динамический идеал человека, идеал культуры. Не отрыв пространственной симметрии от временной, а переакцентировка их приводит символистов к пониманию культуры как «музыкального образования», культуры как творчества. Задачи и смысл искусства русские символисты видели в том, чтобы «напоить и пронизать жизнь музыкой, сделать ее ритмичной, спаянной, острой»<sup>8</sup>. «Музыкальное» осмысление проблем русской культуры ставилось символистами в прямую связь с проблемами современности. «Я привык, – писал А. Блок, – сопоставлять факты из

<sup>6</sup> Там же, с. 34.

<sup>7</sup> *Белый А.* Арабески. М., 1911, с. 110.

<sup>8</sup> *Блок А.*, т. 6, с. 349.

<sup>9</sup> Там же, т. 3, с. 299-300.

Самосознание культуры: от истории к теории всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор»<sup>9</sup>.

Центральное место в теории символа А. Белого занимает проблема творчества. Категория «творчество» понимается символистами широко: творчество есть прежде всего жизнь. А. Белый понимает творчество как процесс, который раскрывается с помощью ритмико-стилистических закономерностей. «Математическое» описание процесса творчества, равно как и изучение художественной культуры с помощью математических моделей, – то принципиально новое, что внесли теоретики символизма (и прежде всего Андрей Белый) в эстетику, литературоведение, лингвистику.

Публикуемые лекции Андрея Белого «Ритм и действительность», «Ритм жизни и современность» были прочитаны в феврале 1924 года в Киеве.

Тексты находятся в рукописном фонде ЦГАЛИ (ф. 53, оп. 1, ед. хр. 94). Там же и конспект первой лекции с вопросами лектору и ответами на них. Составитель конспекта неизвестен. Вопросы и ответы на них завершают публикацию данной лекции.

Лекция «Ритм и действительность» опубликована в малотиражном (600 экземпляров) сборнике «Культура как эстетическая проблема» (М., изд. Ин-та философии АН СССР, 1985, с. 136-143).

Лекция «Ритм жизни и современность» публикуется впервые.

Материалы печатаются с незначительными сокращениями.

*Э. И. Чистякова*



Андрей Белый.

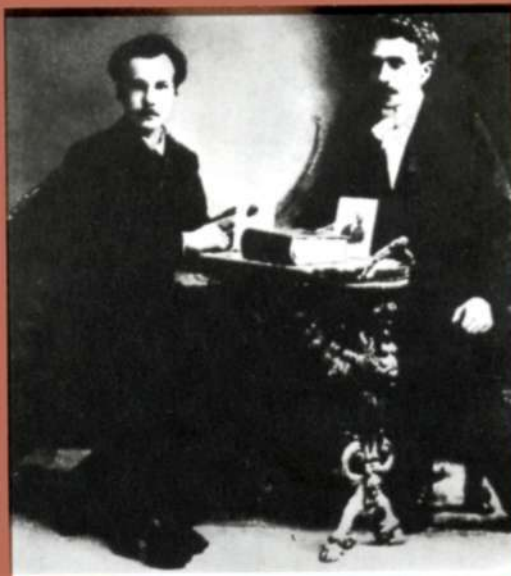
Силуэт Е. С. Кругликовой



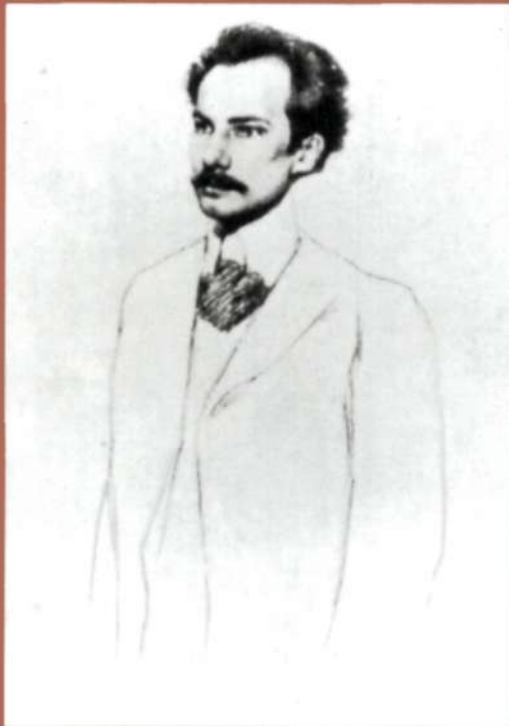
Андрей Белый. 1905



Александр Блок в Шахматове



Андрей Белый и Сергей Соловьев



Л. С. Бакст. Андрей Белый. 1906

А. П. Остроумова-Лебедева.  
Андрей Белый. Коктебель. 1924

# АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

## Ритм и действительность

Знаю, какие возражения, внутренние, а может быть, и внешние, посыпятся на меня за трактовку темы. Современность – сложна, не уловить ее в готовые абстрактные определения <...нрзб. – Э. Ч.>, но ритм – ведь это сложное понятие, скорее относящееся к эстетике, и непонятно его сопоставление с современностью. Говорить о ритме современности – значит в многообразии текущих процессов выковать то строящее начало, которое формирует эти процессы. Говорить о настоящем никак нельзя в отвлеченных формах. Все, что мы привыкли считать ясным, покоится на итоге известного процесса. Все, что ясно, что дано в законах, – итог прошлого; например, экономические законы – вывод из прошлого экономического развития. Все отчетливо сформулированное – точка, оканчивающая известную фразу, известный процесс. Всякая ясность – ясность конца, смерти (рассудочная ясность). Изучаем мы организм на трупах, но вскрыть мы можем не живой организм, а труп. Ясность кристалла мысли – трупная ясность.

Понятие, термин, формула – итог процесса развития речи. Язык родился, но не из понятий, а из пантомимы (Вундт), это мимика второго порядка. Абстрактное понятие – достояние позднейшего времени. Развитие в понятиях соответствует угасанию образной живости языка. С точки зрения логики – всякое понятие недостаточно ясно, ибо оно имеет проводником образ мешающей ясности (например, понятие «форма познания»). Наиболее ясны математические формулы, где уже не слово, а знак. Ясность убивает не только живое слово, но и отвлеченное слово.

Говорить с идеальной ясностью можно только о том, что перестало быть.

Есть выражение: убийственная ясность; это и есть рассудочная ясность – помещение сложной действительности в застенок одно-стороннего, отвлеченного разреза, сковывающий и обуживающий действительность, – это обидная ясность.

Настоящее – всегда неясно (хотя оно не хаос). Оно не ясно по отношению к догматическим понятиям, ибо догматы – итоги прошлого, негодные для измерения настоящего.

Философия в лице Ласка дошла до таких утверждений: форма формы есть норма, форма формы формы – норма. Не смей-

тесть – это так. Философы нагромождают одно очищенное понятие на другое. Сейчас философия хочет оздоровления и желает основаться на живых процессах культуры.

Из другой области: две статьи в «Московской правде». В одной: нужно углубить философию марксизма: в другой: если мы займемся философской спекуляцией, то утратим чистоту коммунистических позиций. Философию марксизма нужно знать на живых фактах, а не отвлеченно.

Ритм – не абстрактная формула, а нахождение в многообразии процессов некоторого единообразного начала, организующего эти процессы. Ритм – дитя не только разума. Нужно уметь за фактами видеть отображение идеологии, идеи. Кроме марксизма есть ленинизм – практический, конкретный марксизм. Современность в ее сложности не покрывается догматами, не может быть насильственно разрезана ими. Говорить о ритме современности – значит говорить о том начале, которое, не будучи еще до конца формулируемо отвлеченными знаками, ощущается нами как живое, динамическое начало, стоящее за каждым фактом и организующее эти факты в организм. Мы мало ощущаем ритм, мы привыкли все сводить к рассудочным, абстрактным понятиям; мы касаемся современности и делаем прогнозы периферической поверхностью сознания.

Ясно мыслить – не значит выговаривать отвлеченные положения. Один (использует. – Э. Ч.) терминологию Спенсера, другой – Канта, третий – Маркса, но (никто. – Э. Ч.) не имеет конкретного жизненного ощущения. Знать в рассудочных понятиях – не значит знать все. Ясно мыслить – значит прекрасно сознавать, где кончается применение сферы ясного понятия, где наступает не ясное для этих понятий и где надо описывать лишь весь материал сознания, который мы носим в себе. Описывать – значит копировать, быть реалистом, видеть все как оно есть, а не так, как это диктуется догматами, предрассудками сознания. Нужно раскрепоститься, чтобы увидеть. Догмат, понятия – это очки. От живого дыхания настоящего эти очки запотевают, и в ясных понятиях мы ничего не видим. Часто слышишь брюзжание: все рушится, ничего не понятно, движутся глыбы. Мы часто ощущаем себя идущими по битому стеклу непонятных явле-



ний. В действительности разбита лишь форма – футляр из отвлеченных понятий. Мы не хотим снять с себя отвлеченную голову и видеть в жизненных явлениях точно то, что они выговаривают. Мы не умеем описывать, да и трудно описывать. Для описания нужно иметь или систему описаний – классификационную систему, которая обычно опирается на прошлое мировоззрение и этим путем действительность разлагается в гербарий, живой цветок превращается в спиртовой препарат. Для того чтобы описывать не отвлеченно, нужно мужество отказа от предрассудков, нужно описывать конкретно, со всеми подробностями факт за фактом, как живописец. Трудность этого описания в том, что бесконечность красочных переливов нужно изобразить в конечности красок и сложность бесконечных штрихов действительности изобразить конечными линиями. Реалистическая картина, описание – всегда воссоздание. Бесконечное – мы изображаем в конечном, конкретно: мы пропускаем действительность через сознание, перерабатываем, воссоздаем – в известном смысле творим миф. Всякое описание – творческое. Воспевая явления, творя, мы влагаем в действительность наш отпечаток.

Древнее человечество объясняло картину жизни мифологическими образами богов (Хронос, Зевс); эти образы были более понятны греку, чем современному человеку – принцип относительности и другие научные понятия. История Фалеса – в конкретном ощущении действительности. Это целое мы определяем как культуру. Культура есть знание чего-либо в связи с чем-либо, эта связь – связь одного с другим. Исследователь культуры не улавливает целого. Они поражают нас прыжками, беззаконными исключениями. Они не устанавливают живой связи, ибо нет у них принципа связующего многообразия (Ницше – отрывочен, афористичен; Шпенглер говорит о пластической математике Эвклида, об алгебре, созданной арабами, которую нельзя понять без знания арабесок, говоря о дифференциальном исчислении как о барокко и рококо математики, но целого не улавливает).

Культура – внешнее выражение ритма. Цивилизация – культура, разложенная на отдельные части. В цивилизации отсутствует дух настоящего, она приводит культуру в известную ясность и разлагает целостный орга-

низм на отдельные атомы. Кристаллы – продукт конечного разложения. Процесс разложения – превращение культуры в цивилизацию – всегда ощущается как наступающая гибель, конец. Но это лишь гибель нашего отвлеченного аппарата, этот процесс – процесс высвобождения, при котором начинают выпирать новые подземные пласты, огненная лава, которая будет затем покрыта виноградником идей. Когда огонь вылетает, то думают, что мы стоим перед гибелью мира, но в действительности вытекает лава – удобрительный материал для культуры будущего. Гибнет лишь убийственная ясность и выступают неясности, которые должны быть поняты в ритме.

Какой момент переживаем мы? О нем мы имели указания еще раньше: старый человек рушится, нужно идти к неясному светлему будущему (в этом все творчество великого Ибсена); старый человек не благополучен, купол аристотелевской, сократовской ясности будет взорван, идет новый поток культуры (нрзб. – Э. Ч.), ставшей цивилизацией (в этом Ницше). О гибели старой культуры говорил и Вагнер (Кольцо Нибелунгов).

Старый мир гибнет – там, где живой процесс действительности находит выражение в понятиях. Все формалистическое проясняет только прошлое. Форма неподвижна, система форм – это Китай. До Сократа и Аристотеля – люди мыслили всем существом, кровью, и это мышление выражалось образами. Для нас это темное мышление, но оно было живым и подвижным. Гераклит есть движение и текучесть. Только текучее имеет свой логос – ритм, дирижерскую палочку (нрзб. – Э. Ч.), извлекающую единый звук из многих инструментов.

Ритм – динамизирование хаоса, превращение его в хоровод.

Гераклита Темного сменил Аристотель Ясный, в котором впервые началась логика, развитие четкости и понятия. С тех пор эта линия развития стала господствующей. Иногда только возникали глухие бунты против головной мудрости (нрзб. – Э. Ч.). И чем дальше, тем все больше ясность описанного начала (для Фалеса – вода, для Гераклита – огонь, для Платона – идея) становится неясной и разлагается дальше.

... Мы культурны, начитанны по отношению к прошлому, но мы бессильны, беспомощны в связывании явлений современно-

сти в цельную картину. Когда наступили катастрофические годы войны и революции, историки, идеологи и тактики стали попадать впросак, ибо они переносили сферу понятий и систем туда, где должно господствовать чувство такта, умение найтись, ухватить дух явления не головой, а всем существом, всем организмом.

Когда приходится прыгать через канаву, мы не предаемся головным рассуждениям, а напряжением всего существа совершаем прыжок. Нужно развивать в себе умение прыгать через канавы – умение сообразить и найтись в нужный момент, умение чувствовать целое – там, где оно дано в модуляциях. Нужно уметь чувствовать ритм.

То, чем является для прошлого понятие и закон, то для настоящего – ритм.

Нужно брать современность в себя, стремиться ее воссоздать, накладывать на нее свой знак, участвовать в ее сотворении, не стоять перед ней, а быть органом, ее вызывающим.

В шорах отвлеченного мышления легко проводить прямую линию своей мысли, сидя у себя в кабинете, но, касаясь современности, мы ведем себя хаотически, не как мыслители, а как толпа. Нам нужно научиться не заталкивать других и не дать себя затолкнуть. Нужно взяться за руки, образовать цепь, круг. Хаос противоречий нужно превратить в танец. Понять современность – образовать хоровод, круг, цепь. Это и есть быть в ритме, не нарушать движений соседа, не наступая никому на ногу.

Метр – разложение на элементы и рассмотрение целого как механической суммы. Ритм – мы воспринимаем тогда, когда видим, как каждая стопа играет ей свойственную роль. Ритм – рассмотрение каждой отдельной стопы в целом, определение того места, которое каждая часть занимает в коммуне стоп.

Ритм – нечто организующее, где часть берется в соотношении к целому. Понятие – продукт разложения какой-то цельности, так что обобщающим является некая частность <нрзб. – Э. Ч.>. Но эта ясность – ясность частного. Все общее имеет ясный характер под углом частного (во всей науке), а общего в общем – нет.

Целое, принцип современности можно улавливать жизненной чуткостью.

В каждой коммуне независимо от числа членов нужно принимать во внимание не

только сумму членов, но отношение каждой пары к остальным, каждого меньшего образования к целому. Коммуна может расти органически, как цветок, путем принятия новых членов. Мы не доросли еще до конкретного воплощения такого устройства общества. Мы слишком часто лишь рассориваемся, потому что не воспитан в нас индивидуальный ток и социального такта. Основная жизненная проблема – действительность.

*<Вопросы, которые были заданы А. Белому во время лекции>*

1. Какая связь между ритмом и действительностью?

*Ответ.* Ритм – смутная ощупь будущего царства свободы. Действительность – то, что вне меня (сырье, данность); обращается в конгломерат. Культура – переработка сырья.

Процесс восстания человека из зверя заключается в переработке природы в культуру. Темный мир, данность, входит в наш мир сознания – своими познавательными руками мы цепляемся за действительность. Перерабатывая себя, мы ограждаемся от темного хаоса. Действительность для нас – действительность, освещенная огнем Прометеев.

Действительность – то, что мы отвоевали и создали. Это соединение данности с моим я. Акт познания – слияние данности моего отъединенного сознания и данности вне меня лежащего мира. Из этого соединения вспыхивает искра. Действительность – наше создание ... действие, содеянное нами. Действительность – радуга, мост, переключка от я к не-я.

2. Какое место в природе вы отводите человеку?

*Ответ.* Говорят, человек – червь природы. Червь пропускает через себя землю. Человек – червь, пропускающий через себя все миры. Человек идет к тому, чтобы стать миром и, ставши миром, стать над миром.

3. В чем заключается цель и смысл жизни?

*Ответ.* Смысл – это со-мыслие, как со-весть – это со-вестие, переход вести от одного к другому. Где этого перехода нет, там мы остаемся безвестными друг другу – бессовестными. Смысл – понятие отвлеченного смысла, взятого в круге всех понятий. Смысл жизни – в со-мыслии, со-действии и со-чувствии, в проведении ума в чувство,

чувства в волю и руку, чтобы образовать круг. В умении соединить ум с сердцем открывається мировоззрение цельности. Цель – отвлеченное понятие цельности. Цель – ощущение себя в целом, в ритме. Цель и смысл – в создании себе этого смысла и цели. И в этом создании возникают силы, которые показывают, а не доказывают нам, что мы в жизни.

Отвлеченного мировоззрения, объясняющего цель и смысл жизни, быть не может.

4. Если гуманизму не суждено будет создать царство свободы, то что произойдет?

*Ответ.* Если мы не найдем пути к себе, то нам придется уйти из жизни. Идеал не может быть абстрактным. Он – образ, знамение переживаемого ритма. Идеал – лучшее в нас, просящее победы над худшим. Если мы не будем делать усилий, чтобы осуществить идеал, мы придем к расслаблению и декадансу. Примитивного человека – нет. Современные дикари – не остатки примитивного человека, а дегенераты когда-то бывших культур.

Парадоксально (хотя и в согласии с Дарвином) будет утверждение, что животное – это отбросы человека. Исходя из нашего мифа о человеке-творце-Демииурге, мы можем утверждать: человек может создать животное, но он же может создать и планету. Нужно упражнять мускулы, научиться быть легкими, хороводными в социальном отношении ... Таким путем мы приобретем соединение абстрактной головы и безголового сердца, мы обречем лик человека-творца.

5. Какое взаимоотношение между познанием законов экономического развития и ритма?

*Ответ.* Человек, понявший законы экономического развития, должен научиться свободно к этим законам относиться, научиться из этих законов вывертывать, извлекать все новое содержание. Ребенок в напряженном труде складывает из отдельных букв (б – а, б – а) целое слово. Мы читаем не буквы, а фразу сразу целого слова. Так нужно научиться законы читать. Нужно научиться сделать тысячу выводов из применения закона диалектики во всех областях жизни. Нужно превратить азбуку законов в умение быстро складывать из букв алфавита миллионы слов, в умение написать тысячи прекрасных книг.

6. Взаимоотношения между культурой и ритмом?

*Ответ.* Культура строится по ритму.

Ритм – магнитный ток, превращающий хаотическую кучу опилок в стройное целое. Культура – то стройное целое, что получилось в результате прохождения токов. Ритм – динамическая сила культуры. Культура – выражение ритма. Если ритм – музыка, то культура – текст этой музыки.

7. Что такое пролетарская культура?

*Ответ.* По этому вопросу не существует единогласия и среди сторонников диктатуры пролетариата <нрзб. – Э. Ч.>. В пролетариате есть содержание и классовое и внеклассовое. Он пропускает через себя всю культуру прошлого, одновременно создавая и новые ценности. Сторонники пролетарской культуры утверждают, что величайшие памятники прошлого (например, Кёльнский собор) созданы были рабочими. Надо остановиться на вопросе о труде. В буржуазной культуре труд являлся статической ценностью. В трудовой культуре выступит ценность труда, ибо трудовая культура – переход от статики к динамике конструктивизма. Трудовая культура как культура динамическая – тот шаг, который нужно сделать. Оговорка: есть труд и труд, можно напряжением мускулов разбить вещь, натерев себе мозоли, – это плохой труд. В труде нужно не трудиться, а развиваться: натруженность, излишнюю трату сил нужно ритмизировать. Понятие труда нужно углубить. Труд – не натирание мозолей, а творение, воссоздание. Мерило трудовой ценности – создание новых вещей, новой действительности. Трудовая культура – переход от абстрактной культуры к творчеству Человека-Демииурга, который будет трудиться играя и, играя, будет легко и ритмично создавать ценности <нрзб. – Э. Ч.>.

Музыка – гроздь формирующихся эмоций, то, что не созрело до цветка, завязь, будущее в настоящем. Она не отработана логикой, не может быть определена понятиями ...

Созерцая произведение искусства, мы мечтаем – ощущаем в себе своих будущих детей, у нас прорезываются зубы нескрытого. Музыка не имеет ни слов, ни образов, ни красок. Гимн радости (Девятая симфония) – это лишь наклейка на конверте. Музыка – математика души, она дает нам ясные переживания, которые, однако, не могут быть обложены словами. Основа музыки – ритм, говорить о ритме современности – значит говорить о духе современной музыки, го-

ворить о <нрзб. – Э. Ч.> в царстве свободы, которые пока лишь скрыты.

Ритм требует такта, и индивидуального и социального. Быть тактичным – не наступать на ноги, знать, когда что сказать, ибо каждое душевное раскрытие должно иметь свое время и место. Мало знать истину. Надо уметь подходить со своей истиной осторожно и знакомить с ней ритмично. Воспитание социального такта играет огромную

роль. Будущая жизнь будет коллективной. Члены коллектива не могут быть пригнаны друг к другу как бревно к бревну, ибо тогда получится забор. Нужен коллектив свободно растущих деревьев, сплетающихся ветвями. Нужно знать ритм маленьких соединений: трое будут вместе, четверо разобьются на пары. Трое образуют треугольник, где каждый неразрывно связан с двумя остальными, – истинная коммуна.

## Ритм жизни и современность

### *Из рукописного наследия*

Тема лекции моей не доказательство какого-нибудь четко обоснованного положения, а приподнятое, так сказать, лейтмотива культуры сегодняшнего и еще больше – завтрашнего дня. Отсюда задание лектора – парадоксально; оно заключается как бы в уловлении одного звука современности, в передаче его слушателям во всей его непосредственной убедительности, чуждающейся рационалистических обоснований. Есть ясность и ясность; ясность отчеканенной логической формулы есть всегда итог сложного процесса – анализа того или иного жизненного явления; формула всегда стоит в конце процесса; она увенчивает его; она показывает его конец; в ней – его ясность, но эта ясность – ясность смерти; внутренний скелет каждого живого существа не выявляет при жизни этого существа; насильственное препарирование костной или нервной системы живого организма есть смерть этого организма. То, что готово, отпрепарировано, то – мертво. Ясность этого рода есть ясность убивающая, мертвая ясность. Отвлеченная формулировка органических процессов жизни или все то, что Ницше называл убийственной ясностью, есть показатель того, что эти процессы остановились, что они – прошлое.

Область рассудочного истолкования процессов культуры есть область изучения прошлого культуры, она рисует нам картину превращения мифологической картины жизни в классификацию явлений, в номенклатуру, в музей и гербарий. Наоборот: реликвии прошлого, бессистемно выставленные в музее человеческой памяти, показались бы хаотичными; здесь нужна система, классификация; наша рассудочная деятель-

ность и есть разложение фактического материала по рубрикам каталога; рубрика каталога: логическое членение форм.

Отсюда все, что еще живо, что еще не разложено в форму, что есть процесс, что течет, – все это недоказуемо в ясных как день формулах, все это лишь указуемо; способ указывания есть воссоздание в своем сознании образных моделей к фактам сознания; эти образные модели суть символы, мифы сознания. Таким мифом является, как это ни странно, точная и конкретная зарисовка окружающей действительности.

Мы не представляем себе, что значит точно воссоздавать. Например, на полотне обстоющий пейзаж. Пейзаж состоит из бесконечных линий, а отображение его в картине сложено из конечных, порою немногих линий; в природе красок нет, а есть колорит, то есть световые переделы; на полотне же нет колорита, нет переделов, нет света, а лишь некоторые цвета и искусственное их смешение. Точная копия есть всегда пересоздание бесконечности элементов в комплексе конечного, бесконечное передается в конечном; конечное здесь знак бесконечного; и далее одна и та же бесконечность передана при помощи многих знаков конечного.

В точном образно-конкретном описании чего бы то ни было – нет точного описания; есть пересоздание, перевоплощение, символизация.

Всякое конкретное описание есть художественное творчество в символах; копировать что-либо – значит сотворить миф. И потому-то конкретное переживание процессов современности превращает в чудесный миф эту современность. И потому, что живые

люди на наших глазах становятся мировыми мифами: таким стал Ленин в интерпретации тов. Стеклова, назвавшего и его демиургом.

Миф – образ, воплощающий в себе множество подобных ему: индивидуум Ленина – символ громадного коллектива. Такова природа <нрзб. – Э. Ч.> индивидуального, каждый индивидуум – символ коллектива. Любое описание обстоящего – образ индивидуальный, индивидуум коллектива черт, или миф. Описывая процессы настоящего, приходится говорить образно; применять к явлениям настоящего метод абстракций – значит не понимать природы абстрактного мышления: говорить ясно о неясном (а настоящее в известном смысле всегда неясно) – значит неясно мыслить; покрывать текущий процесс настоящего формулами – значит убивать настоящее.

Но говорить о неясном еще не значит не понимать природы ясного; ясное для рассудка становится совершенно неясным в условиях опытной, конкретной действительности. Люди неясного мышления чаще других требуют ясности. Эта их ясность – неясная ясность.

Тема моя, «Ритм жизни и современность», охватывает общий из лейтмотивов современности – культуру; и потому, что тема моя обрекает меня на тот род образного языка, который для многих поклонников убойственной, убивающей (то есть ложно примененной, преждевременной) ясности неясен. Ясно мыслить не значит всюду применять ясные рассудочные понятия; ясно мыслить – знать границу между рассудочным мышлением и мышлением в образах.

Современность дана нам в культуре, то есть в сложном сплетении рядов знаний в некой «со» этих знаний с со-осознанием знаний, в сознании как организме; современность всегда организована, то есть произвольно организована, не элементарно, а комплексно, и, различая ее в ряды, в элементы по методам отвлеченного знания, применимым к природе как материально ставшему, мы превращаем современность в труп современности, в прошлое как природу настоящего; оно оживляется только из настоящего, из сознания нашего; природа в сознании нашем – культура <нрзб. – Э. Ч.>. Объяснение прошлого – в понятиях или в законах природы; объяснение настоящего – в образах, в художественно воссоздаваемом; закон этого образа – ритм. Что есть ритм? В

чем его отличие от метра? Метр в стихе есть сумма элементов, слагающих законосообразность (сумма стоп); объясненное в метре – объяснение целого (строки) в элементах (стопах); объяснение в ритме – объяснение элементов, законов, стоп – в целом, в строке, в индивидуально построенном организме <нрзб. – Э. Ч.>.

Говорить о ритме современности – значит дать образ целого, стиль целого; это значит – не доказать, а показать. Каждая эпоха имеет свой стиль, свой ритм, свое целое, свой типический образ, или лик; и этот лик есть лирический миф.

Из природы древнего мифа родилась природа ясного, современного мышления. Вся история философии есть картина разложения мифа в рождающиеся из него понятия; до Аристотеля и Сократа понятиями не мыслили, а мыслили образами. С Сократа и Аристотеля и до наших дней мыслили понятиями; форма мысли переменилась радикально на всем историческом прошлом; нет никакого основания думать, что она не переменилась; логики меняются, а мысль остается: законы образования понятий неизменны, по Канту, – да, но (чего Кант не понял) в пределах данного круга сознания; если бы пределы сознания расширились, расширились бы и пределы сознания и степень ясности, проявляемость факта измышлялась бы; наше ясное мышление в понятиях в этом последнем случае предстало бы в свете будущей ясности темным мифом; система понятий нашего времени оказалась бы подобна мифологемам, как миф о богах; боги погибли в понятиях, но в свете расширенного сознания суть те же «боги». Мышление ясно лишь на фоне оформленного им прошлого. То же ясное мышление, взятое в ритме, то есть в образе, становится неясным <нрзб. – Э. Ч.>.

Например, понятие «энергия» – понятие лишь в процессах термодинамики; попытка объяснить всю картину мира как «энергетику» со стороны Оствальда превращает ясное в термодинамике прикладное понятие просто в мистический символ жизни. «Энергия» у Оствальда – только знак, символ «х» жизненных процессов, подобный египетскому «тоу».

Нет границы между мифическим и не мифическим. По закону диалектического развития всегда будет казаться, что прошлое изживает себя в мифах, настоящее – в на-

учных понятиях, а грядущее – в тех формах, которые являются соединением понятия и мифа, или в прошлом – субъективное фантазирование, в настоящем – трезвая ясность, в будущем – точная фантазия, или фантастика точности (объективная фантазия).

Вероятно, древнему греку казалось бы, что образное мышление – не образно, а научно в нашем смысле, что мышление до него процветавшей культуры <нрзб. – Э. Ч.> и атлантов субъективно и сумеречно, а что эйнштейновская формула принципа относительности – фантастическая точность, которую он не может вообразить.

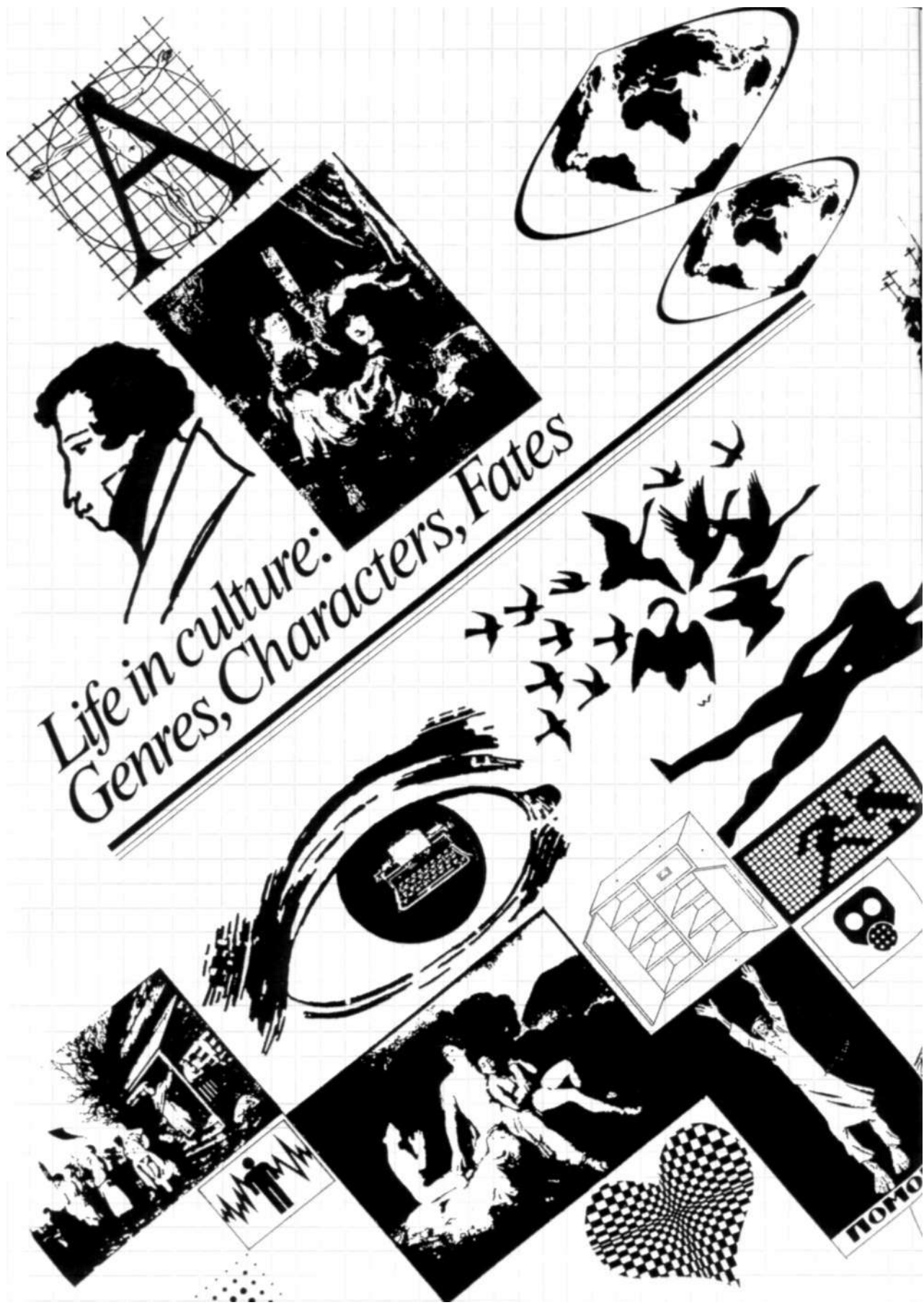
В далеком будущем формулы будут будущему человеку неясным мифом о каких-то богах – дифференциалы и интегралы; будут говорить: это было время, когда люди доказывали, что некогда царствовал дифференциал (Хронос) и в царстве его воцарился Зевс – Интеграл; а неясные образы фантазии, или модели стиля-ритма чаемой новой жизни, о которой в настоящую минуту [и все наши] мысли как о царстве свободы станут формулами жизни; на горизонты же челове-

чества поднимутся не фантазируемая ныне фантазия или рудименты новых фантазий.

Каждая эпоха имеет свою формулу, свою точность, то есть рассказ о том, как из неясного родилась ясность; и каждая эпоха имеет свой ритм, свой стиль, свой миф, который лишь раскрывается, но не доказывается при помощи их тематики.

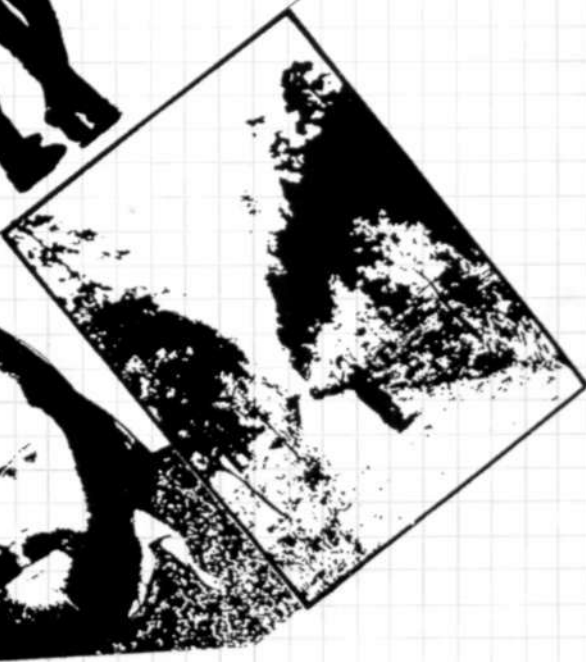
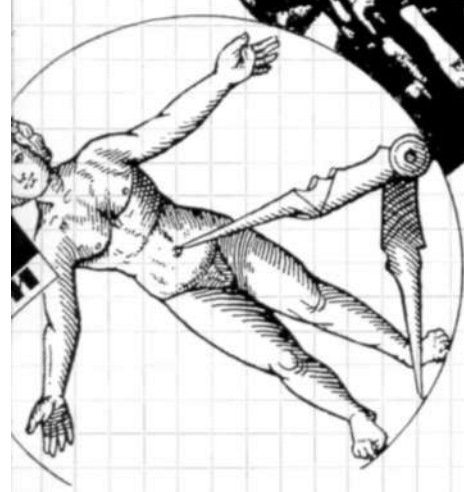
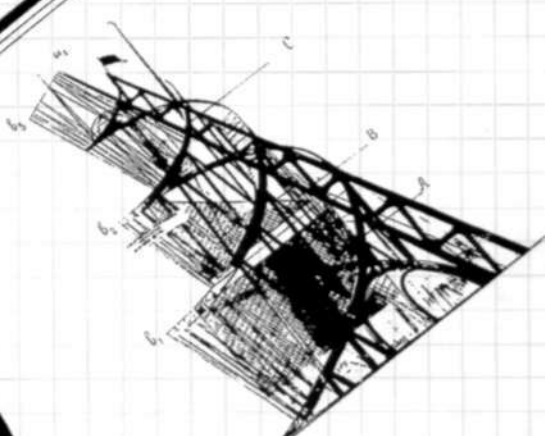
Вы теперь понимаете, что тема моей сегодняшней лекции <нрзб. – Э. Ч.> о том, чтобы подслушивать сердце современности как свой миф жизни, творимой нами действительности. Если бы я заговорил об этом мифе в <ясных. – Э. Ч.> формах рассудка, я бы спутал сферы двух несоизмеримых ясностей: ясного понятия и ясного образа (культурного настоящего, в нас же); природа прошлого в нас – это законы сложения картины мира; культура настоящего в нас есть сотворение заново всей действительности по законам нашей воли, дискриминирующей эту действительность образами фантазии. Я не знаю, кто автор подобной науки: построивший ее инженер или сфантазировавший ее Жан-Поль Верлен?

*Life in culture:  
Genres, Characters, Fates*





Жизнь в культуре:  
жанры, характеры, судьбы







## <ЗАСТЕНЧИВОСТЬ ЧУВСТВА>

По поводу писем людей пушкинского круга

О дружеском письме людей пушкинского круга писали уже неоднократно<sup>1</sup>. Писали о нем как об особом «литературном факте» (Тынянов) и жанре, отличающемся от других видов письма тех же корреспондентов, о его структуре, тематике и стилистике. Дружеское письмо имеет и свою аксиологию, свои способы выражения жизненных ценностей. Вот несколько соображений по этому поводу.

В произведении литературы (в широком понимании) слово всегда так или иначе оценочно. Сугобо проявлена эта оценочная окраска в поэзии, особенно в лирике. Лирика – своего рода демонстрация ценностей. Бытовая, разговорная речь может быть и чисто коммуникативной. Если, скажем, один прохожий спрашивает у другого, как ему пройти туда-то, вопрос и ответ могут не со-

держивать оценки. В то же время бытовая устная речь допускает интенсивную окраску социальными, нравственными, эстетическими оценками.

Все это относится и к бытовому письму. Этот род словесности многообразен. Он бывает совершенно стихийным, даже безграмотным; он строится иногда по книжным канонам или, напротив того, стремится создать иллюзию устной речи. В определенные эпохи и в определенной среде письмо тесно соотносится с современной ему литературой. И все же в любом случае оно сохраняет специфику промежуточного рода высказывания.

«Надеюсь, – пишет в 1830 году Вяземский жене, – что мое письмо мило, умно и забавно. Прошу беречь его: оно тоже смотрит в бессмертие, и если через сто лет не дадут за него Павлуше тысячи рублей, то дам себя высечь на том свете не в счет сечения, которое придется мне и без того»<sup>2</sup>. Это шутка, но из числа шуток целенаправленных. Вяземский осознавал как потенциальный литературный факт не только свои письма к Пушкину или Александру Тургеневу, но и письмо к жене, наполненное домашними, бытовыми подробностями. Следует, однако, отличать бытовое письмо, осознанное как литературный факт, от письма с заведомо литературной функцией (эпистолярные трактаты, размышления, не говоря уже о романах и путешествиях в письмах). У них разные субъекты высказывания. В бытовом письме человек может себя моделировать<sup>3</sup>, но даже в самом литературном бытовом письме он ведь не равнозначен ни лирическому я, ни автору повествования, отрешенному от автора как

<sup>1</sup> Подробный обзор литературы о письмах Пушкина см.: Левкович Я. Л. Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.-Л., 1966 (гл. «Письма»). Укажу здесь некоторые работы: Тынянов Ю. Н. Литературный факт. – В кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика, история литературы, кино. М., 1977, с. 265-267; Винокур Г. О. Пушкин-прозаик. – В кн.: Винокур Г. О. Культура языка. М., 1929, с. 286-303; Степанов Я. Л. Дружеское письмо начала XIX века. – В кн.: Степанов Н. Л. Поэты и прозаики. М., 1966; Его же. Письма Пушкина как литературный жанр. – Там же; Маймин Е. А. Дружеская переписка. Пушкин с точки зрения стилистики. – Пушкинский сборник. Псков, 1962; Семенко И. М. Письма Пушкина. – Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т., Т.9. М., 1977; Вольперт Л. И. Пушкин и Шадерло де Лакло (на пути к роману в письмах). – В кн.: Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980; Паперно И. А. Переписка как вид текста. Структура письма. – Материалы Всесоюз. симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1974; Её же. Переписка Пушкина как целостный текст. – «Ученые зап. Тартуск. гос. ун-та», 1977, вып. 420; Её же. О реконструкции устной речи из письменных источников. – Там же, 1978, вып. 422; Мушина И. Пушкин и его эпоха в переписке поэта. – Переписка А. С. Пушкина в 2-х т. Т. 1. М., 1982. Наиболее полным образом вопрос разработан в монографии американского исследователя У.-М.Тодда: Todd W. M. The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin. New Jersey, 1976. Книга содержит обширную библиографию.

<sup>2</sup> Звенья. Вып. 6. М.-Л., 1936, с. 258.

<sup>3</sup> Например, молодой Герцен в своей романтической переписке с невестой (1830-е годы) предназначил себе роль демонической личности, а невесте – роль носительницы начала Вечной женственности, спасающей «демона».

эмпирической личности. В бытовом письме к литературным моделям возводится именно эмпирический человек. В этих письмах отношение к ценностям предстает непосредственным, не прошедшим через условия художественной структуры. Письма деятельных участников культурного процесса (именно их письма больше всего сохраняются и изучаются) представляют собой особенно наглядное, незаменимое другими свидетельством о состоянии данного исторического сознания, в частности о его ценностных ориентациях.

В России тип дружеского письма складывался уже во второй половине XVIII века (Фонвизин, Львов, Капнист, особенно М. Муравьев)<sup>4</sup>. Но особое значение дружеской переписки 1810–1820-х годов в том, что корреспонденты – А.Тургенев, Батюшков, Вяземский, Пушкин, Денис Давыдов – достигли высокого эпистолярного искусства, и, главное, в том, что они осознали его как искусство.

Участники переписки были современниками западного романтизма и, конечно, как-то прошли через общеевропейский опыт. Но подлинное, хотя и недолговременное, развитие русского романтизма относится уже к периоду после катастрофы 1825 года. Люди 1810–1820-х годов, поры дворянского вольнолюбия и дворянской революционности, еще решали задачи национальной культуры на почве просветительства и рационализма, унаследованных от XVIII века. Романтические веяния не могли их миновать, но они своеобразно ассимилировались исходным рационализмом<sup>5</sup>. С рационализмом, и при самом своем зарождении и позднее, вполне уживался сентиментализм. Недаром сочетание чувствительности с рассудочностью – характернейшая черта творчества Руссо.

Деятели русской культуры 10–20-х годов еще присуще иерархическое жанровое мышление, в истоках своих восходящее к классицизму; по сравнению с классицизмом, понятно, смягченное, превратившееся в тенденцию. Жанровое мышление в литературе основано на представлении об иерархии разных, разумом расчлененных уровней бытия.

<sup>4</sup> См.: Лазарчук Р. М. Дружеское письмо второй половины XVIII века как явление литературы. Автореф. дис. на соиск. учен. степени. Л., 1972; см. также ряд работ того же автора, опубликованных начиная с 1969 года.

<sup>5</sup> См.: Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974 (гл. «Проблемы личности»).

Разные сферы ценностей: религиозная, государственная, сословная, гражданственная, эмоциональная и эротическая, даже сфера дружеского разгула, соотнесенного с вольнолюбием и протестом, – все они, при всей их взаимной противоречивости, могли совмещаться в опыте одного человека, иерархически располагаясь в его пределах.

Поэт, принадлежавший к этому культурному пласту, мог одновременно, не разрушая своего авторского образа, писать оды и элегии, идиллии и сатиры, медитации и дружеские послания. Система эта противостояла романтизму, соединявшему двоемирие (бесконечное и конечное) с метафизически понимаемым единством души поэта.

В переписке людей первых десятилетий века отчетливо выявилось жанровое мышление (разные типы письма, разное стилистическое выражение тем разной высоты) и процесс преодоления этого иерархического мышления. Ведь в переписке участвовали деятели разных поколений. Жуковский родился в 1783 году, Пушкин – в 1799-м. Их объединил «Арзамас».

Культурное сознание старших арзамасцев (Жуковского, Ал. Тургенева) формировалось на рубеже XVIII и XIX веков; они воспитаны сентиментализмом и масонскими традициями, господствовавшими в доме Тургеневых (глава семьи Иван Петрович Тургенев был одним из крупнейших московских масонов) и в Благородном пансионе, где обучались братья Тургеневы и Жуковский.

Дневники и письма молодого Жуковского исповедальны, сосредоточены на идее самосовершенствования, воспитания в себе «внутреннего человека». В 1805 году Жуковский пишет А. И. Тургеневу: «Я нынче гораздо сильнее чувствую, что я не должен пресмыкаться в этой жизни; что должен образовать свою душу и сделать все, что могу, для других... Будем полезны своим благородством, образованием души своей... Ах, брат, не надобно терять друг друга!.. Надобно быть людьми непременно! Я это чувствую! Мы живем не для одной этой жизни, я это имел счастье несколько раз чувствовать! Удостоимся этого великого счастья, которое ожидает нас в будущем, которому нельзя не быть, потому что оно неразлучно с бытием бога!»<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Жуковский В. А. Собр. соч. в 4-х т., т. 4. М.-Л., 1960, с. 451–452.

Здесь о высоком говорится высоким слогом. Душевное благородство, самосовершенствование, дружба, религия – все это безусловные ценности, и о них сказано прямо и однозначно. В ранних письмах А.Тургенева – к братьям, к Кайсарову – много бытовых и академических подробностей, рассуждений, наблюдений, но в минуты жизненных испытаний он сразу переходит на язык чувствительности и патетики, близкий к языку Жуковского. Тема смерти любимого брата Андрея (утрата величайшей ценности) вызывает высокую лексику, торжественные интонации. Выражение находится в прямом соответствии с содержанием высказывания.

В середине 1810-х годов у тех же корреспондентов нашлись другие возможности эпистолярного стиля. Наступает пора арзамасской буффонады, по выражению арзамасцев, – «галиматъи». Автором большей части арзамасских протоколов, с их тяжело-весной – на нынешний вкус – и вычурной пародийностью, был Жуковский. Арзамасский стиль проникает и в письма Жуковского: «...недавно уведомили меня, что наш почтенный Староста *вот я вас* (В. Л. Пушкин) осрамил себя и Арзамас дурными стихами и что он за это в экстраординарном заседании отставлен от должности Старосты, и переименован *вотрушкою*, и отдан на съедение Золовой арфы»<sup>7</sup>.

Почему крупнейшим мастером галиматъи стал именно мечтательный, меланхолический Жуковский? Это возможно было именно в силу иерархичности расчленяющего мышления. Арзамасская буффонада – это вышучивание «халдеев» «Беседы», чья деятельность воспринимается с отрицательным знаком оценки. Это и самовышучивание, пародийно противостоящее надутой торжественности «халдеев». У подобного самовышучивания был, таким образом, обратный смысл подразумеваемой собственной ценности. Тогда как романтическая ирония брала под сомнение и собственные ценности, вела с собственной ценностью сложную игру.

Жуковский (как и другие старшие арзамасцы) смеялся над смешным и пародировал отрицательное. Галиматъя – особая сфера, не пересекающаяся со сферами меланхолии, мечты или пафоса и порывов в бесконечное.

Под конец в Арзамас пришли деятели (Николай Тургенев, Михаил Орлов), для которых противником была не «Беседа любителей русского слова», а русское самодержавие. С этим врагом предстояло бороться не пародиями, но совсем другими средствами. Появление в «Арзамасе» декабристов, как известно, ускорило его распад.

В «Арзамасе» сошлись и столкнулись два типа сознания. Люди, совмещавшие обособленную сферу буффонады и галиматъи с неприкосновенной для них сферой религиозных, вообще потусторонних ценностей (Жуковский, Александр Тургенев), и люди декабристской ориентации. Те и другие исходили из *безусловного*, и соответствующая тема побуждала их пользоваться адекватным ей оценивающим (положительно или отрицательно) языком.

Это относится к декабристам и старшего и младшего поколений. Так, в письме Александра Бестужева к Вяземскому (1824) среди литературных и общественных новостей возникают вдруг строки: «Я пристрастился к политике, да как и не любить ее в наш век – ее, эту науку прав, людей и народов ... этот священный пламенный правды во мраке невежества и в темнице самовластия»<sup>8</sup>.

Здесь с предельной прямоотой выражено отношение к ценностям и антиценностям. В переписке декабристов присутствует, конечно, шутка – обычная принадлежность «партикулярного письма» (выражение Пушкина) эпохи. Но комическое не возведено у них в систему, не имеет структурного значения.

Другую, противоречивую картину представляют характерные образцы эпистолярной прозы людей декабристской периферии, захваченных вольнолюбивыми настроениями (захвачено ими в той или иной мере было почти все образованное дворянство), но не принадлежавших к тайным политическим организациям.

Существовали тогда как бы две модели исторического характера – декабристская и онегинская. Изобразить декабриста Пушкин по цензурным причинам не мог. Он изобразил Онегина, хотя в окружении Пушкина, ближайшем и даже более отдаленном, собственно, не было людей в точном смысле

<sup>7</sup> Жуковский В. А. Собр. соч. в 4-х т., т. 4, с. 570.

<sup>8</sup> Бестужев-Марлинский А. А. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1958, с. 621.

онегинского типа. В Онегине сосредоточены тенденции, связывавшие определенный слой русского общества с общеевропейским «современным человеком»,

*С его озлобленным умом,  
Кипящим в действии пустом.*

Лермонтовский Печорин в последекабристскую пору был психологически конкретнее. Печоринская модель размножилась в обществе; так же как ее вульгарная разновидность – тип Грушницкого.

Сам Пушкин совсем не Онегин, но некое онегинское начало присуще ему как человеку, оставшемуся за пределами политических организаций 20-х годов. О существовании тайных обществ Пушкин более чем догадывался, – он с ними соприкасался и страдал от своей отторгнутости. Об этом рассказывает в своих воспоминаниях Пушкин.

Пушкин принадлежал к среде, для которой существовали ценности, так сказать, прирожденные, само собой разумеющиеся – понятия чести, родины, общественного блага, поэзии, любви. Это был общий ценностный фон, обязательный и для тех, кто не принадлежал ни к активным носителям религиозно-мистических идей (Жуковский), ни к деятелям дворянской революции. Выработался особый склад сознания. Оно ушло уже от сентиментализма старшего поколения, романтизм не был для него органическим переживанием. В истоках своих оно ближе к французской традиции просветительского, вольтерьянского скептицизма.

В своем творчестве человек этого склада исходил из ценностей общественного и внутреннего, субъективного порядка. Они были для него неоспариваемой данностью. Но в частном своем обиходе, в качестве эмпирической личности, он запрещает себе говорить о высоком и прекрасном прямо соответствующими высокими словами. Духовные, идеологические ценности тоже нуждаются в гарантии. Скептик как бы боится оставить неоплаченным счет, предъявленный безусловным. В частной жизни (в отличие от творчества) он не берет на себя эту ответственность. Он боится, как бы слово не оказалось больше своего предмета; и только порой позволяет подглядывать предмет сквозь разговорные, обиходные, шуточные речевые пласты.

Романтическая ирония работала иначе; она размывала границы между смешным и

серьезным, одновременно утверждала и отрицала ценности. Словоупотребление русских вольнодумцев 1820-х годов не исключает ценности; оно их прячет, маскирует просторечием, шуткой, даже сквернословием. Так возникают своего рода *эвфемизмы высокого*.

Все это можно найти в письмах Дельвига, Баратынского, других сверстников Пушкина. Но в письмах Пушкина эти тенденции находят свое полное выражение<sup>9</sup>.

Вяземский был на семь лет старше Пушкина; все же ближе всего к пушкинской именно его эпистолярная манера. К ней относится многое из того, что будет сказано здесь о письмах Пушкина; хотя Вяземский чаще прибегает к ораторскому тону, к языку политической, публицистической прозы. Замечательный документ времени – переписка Вяземского с А. И. Тургеневым, собранная в четырех томах «Остафьевского архива». Обычно ее рассматривают как некое целое. Между тем эпистолярная позиция Тургенева другая. Она восходит к сентименталистским традициям его молодости, к арзамасской установке смеяться над смешным, а не над любимыми явлениями жизни.

В дружеских письмах Пушкина конца 10-х и 20-х годов шутка – это уже не изолированная область галиматый. Шутка в разных ее формах, сатиры, буффонады, пародии, иронии, – это особый «смеховой мир», развернутая, напряженная система восприятия, охватывающая все – от несомненных для Пушкина ценностей до заслуживающего вражды и презрения. В частности, до притеснительных требований политической власти.

О высоком можно и должно было писать в стихах и литературной прозе, в письмах, посвященных важным материям (французские письма к Чаадаеву, например). В стихах он писал так и об объективно значимом и о личном – несчастная любовь, сердечные испытания, слезы, пени. Это можно, потому что личное стало здесь общим и потому что между автором и читателем – защитный заслон поэтической условности. Тот же автор в письмах запрещает себе выражение чувства, не защищенного обобщающей поэтической формой, вообще выражение «внутреннего человека».

<sup>9</sup> Речь идет главным образом о письмах Пушкина 20-х – начала 30-х годов. В последние годы наряду с многочисленными письмами к жене преобладают письма деловые, вообще коммуникативные.

Парадоксальное соотношение: в дружеском письме, казалось бы самом интимном роде словесности (таким оно и было, скажем, в 30-40-х годах), интимность оказывается запрещенной. Интимное – в преображенном виде – становится достоянием литературы, предназначенной для публики. Баратынский в письме к Ивану Киреевскому назвал этот запрет «застенчивостью чувства»<sup>10</sup>.

Пушкин реагировал очень резко, когда на застенчивость его чувства посягали. 25 августа 1823 года он пишет брату из Одессы: «Здесь Туманский. Он добрый малый, да иногда врет – например, он пишет в Петербург письмо, где говорит между прочим обо мне: Пушкин открыл мне немедленно свое сердце и porte seu ille – любовь и пр. ... дело в том, что я прочел ему отрывки из Бахчисарайского фонтана... сказав, что я не желал бы ее <поэму> напечатать, потому что многие места относятся к одной женщине, в которую я был очень долго и очень глупо влюблен, и что роль Петрарки мне не по нутру. Туманский принял это за сердечную доверенность и посвящает меня в Шаликовы – помогите!»

Пушкин вовсе не отрицает высокую ценность (в данном случае любовь), он только прибегает к защитной маскировке, за которой позволено угадывать истину. Что такое – «глупо влюблен»? Это означает на самом деле – мучительно, безнадежно. Шуточное словоупотребление основано на несовпадении, оно достигает цели окольным путем. Слово не прилегает вплотную к реалии, между ними остается пространство, в котором рождаются колеблющиеся значения.

В письме к брату Пушкин маскирует личный, сердечный опыт. Но в своих письмах подобным образом Пушкин обращается и с темами общечеловеческими. Он шутит над поэтическим делом своим и своих друзей, вплоть до комических сравнений процесса творчества с физиологическими отправлениями. В письме к Вяземскому (6 февраля 1823 года) Пушкин писал: «Другим досадно, что пленник не кинулся в реку вытаскивать мою черкешенку – да сунься-ка; я плавал в кавказских реках, – тут утонешь сам, а ни черта не сыщешь...» В начале декабря того же года Пушкин пишет Вяземскому по по-

воду «язвительных лобзаний» в «Бахчисарайском фонтане»: «Дело в том, что моя Грузинка кусается, и это непременно должно быть известно публике».

Разговор о назначении поэта, о вдохновении предоставлен автору стихов; в письмах Пушкин настаивает на позиции профессионала, продающего плоды своего вдохновения: «... на конченную свою поэму я смотрю, как сапожник на пару своих сапог: продаю с барышом» (письмо Вяземскому, март 1823 года).

Тема «Моей родословной», тема предков, Пушкиных и Ганнибалов, была для Пушкина острой, даже болезненной. Это не мешает ему в письме к брату (январь 1825 года) упомянуть об «арапской роже» «нашего дедушки», которую он хотел бы видеть в картине Полтавской битвы.

Комически обыгрывается и тема смерти. Поведение Пушкина всегда было отмечено непреклонным мужеством перед лицом смерти, в своих творениях он посвятил ей много высоких раздумий, – в письмах он шутил. Люди 1820-х годов не старались обходить эту тему и обращались с ней непринужденно. В августе 1831 года Пушкин пишет Вяземскому из Царского Села: «20 августа, день смерти Василия Львовича, здешние арзамасцы поминали своего старосту вотрушками (арзамасское прозвище В.Л.Пушкина), в кои воткнуто было по лавровому листу». В дни холерной эпидемии 1831 года Пушкин сообщает Вяземскому о Е.М.Хитрово: «Элиза готовится к смерти мученической и уже написала мне трогательное прощание».

Дядя Василий Львович, Е.Хитрово – обычные мишени пушкинских шуток. Но вот письмо к Плетневу от 11 апреля 1831 года: «Умер ты, что ли? Если тебя уже нет на свете, то, тень возлюбленная, кланяйся от меня Державину и обними моего Дельвига». Здесь в обыгрывание холерных обстоятельств вовлекается и столь дорогое Пушкину имя умершего Дельвига.

О смерти Дельвига Пушкин говорит и другим языком. Так, в письме к Плетневу от 21 января 1831 года: «Ужасное известие получил я в воскресенье ... Грустно, тоска. Вот первая смерть, мною оплаканная ... Никто на свете не был мне ближе Дельвига. Изо всех связей детства он один оставался на виду – около него собиралась наша бедная кучка. Без него мы осиротели».

<sup>10</sup> Письмо 1832 года (Татевский сборник С. А. Раичинского. Спб., 1899, с. 39).

Своеобразный «смеховой мир» пушкинских писем скрывает глубоко залегающие пласты жизненно важного, высокого, трагического. Но ценности предстают не только в травестийном, замаскированном виде; порой они вторгаются в текст в своем прямом, адекватном словесном выражении. В этих прорывах к серьезному и высокому Пушкин всегда сдержан, чужд патетике и чувствительности; поэтому прорвавшиеся слова звучат особенно сильно. Так, например, в письмах к Плетневу, к Кривцову, написанных перед женитьбой и отражающих неверие Пушкина в возможность счастья («Горести не удивят меня: они входят в мои домашние расчеты...»).

Иногда Пушкин переходит на язык политической прозы (размышления о греческом восстании, о Польше). С серьезным тоном сразу меняется стилистика писем. Наряду с лексикой к этим переходам очень чувствителен синтаксис. В шуточном тексте много коротких, отрывистых фраз, тяготеющих к тому, чтобы состоять из подлежащего, сказуемого и бьющих в цель определений; лексическая пестрота; в быстром темпе, без логических переходов сменяющиеся темы. Вместе с серьезным тоном появляются синтаксически развернутые, замедленные фразы. Они вытекают друг из друга; этому соответствуют иногда несколько архаические обороты речи.

И это не только в тех случаях, когда трактуются важные политические или исторические вопросы, но, например, и в строках письма к Дельвигу (март 1821 года), посвященных брату Льву: «Друг мой, есть у меня

до тебя просьба – узнай, напиши мне, что делается с братом, – ты его любишь, потому что меня любишь, он человек умный во всем смысле слова – и в нем прекрасная душа. Боюсь за его молодость, боюсь воспитания, которое дано будет ему обстоятельствами его жизни и им самим – другого воспитания нет для существа, одаренного душою. Люби его, я знаю, что будут стараться изгладить меня из его сердца, – в этом найдут выгоду». На фоне пушкинских писем к ближайшим друзьям – это выглядит почти стилизацией.

От вторгшегося высокого слога Пушкин, как будто обрывая себя, часто спешит перейти к шутке, восстановить неустойчивый баланс несовпадающих слов и реалий. Иногда разные уровни оценки противоречиво соединяются в одной фразе. «Письмо Жуковского наконец я разобрал. Что за прелесть чертовская его небесная душа! Он святой, хотя родился романтиком, а не греком, и человеком, да каким еще!» (май 1825 года). Пушкин говорит здесь, что душа Жуковского прекрасна, но «застенчивость чувства» не позволяет сказать это в лоб. Отсюда неожиданный оксюморон – «прелесть чертовская»; отсюда скользящий оттенок иронии в словах «небесная», «святой».

Предметом шуток Пушкина является то низкое и враждебное (антиценности), то истинные ценности, которые прославляет поэт, а эмпирический человек, стерегущий свой внутренний мир, считает нужным маскировать смешным.

Так складывается важнейшая стилистическая категория писем Пушкина – *эфе- мизмы высокого*.

# АВТОПОРТРЕТ КАК ИСПОВЕДАЛЬНЫЙ ЖАНР

*Заметки художника*

Автопортрет – самая таинственная область портретного искусства. Начать с того, что, хотя в смысле школьных упражнений рисование себя есть кратчайший путь выбора объекта, взгляд на себя со стороны более опосредован – и потому труден, – чем портретирование второго лица. Смещение диспозиции субъект – объект, сложность остраненной беспристрастности искупаются, правда, оперативной легкостью и процедурной пластичностью ситуации. Поэтому следует предположить, что автопортрет, как и просто портрет, появился изначально, с первых артификационных акций, затем собственно художественных произведений и, наконец, с первых памятников фиксированного самосознания человеческого индивида.

В предшествовавшие нашей эре эпохи, эпохи жреческой элитарности творцов-универсалов, автопортрет был более концепцией мастера, учителя, адепта, чем фиксацией индивидуального самосознания, своеобычности персоны, личного выбора качеств и свойств. Прокламиривался тип; слово, предваряющее имя, было ключевым: пророк X, риши Y, зодчий Z. Это было закреплено высотой – наработанной веками – стояния этих понятий. «Я творил для потомков, и это было мастерством моего сердца. Я буду хвалить в грядущие времена теми, кто будет следовать тому, что я совершил» (Зодчий Инени). Увы, уровень этот в последующие времена стал резко понижаться. Вавилонская клинописная таблица гласит: «Настали тяжелые времена, прогневались боги, дети больше не слушаются родителей, и всякий стремится написать книгу».

Эпоха христианства приходит с важными понятиями духовного трезвения и покаяния; исповедь составляет главный ее нерв. Автопортрет проецируется на изобразительную плоскость сквозь самокритичность и «сокрушение сердечное». В IV веке появляется величайший автопортрет первого тысячелетия

нашей эры – «Исповедь» Августина Аврелия. Она задает тон произведениям такого рода и устанавливает прецедент возвращений художника на иконографическую поверхность. Только под этим углом зрения авторское «я» звучит невысказанно. Понятие соборности, предоставившее место в произведении большему количеству персонажей, дало возможность живописцу инкогнито, как рядовому (и из скромности не в первых рядах находящемуся) члену соборного единства, изобразить и себя. Художники оставили огромное количество до сих пор не идентифицированных автопортретов в фресках, мозаиках, панно, рельефах, скульптурных фризах первых десяти веков новой религиозной общности. Утверждение это покоится на методике опознания, разработанной автором статьи с целью восстановления иконографической полноты великих творцов предыдущих эпох.

Автопортрет появляется массово – этнографически (и анонимно) и покаянно (и поименовано): «аз, недостойный раб божий имярек» и аз в среде мужей праведных, шествующих в рай (сорокомучеников) во образе апостола Луки, живописующего Мадонну («снимающего портрет» с самой Богородицы).

С постепенной утратой культовой живописью религиозного горения и догматической основательности (ко времени раннего возрождения) автопортрет функционирует в огромных многофигурных композициях не более чем подпись, автограф мастера, рисованный фронтиспис с изображением автора. Таково суровое и величественное авторское «я» в Дантовой «Божественной комедии» и более сниженные «я» автопортретов Боттичелли и Рафаэля в их фресках двумя столетиями позднее.

До пророческой высоты пытались достигнуть Микеланджело в своих многочисленных самоподоблениях Моисею и Леонардо



## Портреты Отари Кандаурова

Публикуются впервые

*Любите живопись, поэты!  
Лишь ей, единственной, дано  
Души изменчивой приметы  
Переносить на полотно.*

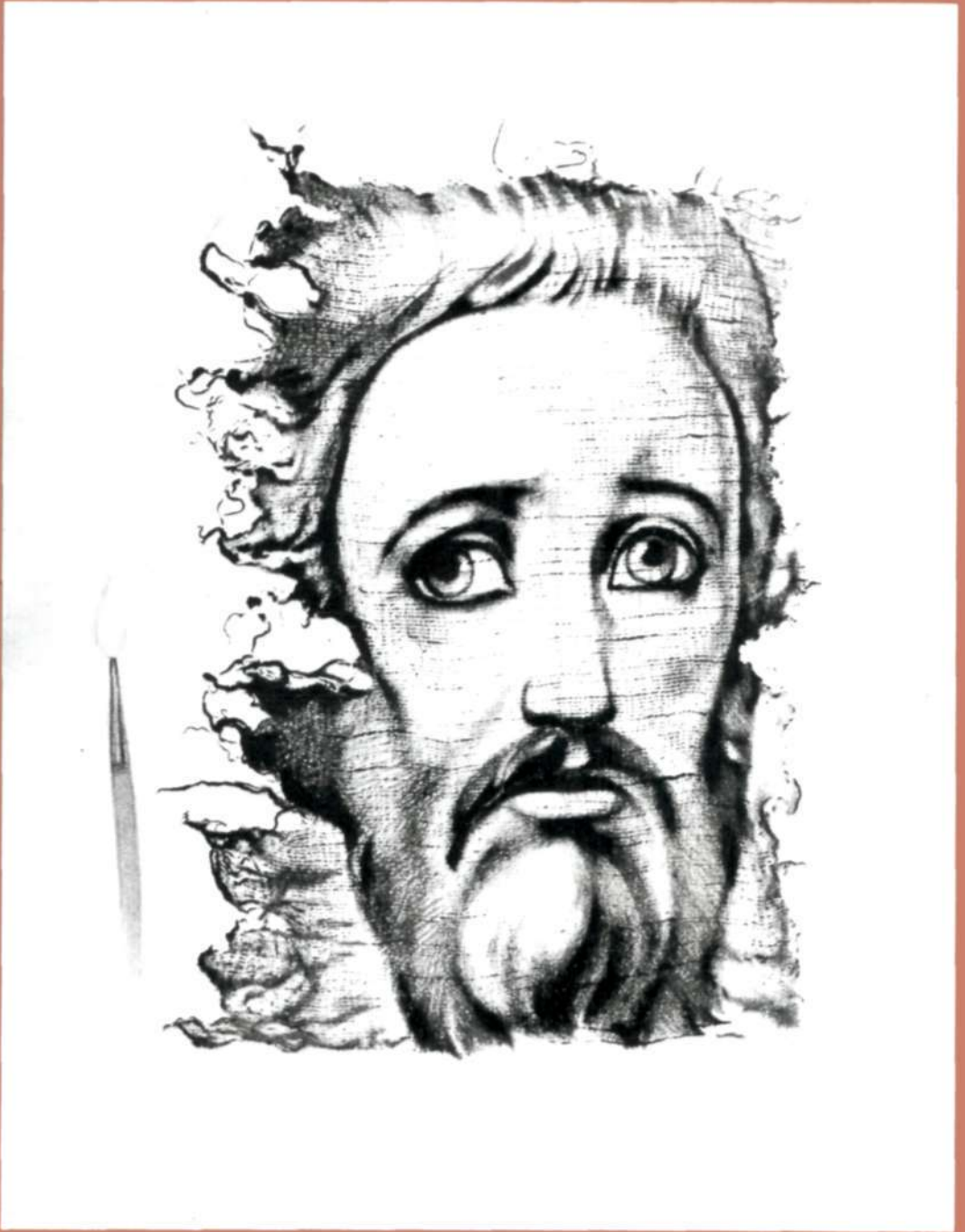
*Николай Заболоцкий*



Сальвадор Дали: «Камень»

Августин Аврелий. 1973





Андрей Рублев.  
На основе автопортрета Рублева,  
обнаруженного и идентифицированного О. Кандауровым  
в цикле фресок Успенского собора во Владимире

в графическом автопортрете, о котором в последующие времена было подмечено, что у него «глаза орла, уставшего смотреть на солнце». Хотя в Микеланджеловой позднейшей содранной коже (из сикстинского «Страшного суда») мы имеем соскальзывание его со стези титанизма в покаянную выворотность. С этого начинается психологический портрет исповедального толка, близкой по времени вершиной в этой области является знаменитый автопортрет Тинторетто. Анфасность посадки («дуэльный поворот») и взгляд внутрь, а не – как было ранее – поверх себя делают это произведение подлинным истоком в пластических искусствах автопортрета как исповедального жанра. Автопортрет Тинторетто стал камертоном покаянного самопортретирования в последующие эпохи. За ним последовали «Автопортрет» Эль Греко, автопортреты-подписи Веласкеса в «Менинах» и «Сдаче Бредь», его же погрудный «Автопортрет» (к сожалению, уступающие по психологической пронзительности вершинам его портретного искусства; вспомним: «слишком правдиво» – сказал о своем портрете папа Иннокентий X; увы, патриарх психологического портрета не оставил нам автопортрета такого уровня) и, наконец, бессмертная серия автопортретов Рембрандта. Это оазис психологической автопортретности – не всегда приятной, но всегда выразительной, где холсту поведено все («нашептано в тростник», по знаменитому сказочному сюжету). С холста легко считывается внутренний мир многострадального голландца, и потому это подлинная исповедь, взгляд не на зеркало, но на самого себя. Перед нами уже не вид «теннисной разминки, называющейся игрой в стенку», но подлинно самораспятие, «выворачивание наизнанку», огненный автогносис. Дублетной парой смотрятся «Автопортрет» Шардена (собственно, два абсолютно однотипных автопортрета, разделенных лишь временной дистанцией) и «Исповедь» Руссо. Антипарадность обоих произведений прокламируется с почти ёрническим вызовом. Отчасти это покоится на большем доверии к зрителю; демократизация читательской аудитории последней четверти XVIII века создала почву для реализации такого рода авторских инициатив. Как в свое время «Исповедь» Августина явилась в среде первохристианской общинности, так и шедевры Руссо и Шардена были реализованы

внутри новой, нарождающейся культуроцентрической общности. И если ранний «аристографический» «Автопортрет с Саскией на коленях» сменяется в творчестве Рембрандта, потерпевшего жизненное крушение, поздними трагическими самоисследованиями, то творчество «первохристиан» – ранних, средних и поздних романтиков, сделавших ставку на культуру и потому претерпевавших изначально, – насквозь лирично и автопортретно. Вспомним «Песни несчастного» Лотреамона, «И скучно и грустно» Лермонтова, «Карнавал» Шумана, графические автоскетчи Пушкина, автопортреты Лермонтова, Делакруа и Курбе; поздний «Автопортрет» Гойи и аккомпанементный ему «Капричос» перекликаются с «Фантастической симфонией» Берлиоза, а «Реквием» Верди оживает и укореняет в XIX веке «Страшный суд» Микеланджело; два великих старца, два «каменотеса духа» создают купольный свод новой постройки. А на полу этого храма бьется в покаянии Достоевский, «юродствует во Христе» граф Толстой, безумствует Ван Гог. Агиографический князь Мышкин сменяется супергротесковым героем «Записок из подполья»; на смену акварельно прозрачным «Детству, отрочеству, юности» приходит клиническая протокольность «Исповеди»; серия автопортретов Ван Гога резонансно вырывает у хтонических божеств второго великого голландца и делает его современником Бодлера. Такая ситуация переходит в XX век; прощальный жест Малера в его «Песни о земле» подхватывается когортой духовидцев Нового времени. Портреты Николая Константиновича и Елены Ивановны Рерих, выполненные их сыном Святославом, – психологические, а потому агиографические и исповедальные одновременно (так называемый «внимательный стиль» письма), – и последовавшие за ним автопортрет Сальвадора Дали в картине «Вселенский собор» и графический «Автопортрет в круглом зеркале» Мориса Эшера являют высшие точки этой «новой волны». Близким аккомпанементным окружением являют себя (авто)портретные студии американца Уайеса и австрийца Фукса. Из мглы времен проступает улыбка Вермеера из его знаменитой «Свахи», – исповедальность становится веселой, радостной, «облегчением души». «Круговая порука» гениев восполняет медицински сотворенными (авто)портретами утраты в создающемся «иконостасе» вели-

ких деятелей культуры. Вспомним пушкинский (авто)портрет Моцарта в его «Моцарте и Сальери»: «... он же гений, как ты да я ...», (авто)портрет Микеланджело в великой драме Лонгфелло, (авто)портрет Сирано де Бержерака работы Ростана; (авто)портрет Данте в одноименной симфонии Листа; «Поэмы Оссиана» Макферсона; лонгфелловскую «Песнь о Гайавате». (Авто)портреты великого скальда и безвестного индейского сказителя являются образцами потенциальной мощи креативных чудес; современные инициативы в этой области имеют их своим камертоном и идеалом (вспомним Нобелевскую премию Ивана Бунина). А инициативы эти поистине безграничны; целые писательские судьбы реализованы в биографическом жанре: Ромен Роллан, Стефан Цвейг, Андре Моруа, Ирвин Стоун, Дэвид Вейс, Анри Перрюшо – только наиболее заметные вершины в этой горной гряде. Сделались популярными авторами полузабытые Челлини, Кондиви и ван Майден; почти все значительные современные авторы посвятили одно-два произведения этой теме. Достаточно вспомнить фейхтвангеровского Гойю, Эзопа Фигерейды и Шоу Килти. На русской почве мы имеем (после архаических опусов Мережковского и Вольнского) превосходный триптих Тынянова и булгаковского Мольера. Что касается собственно автопортретности, то как не вспомнить хлебниковское «... сто Сальери и я один с душой Моцарта», серию есенинских лирических автопортретов, которая сродни вангоговскому циклу, памятник одиночеству – многочисленные анонимные автопортреты в полотнах Филонова, героические холсты Кустодиева и Петрова-Водкина. Контрастом к ним смотрится форсированная (и потому несколько лубочная) автоагиография Маяковского («Владимир Маяковский», «Себе, любимому», «Я сам»), которого, правда, выручал юмор, Игоря Северянина, Бальмонта (которых юмор не выручал за его отсутствием), пока Хармс своим трагическим (как оказалось) гротеском «Из дома вышел человек» не возвращает автопортрету его онтологической основательности. В послевоенные годы воссиял и прозвучал на весь мир бессмертный булгаковский шедевр «Мастер и Маргарита» (где реализован веласкесовский принцип картины в картине), ставший высшей точкой этого восходящего развития. В виде своеобразных обертонов, так сказать «издержек производства», сле-

дует упомянуть о псевдобюграфиях вымышленных лиц, которые реализуют их материальное присутствие в живой человеческой истории. Таковы Шерлок Холмс, патер Браун, Мегрэ.

Структура портрета усложняется. Портрет трактуется как панорама души; аксессуарность подается как аккомпанемент; она строга и избирательна. Прецеденты лапидарного рода – музы в портретах: Пушкина работы Кипренского и Ахматовой – Петрова-Водкина. Нарастает тенденция трактовать лицо как лик, а портрет – как икону. На самоиконность пока посягнул только Сальвадор Дали (этюд «Святой Сальвадор и Антонио Гауди, борющиеся за корону Богоматери»). Фотография дает возможность оперировать автопортретом в неограниченных масштабах. Если в «Мастерской художника» Вермеера мы угадываем в сидящем маэстро одетый в авторские одежды манекен, то Дали, используя свои фотографии, наполняет автопортретностью сложнейшие пластические и композиционные ситуации («Св. Яков, покровитель Испании»). Это же касается воссоздаваемых (авто)портретов лиц, живших в эпоху фотографии. Работа по фотографии есть особый вид творчества, одно из малых чудес новейшего времени. Когда это не перерисовка, но портретирование, мы имеем акт тонкого присутствия первооригинала, род «позирования» (невероятность которого отнюдь не снижается нынешней обыденностью ситуации); в эту же структуру входят документальное кино, видео- и грамзаписи. Автор в зрелом возрасте имеет возможность создать (по документам) свой юношеский (авто)портрет; пример – картина Дали «Сальвадор Дали в возрасте 6-ти лет, когда он думал, что он девочка ...». Работа по фотографии вносит опосредованность (хотя и ущербную, за счет фиктивности жизни на фотографии и в кино) и снимает зеркальную перевернутость изображения – непременно особенность традиционного автопортрета.

Наконец, чем-то большим, чем простое портретирование, являются портреты особо близких людей – возлюбленной, невесты, жены; поскольку в этом случае одна «половина» изображает другую (когда двое воистину «едина плоть»), по существу, это тоже отдел автопортретной галереи. Сюда же относятся и лирические стихотворные посвящения – «Я вас любил», «Я помню чудное

мгновенье», «Я вас люблю, хоть я бешусь ...», – причем в них четко отформирован и сам портрет автора.

Итак, каковы же основные характеристики автопортрета в технологическом плане и в качестве элемента общей духовной структуры?

Первое. Автопортрет традиционно выполняется как фиксация на холсте изображения себя, видимого как отражение в зеркале. Основной технологической особенностью является перевернутость изображения. Поскольку зеркало уплощает, то сложнее становится пространственная характеристика объекта, что часто и присутствует в произведении как особого рода дефект изображения. Если же художник не «списывает» с зеркала, но проникает взором до первооригинала, то удваивается расстояние до объекта изображения, что и присутствует в произведении как гипердистанционность. Кроме того, становится возможной фиксация всего одного психического состояния – пытливого всматривания и все остальные капитальные состояния: погруженность в себя, задумчивость, оппозиция и т. д. – остаются вне возможности изображения. Наконец, с зеркальным изображением невозможно установление абсолютной «системы сообщающихся сосудов» (что обычно отображается в портрете как интенционально-экстенциональная ситуация). И в дополнение – обычное скрадывание края зеркала и маскировка зеркальности (что и затрудняет поиск анонимных автопортретов), которое прямо противоположно игривой ситуации встречи взглядом в зеркале с другим человеком.

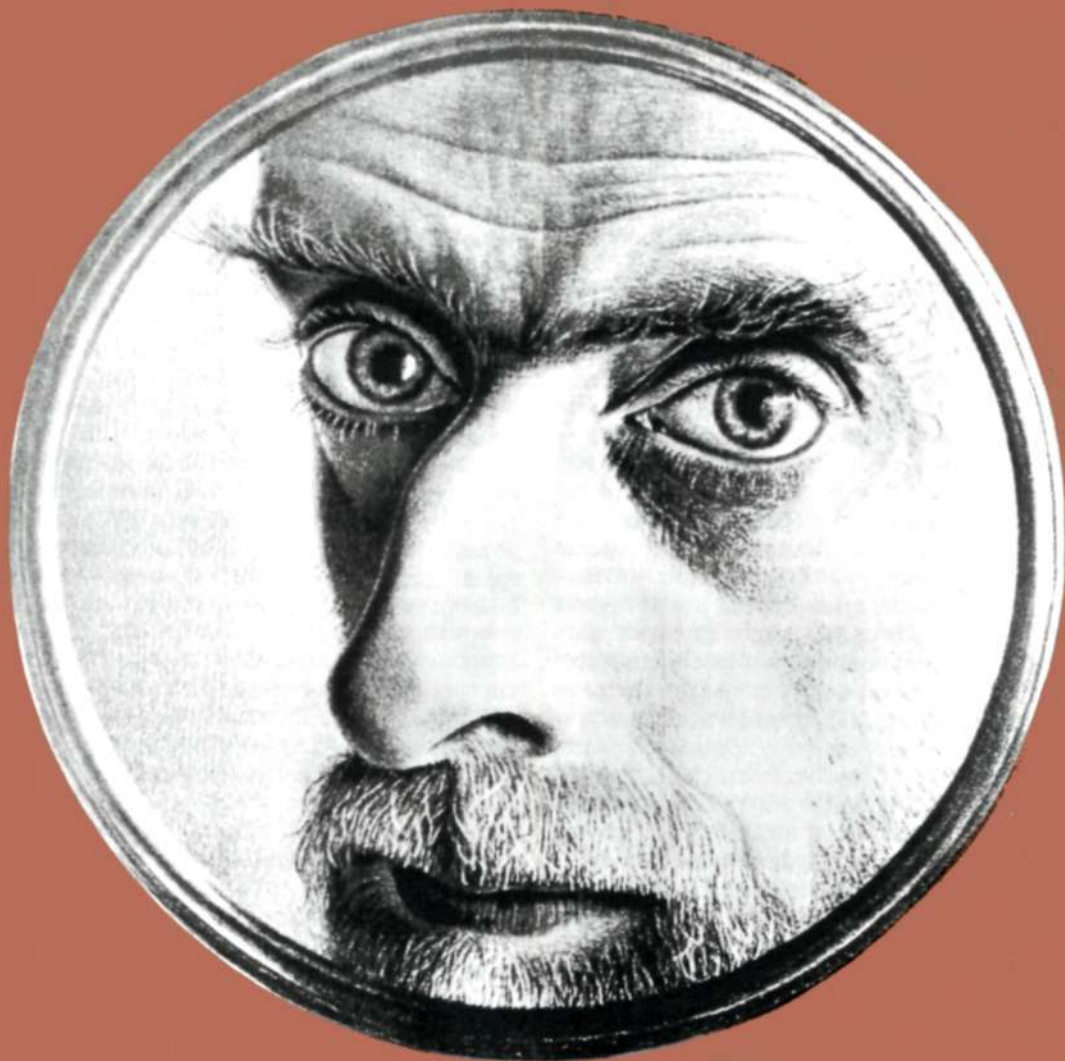
Второе. В психологическом смысле автопортрет создает (как и всякий портрет) дубликат, двойниковость, магию мультипликации личности, а в случае двух, трех и более произведений дает возможность проследить и линию судьбы. Портретные серии чрезвычайно редки («Филипп IV» Веласкеса), тогда как автопортретные серии – дело обычное – сами накапливаются за жизнь. Частое автопортретирование – удел или себялюбцев, или одиноких и отверженных от общества людей. И в том и в другом случаях общий настрой схватывается сразу.

Автопортрет включен в панораму общего развития искусства, и теперь в связи с его углублением – рождением медитативной живописи, космической живописи, в связи с развитием метареалистических методов и

выходов на метакультурные горизонты – автопортрет достигает небывалых в истории искусства высот. Например, ранний автопортрет в рост Гойи есть не более чем слепок с натуры, тогда как автопортрет Дали в «Святом Якове» – это целая концепция; идея, образ и полнофигурность здесь семантически оправданы и уместны. Такая концептуальность обычно предшествует самому акту автопортретирования, и то, что ныне по традиции называется автопортретом, есть, по существу, сложнейшая и выстроенная по заранее продуманному плану композиция, а не импровизация (по характеру – этюд) с натуры. Таковы «Автопортрет ню» Сальвадора Дали; «Антиджоконда. Автопортрет в двойном зеркале», «Плат Вероники», «Бессонница поэта», «Борьба с временем», принадлежащие кисти автора этой статьи. Историческими прецедентами движения по этой линии развития автопортрета являются «Автопортрет с учителем фехтования» Рафаэля, автопортрет Босха в его картине «Ад», автопортрет Вермеера в его «Свахе». Автопортрет-композиция вытесняет традиционный тип автопортрета с его главенствующего места внутри жанра; жажда семантической емкости и контекстовой полноты делает его конкурентоспособным в соревновании с натурным автопортретом. Момент, когда художник приступает к созданию автопортрета, является, таким образом, итогом самопознания, а не началом его. Автопортрет-самолюбование (ода «Себе, любимому»); автопортрет-самоапофеоз («Автопортрет с Саскией на коленях» Рембрандта; «Миша, сходи за пивом» П.Кончаловского) и автопортреты-исповеди, вроде ваноговского «Автопортрета с отрезанным ухом», уступают место автопортретам, где художник говорит о себе в третьем лице (вроде пушкинского «И перейдя через мост Кокушкин»). Этот взгляд на себя со стороны, который нынче облегчает сделавшаяся подлинным подспорьем в работе художника фотография, является наиболее перспективной линией развития искусства автопортрета. Именно здесь реализуется акция включения автора в некую социальную ситуацию, шаг в сторону соборности от самозамкнутости и самождества единогобеседования с зеркалом. И если автопортрет традиционного типа находится как бы на поручках у общества, которое только произволением своей приязни включает его в свою живую

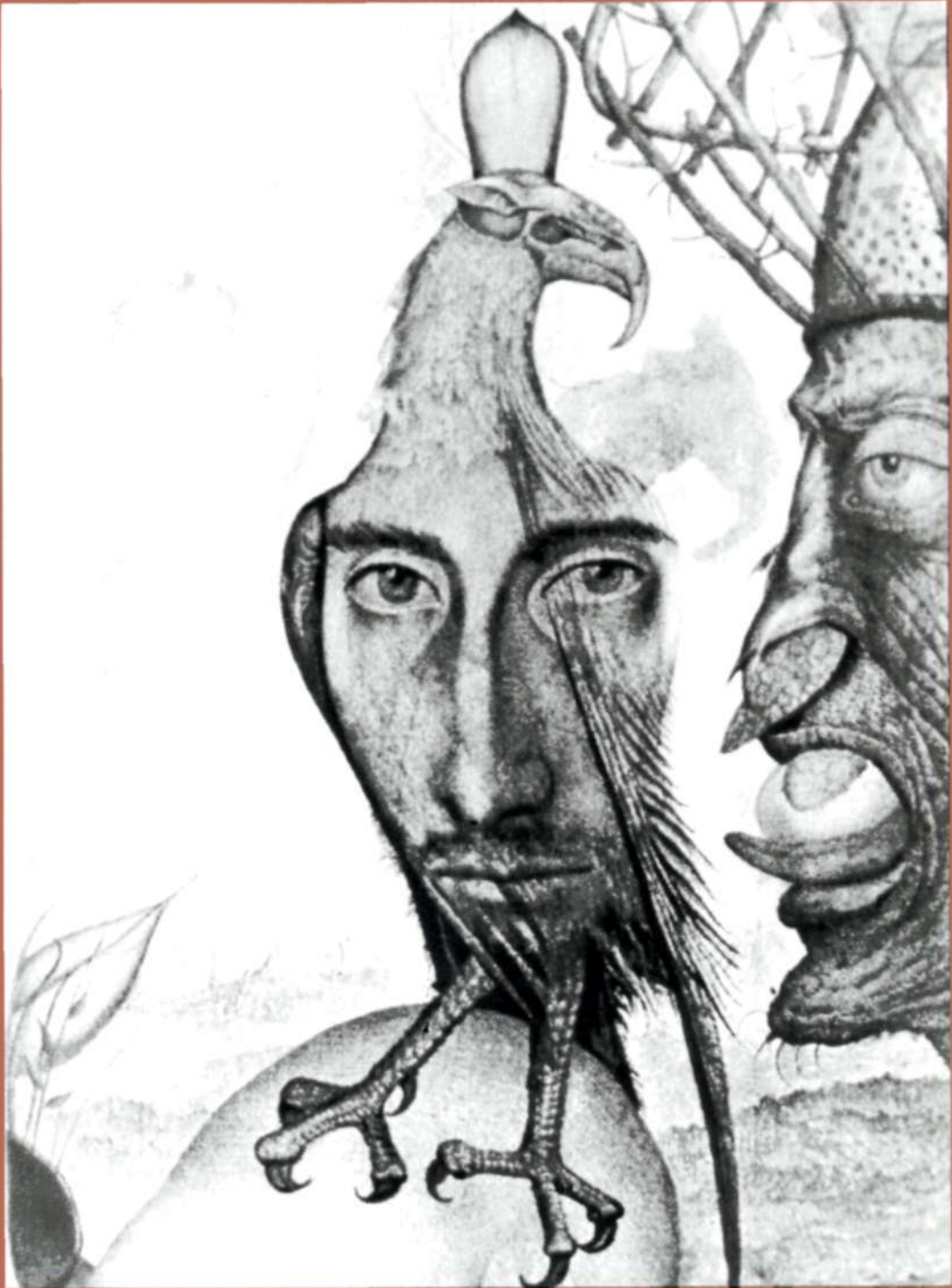
«Это я, Господи!..»

(Автопортреты европейских мастеров)



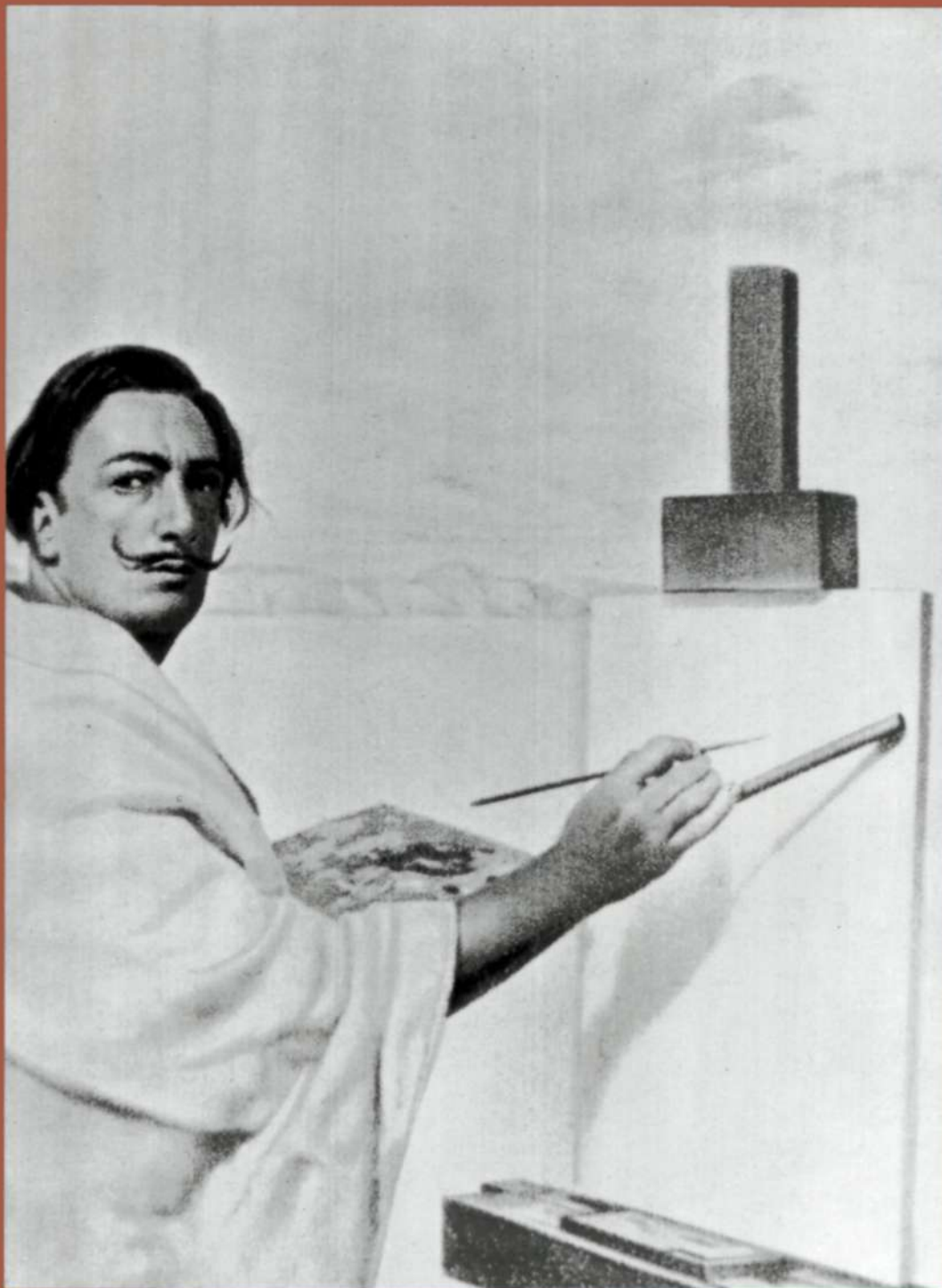
**Эрнст Фукс**

Автопортрет. Фрагмент картины  
«Die Versuchung des Siegers». 1950

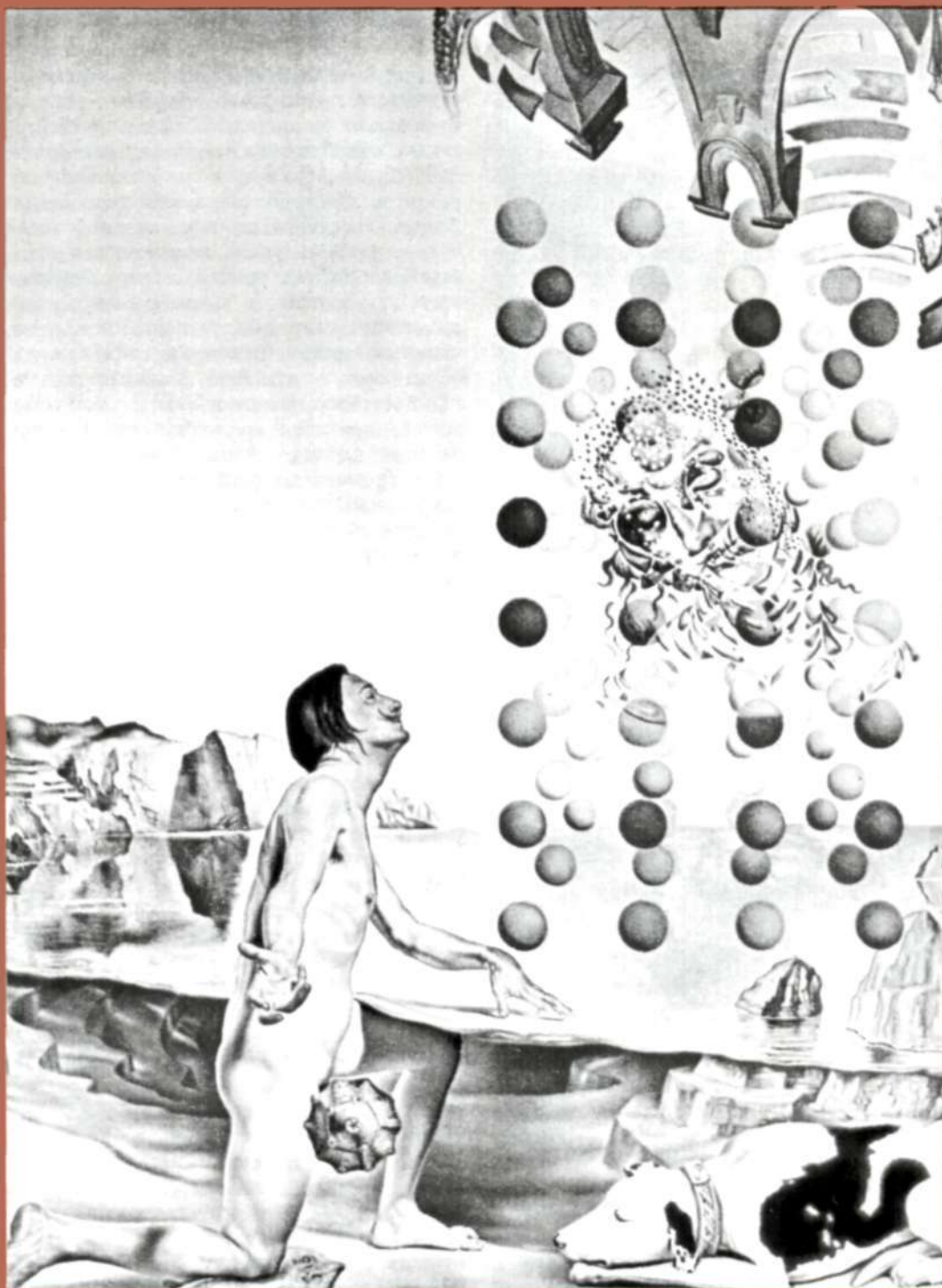


Мауриц Эшер. Автопортрет





Сальвадор Дали. Dali nude.  
Автопортрет, выполненный с фотографии



Сальвадор Дали  
Автопортрет. Фрагмент картины  
«Вселенский собор»

целокупность, прощая и прорываясь за границы определенной эгоистической замкнутости, то автопортрет – тематическая картина является открытой системой, к которой подведены тяжи от других элементов социальной и духовной структуры. От него – прямой путь к общей живописной панораме творчества художника как к творимому его руками *автопортрету эпохи*. И если пройти медитативной мыслью еще дальше, то выяснится, что автопортрет есть самый общий и, еще далее, единственно возможный, то есть имеющий онтологическую основательность (а не фиктивность), вид портрета вообще. Только медиумическое растворение в объекте изображения, авторская анонимность (в духовно-образовательной текстуре произведения) дает возможность создать адекватный объекту изображения его портрет. А это, по существу, означает самосоздание объектом изображения своего портрета, то есть создание им автопортрета руками художника как высший тип портретирования. Таково место автопортрета внутри созидающейся метакультуры.

А что же исповедальность? Теперь, когда разнуданный эксгибиционизм стал не тайным грешком, но прибыльной отраслью «художественной промышленности» Запада, раскольниковский эффект публичного покаяния (сиречь хеленинг «выворачивания наизнанку» перед обширной аудиторией) сильно упал в цене и силе воздействия на окружающих, а потому и не приносит ожидаемого удовлетворения самим авторам сих акций. Искренность же «сокрушения сердечного» не ждет ныне громких публикаций. Структура общества, не извергающего своих одиноких, оставляющего отверженность только тем из них, кто встает к нему в оппозицию, не закрепляет за отверженностью как эстетически ценным объектом места в среде художественной культуры. Автопортрет становится концепцией учительского стояния. Таковы автопортреты Джебрана Халиля Джебрана и Сальвадора Дали. Таков и первый великий русский прецедент такого рода – пушкинский «Пророк», который в свою очередь стал лейтмотивом всей жизни Достоевского. Несколько выпященное понятие «пророк» сменилось в XX веке более точным и емким – «гуру», но смысл, интенция остались теми же. Экстатическое «жги сердца» сменилось «возгонкой» психической энергии зрителя, слушателя всей мощью,

тонкостью и глубиной языка современного художественного произведения. Диапазон воздействия расширился. Рождены и внедряются в общественную структуру медитативные объекты, камеры, полигоны; таким образом, знаменитый созерцатель, который, по Гоголю, «остановился, пораженный божьим чудом» проносающейся по российским ухабам чичиковской брички, – этот Созерцатель получает ныне возможность питать свою впечатлительность более возвышенными объектами. Вспомним рафаэлевскую «Сикстинскую мадонну», бывшую спутницей Достоевского в его жизни, и рассмотрим компендиум великих русских икон с этой забытой ныне стороны. Именно то в их структуре, что тектонизировало наиважнейший медитативный элемент их духовного потенциала, – именно это перешло живым наследием в язык современного искусства. Медитативные черты – иррациональную модульность архитектоники, максимальную фронтальность постановки, симметричность композиционного построения, высочайшую семантизированность всех элементов образительной структуры – приобрел и портрет. Трехчетвертная монотонность автопортрета, вызывавшаяся технологическими особенностями посадки художника близ источника света, топографией расположения холста и зеркала, – эти монотонность и ущербность (по аналогии с фазами луны) уступают место инфоформативной полноте анфасности, делающей лицо подлинным окном во внутренний мир человека. Антуражная пышность оставляется в удел салонному портретированию, превратившемуся за последние два столетия в целую индустрию, базирующуюся на постоянстве потребительского спроса на такого рода продукцию. Салонный портрет – прямая противоположность автопортретности как исповедальному типу портретирования вообще. Салонный портрет, всегда коммерческий, неискренний, арьергардный в духовном смысле, то есть играющий на отживающих, низменных инстинктах человека и потакающий им, хотя в лучших, наиболее талантливых своих образцах не лишенный игривости и виртуозного блеска (вспомним опусы Больдини, Цорна, Сорина, Фешина), – салонный портрет будет жив, пока жив салон; салон же пока неистребим, ибо монополизировал систему презентации новосозданных произведений живописи и скульптуры независимо от их

характера и уровня. Исповедального типа портреты выглядят инородными вкраплениями внутри салонной ситуации, как трезвенник йог – в компании забудды. Ибо такого рода портрет есть, в сущности, икона и салонной презентации не подлежит ...

Портретом мы считаем отнюдь не каждое изображение головы, но только такое, где фиксировано «лица необщее выражение», куда художник вдохнул жизнь и где явил панораму душевного мира человека. Точно так же за автопортрет мы принимаем отнюдь не всякое изображение художником своего отражения в зеркале, но только то, где реализованы перечисленные кондиции портретности. Эпоха культуры не оставляет места подделкам. Китч, кичливый, пеняющий высокосемантизированному искусству на его «холодность», улавливающий слабые души в свои «теплые» объятия, хотя и собирает еще пока обильный урожай, но уже доживает последние дни. Начинается «другая жизнь». Духовные горизонты расширяются, начинают прочитываться связи между вещами (вспомните Антуана де Сент Экзюпери). И разреженный воздух горных вершин уже не кажется возможным местом обитания только одиночек. В массовости движения к этим вершинам – залог жизнеспособности инициатив новейшего времени. А оно началось с наведения порядка в доставшемся ему огромном хозяйстве, в структурировании его элементов, в подведении архитектурной основательности под каждый элемент. И автопортрет занимает в этом хозяйстве ныне определенное, четко очерченное место, прежде всего – в пластических искусствах. Он заполнил собою особую ячейку в общей панораме осознающей себя культуры, и тем внятнее стала мощь и космическая беспрецедентность этого необыкновенного человеческого начинания.



Велимир  
Хлебников:  
«...сто Сальери,  
и я один с душою  
Моцарта...»

## <ДЕНЬ БЫЛ БЕЗ ЧИСЛА>

Тайнопись в «Записках сумасшедшего»

*Стоит только попристальнее взглядеться в настоящее, будущее вдруг выступит само собою. Дурак тот, кто думает о будущем мимо настоящего... Оттого и вся беда наша, что мы не глядим в настоящее, а глядим в будущее<sup>1</sup>.*

Н. В. Гоголь

Нет ничего труднее и важнее, как откровенно говорить о настоящем. Не о мелочах и частностях, застилающих глаза и забивающих уши, а о смысле настоящего, о той главной боли и главной надежде, которые остро переживаются всеми, но оцениваются по-разному, часто с прямо противоположных позиций. Люди и оценки сшибаются в непримиримой борьбе, в неистовом стремлении уничтожить друг друга. Война с оружием в руках и словесная война всегда сопровождаются и подкрепляются друг друга. Каждая из противоборствующих сторон мечтает подчинить себе и свое время и достижимое пространство со всем, что их наполняет. У каждой на знамени свой символ, своя правда. Но Земля одна, жизнь единственна и неповторима для каждого человека, а потому он испокон века – в мечтах и сочинениях лучших умов – отыскивает и отстаивает общечеловеческую правду, правду для всех землян. Полную правду своего времени. Трудное и опасное дело – «истину царям с улыбкой говорить» (Пушкин). Тут нужно подлинное мужество, но и оно в иные времена оказывается бессильным и бесполезным: в глухую пору листопада правдивое слово преследуется и наказывается как тяжкое преступление. И тогда на помощь приходит искусство иносказания.

Иносказательная литература мира порождена такими социально-политическими обстоятельствами, когда нельзя говорить и писать правду, когда ложь выдается за истину, но когда в то же самое время в обществе возрастает голод на правду, потребность знать ее и рассказать о ней людям, несмотря на то, что она не угодна и не нужна тем, кто может отрезать язык у говорящего и уши у слушающего ее.

Возможность иносказания заложена в самой природе слова вообще и художественного в особенности. Народное творчество – от поговорки до сказки и мифа – доказы-

вает, что неграмотные, необразованные смерды владеют тонкими формами иносказания, умеют разгадывать и постигать смысл, скрытый за словами. Оно создало художественные символы колоссальной обобщающей мощи – Бог, Сатана, Прометей, Иов, Илья Муромец, Иванушка-дурачок и многие, многие другие. Индивидуальное, литературное творчество во все времена и у всех народов культивировало иносказательные формы художественной речи. Ко времени Гоголя они достигли высокой степени изощренности. Его гений, по природе своей необычайно восприимчивый к тайному, глубинному смыслу вещей и слов, черпал творческие силы из обоих источников – из искусства народного и индивидуального. Он учился у жизни, у народа и у крупнейших мастеров слова. Это общепризнано. Мне хотелось бы в этой связи уточнить один акцент. Вряд ли возможно всерьез оспаривать, что Гоголь жадно впитывал символично-иносказательное искусство немецкого гения Э.-Т.-А. Гофмана, который тогда был хорошо известен просвещенной европейской и российской элите. О родстве дарований Гофмана и Гоголя отечественными и зарубежными исследователями написано немало страниц. Но есть еще один гений, который, на мой взгляд, также близок Гоголю по душе, по образу мышления и восприятию действительности. Это – безымянный Автор «Слова о полку Игореве», вокруг которого – вот что весьма и весьма существенно – во времена Гоголя кипели литературные страсти, которое тогда широко переводилось, издавалось и комментировалось и которое Пушкин оценивал как высочайшее поэтическое творение. В статье «По былям сего времени»<sup>2</sup> я попытался показать родство худож-

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6. М., 1977, с. 284–285.

<sup>2</sup> См.: «Москва», 1985, № 12.

нических натур Гоголя и Автора «Слова», из которого чаще всего и проистекает влияние одного Мастера на другого. Автор «Слова» отделен от Гоголя значительно большей временной дистанцией, чем Э.-Т.-А. Гофман, но зато он – гений «свой», русский. Я вовсе не собираюсь измерять и сопоставлять силу влияния Гофмана и Автора «Слова» на Гоголя. Это занятие, мне кажется, не принесет хороших плодов. Важно, однако, видеть в числе предшественников Гоголя как того, так и другого.

«Записки сумасшедшего» Гоголя относятся к числу немногих чрезвычайно загадочных шедевров мировой иносказательной литературы. Они написаны в ключе закрытого художественного символа, близкого по сложности понимания к шифру. Поэтому, прежде чем приступить к конкретному разбору их смысла, совершенно необходимо четко установить особенность их формы, опорные сваи их композиции, структуры художественного образа Поприщина – главного героя «Записок».

«Записки» – художественное иносказательное произведение, сочиненное гениальным писателем Николаем Васильевичем Гоголем, а не литературная энцефалограмма душевного заболевания титулярного советника Поприщина, записанная им самим. Это – повесть о страданиях и судьбе русского интеллигента, а не дневник сошедшего с ума мелкого петербургского чиновника. Но «Записки *сумасшедшего*» написаны Гоголем, и, значит, в некотором смысле он отождествляет себя с сумасшедшим, то есть с Поприщиным. Отождествление, на мой взгляд, относится как к *форме* «Записок», к *форме* изложения мыслей, так и к их содержанию.

По *форме* «Записки» – рассказ человека, сошедшего с ума, о себе и о жизни вокруг. Все увидено его глазами, пропущено через его восприятие и оценено его словами. И, значит, он «соавтор» Гоголя, а не только предмет его изображения. В повести все дано под двумя углами зрения. Удивительно объемно, достоверно и впечатляюще двойное зрение Гоголя, его способность осветить жизнь человека извне и изнутри. Автор, конечно, корректирует «соавтора», но так, что не мешает ему оставаться самим собой. Самохарактеристика – таков основной метод изображения Поприщина, а через его восприятие и российской действительности. Может показаться, что это и единственный

метод. Так было бы, если б Гоголь не насытил повести различными формами иносказания. В них-то, прежде всего – в закрытом художественном символе, и содержится авторская корректировка самохарактеристики, истинная точка зрения Гоголя.

Рассмотрим двойную оптику Гоголя на примере следующего рассуждения «соавтора»: «Признаюсь, я бы совсем не пошел в департамент, зная заранее, какую кислую мину сделает наш начальник отделения. Он уже давно мне говорит: «Что это у тебя, братец, в голове ералаш такой? Ты иной раз метнешься как угорелый, дело подчас так спутаешь, что сам сатана не разберет, в титуле поставишь маленькую букву, не выставишь ни числа, ни номера». Проклятая цапля! Он, верно, завидует, что я сижу в директорском кабинете и очиниваю перья для его превосходительства»<sup>3</sup>. Как отнестись к этому диалогическому размышлению – как к ложному, поскольку оно принадлежит «сумасшедшему», или как к истинному, поскольку оно сочинено Гоголем? Думается, оправдан такой подход к рассуждению и к «Запискам» в целом, когда всякий раз надо конкретно разобраться, что истинно и что ложно в потоке сознания Поприщина. *Форма* «Записок», безусловно, подтверждает оценку начальника отделения, который в действительности и в повести воплощает образец нормального чиновника и вообще нормального человека – опорной фигуры государственного аппарата и государства в целом. Композиция повести в самом деле подобна ералашу, – в ней сущая ерунда соседствует с серьезной социальной критикой, глубокие, точные оценки – с явным абсурдом, так что в целом «Записки» убедительно (но только по форме!) подтверждают, что они – записанный Гоголем поток сознания – написаны безумцем. Сюжет мечется «как угорелый» – от поступков хотя и совершаемых ненормальным человеком, однако остающимся для самого себя и для окружающих все тем же мелким чиновником, к действиям, которые совершаются человеком, лишь внешне напоминающим Поприщина, но в действительности маниакальным сумасшедшим, вообразившим себя испанским королем. На наших глазах происходит коренная ломка

<sup>3</sup> Гоголь Н. В. Собр. соч., т. 3, с. 157. Далее ссылки на это издание даются в тексте (в скобках указывается страница).

*самосознания* Поприщина, и с этого момента «угорелый» сюжет становится фантазмагическим. Титулы главок в «Записках» даны «маленькими буквами», а уж хронология порой не просто без числа и без номера, но, кажется, ни на что разумное не похожая. «Дело» в целом, то есть все произведение Гоголя, оказывается иногда столь запутанным, что «сам сатана не разберет».

Значит, композиция, сюжет и само содержание «Записок» должны убеждать читателя в том, что они будто бы – монолог сумасшедшего, с соблюдением типичных особенностей его расстроенного сознания и самосознания. Но вместе с тем анализ показывает, что повесть имеет другую, более глубокую основу построения и содержания – в ней собрано и четко распределено по стадиям развития «умопомешательства» Поприщина очень многое, о чем в условиях деспотического режима Николая I невозможно было говорить открыто, прямо. При этом, понятно, наиболее тщательно «зашифрована» третья, высшая стадия «сумасшествия» (испанский король), когда Гоголь критикует государственное устройство России и особу государя императора.

Весьма характерна *мотивировка* Поприщиным конфликтных отношений между ним и начальником отделения. Сумасшедшему недоступно осознание истинных причин, а значит, Гоголь должен придерживаться этого правила, чтобы «Записки» были психологически правдивым произведением. Читатель, разумеется, понимает, что нормальный начальник не может завидовать служебному положению своего подчиненного. Однако бывает, мания преследования или величия по-своему, извращенно, но все же отражает атмосферу в обществе. Поприщин говорит правду, но не применительно к личному конфликту, а применительно к ситуации в чиновничьем мире вообще, где взаимоотношения настолько пронизаны *завистью* к лучшему кабинету – символу лучшей жизни бюрократа, – что зависть стала поистине всеобщей причиной межчиновничьих дразг. Во всех случаях, когда Гоголь анализирует причины явлений или событий, мы должны находить за внешне несостоятельной мотивировкой ее более глубокую, но скрытую подоснову.

Первая стадия «сумасшествия» (до чтения собачьих писем) – первый уровень и первый круг критического осмысления рос-

сийской действительности. На этой стадии Поприщин, как и Гоголь в свое время, – мелкий, бедный чиновник департамента. Выше всего он ценит в человеке честность, добросовестный труд, верность служебному долгу, образование, благородство души, бескорыстную любовь. С этой высоты он резко критикует губернское (областное) чиновничество за бессовестное взяточничество, своего начальника отделения – за пошлость и пустоту души. Вместе с тем он восхищается директором департамента, его государственным умом, ученостью, но тут Автор иронически снижает пафос «соавтора», оттеняя иллюзорность этих его впечатлений. Поприщин глубоко заблуждается, полагая, что директор департамента его «особенно любит». Столь же обманчиво и наивное представление Поприщина о возможности бескорыстной любви женщины, занимающей высокое положение в обществе, к бедному чиновнику. Он живет в самообмане, что поскольку он – дворянин, человек благородного звания, то он равен им. Это убеждение столь же нелепо, как и другое – вера в то, что он понимает собачий язык, что собаки переписываются между собой, а он умеет читать их письма.

Вторая стадия «сумасшествия» – второй уровень осмысления действительности – начинается с прочтения писем Меджи, собачонки Софи, в которую влюблен Поприщин.

Обретение «соавтором» необыкновенного дара видеть жизнь глазами собак, от которых люди, как известно, не таятся, позволило изнутри взглянуть на жизнь и открыть для себя многое, что ранее было ему неизвестно: «Признаюсь, с недавнего времени я начинаю иногда слышать и видеть такие вещи, которые никто еще не видывал и не слышивал» (с. 159). В основе уподобления Поприщина собаке лежит мысль о том, что отношение «их превосходительств» к мелкому чиновнику подобно отношению хозяина к собаке. В табели о рангах дворянин Поприщин занимает место дворняги, которую Меджи высокомерно презирает как «урода» (с. 166, 167; этим же словом характеризуется и Поприщин).

Письма Меджи, прочитанные Поприщиным, вызвали в его душе глубочайшее потрясение, а в его взглядах – переворот. При истинном свете оказалось, что «его превосходительство» директор – не умнейшая голова, не государственный муж, как ранее думал

Поприщин, а «очень странный человек» (с. 165), недалекий «честолюбец», почти впадающий в умопомешательство при ожидании очередного ордена, и высокомерный «масон» (с. 168), презирующий, как непосвященных, обыкновенных людей. Сам Поприщин для директора вовсе не уважаемый, любимый работник департамента, а «вместо слуги», «совершенная черепаха в мешке». Все эти открытия глубоко ранили душу Поприщина. Но сильнейшее разочарование, вторично «помутившее» его разум, заключалось для несчастного титулярного советника в коротенькой фразе Меджи: «Софи никак не может удержаться от смеха, когда глядит на него» (с. 167), то есть на Поприщина. Это было словно удар по голове: обожаемая им Софи не только не любит его, но зло смеется над ним! А любит она, оказывается, полное ничтожество в камер-юнкерском мундире! Есть отчего сойти с ума. Однако сила любви и потребность человеческой души в ней столь велики, что Поприщин готов перенести наигорчайшее знание об отношении к нему Софи, но это не может заставить его отказать от своей любви. Любовь обращает разочарование в ярость ... против «генералов и камер-юнкеров», которым достается непомерно много благ и прав за счет титулярных советников. Любовь пробуждает в нем новую жажду правды, желание докопаться до глубоких причин социальной несправедливости: «Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник?» (с. 168). Но, как он ни мучился, ответа не нашел. Безвыходная ситуация порождает дальнейшее осложнение болезни – умопомешательство на получении высокого чина, который (единственно!) дал бы ему возможность осуществить мечту о любви. Теперь в его голове все путается до такой степени, что «сам сатана не разберет». Только после этого появляется «угорелая» хронология – *Год 2000 апреля 43 числа* – (с. 170), и «бред» все реже перемежается «нормальными просветами». Но и «бред» и «нормальные просветы» следует взять в кавычки, потому что они составляют разумно организованное художественное целое.

*Год 2000 апреля 43 числа* случилось «величайшее торжество»: титулярный советник стал испанским королем. С этого момента оптика Гоголя – Поприщина в третий раз резко меняется: теперь он смотрит на все с высоты королевского положения. Это дает

ему новую широту и глубину зрения: «Теперь передо мною все открыто. Теперь я вижу всех как на ладони. И тут же, следуя психологии сумасшедшего, Гоголь загадывает читателю такую туманную загадку, что только попробуй разберись: «А прежде, я не понимаю, прежде все было передо мною в каком-то тумане. И это все происходит, думаю, оттого, что люди воображают, будто человеческий мозг находится в голове; совсем нет: он приносится ветром со стороны Каспийского моря» (там же). Эту сумасшедшеиносказательную фразу, как и всякую другую в «Записках», можно разумно истолковывать. Прежде мысли Поприщина вращались в узком кругу: он, Мавра, свое отделение департамента, директор, дорога на службу. Теперь ему, Королю, с быстротой ветра «приносят» различные мысли из очень далеких краев. Почему именно с Каспийского моря? Пожалуй, потому, что оно на востоке от Испании и Петербурга, где еще жива высокая репутация загадочной восточной мудрости.

Как всякий король, Поприщин начинает свой путь с извещения подданных, символически представленных в лице его служанки Мавры, о своем восхождении на престол: «Сначала я объявил Мавре, кто я». Затем он дает характеристику своему народу: восторженно-наивный, запуганный, глупый – словом, мавры, «черный народ», которому «нельзя говорить о высоких материях». Тронная речь к народу (Мавре) заканчивается заверением, что новый король не похож на прежнего и лучше его: «Она испугалась оттого, что находится в уверенности, будто все короли в Испании похожи на Филиппа II<sup>4</sup>. Но я растолковал ей, что между мною и Филиппом нет никакого сходства ...» (там же). Возможно, что когда-нибудь короли переменят жестокое, высокомерное обращение с простыми людьми на доброе и разумное. Но это случится не скоро, году в 2000-м, когда титулярный советник получит возможность стать королем. Но и тогда это маловероятно, разве уж настолько изменится время, что в апреле будет насчитываться минимум 43 дня.

Следующая запись в календаре такова:

*Мартобря 86 числа.  
Между днем и ночью.*

<sup>4</sup> Филипп II (1527–1598) – испанский король, возглавивший католическую реакцию в Европе. При нем «прославилась» своими жестокими преследованиями инквизиция.



«Мортобря 86 циспа. Между днем и ночью»



А. С. Пушкин. Рисунок Н. В. Гоголя. 1833



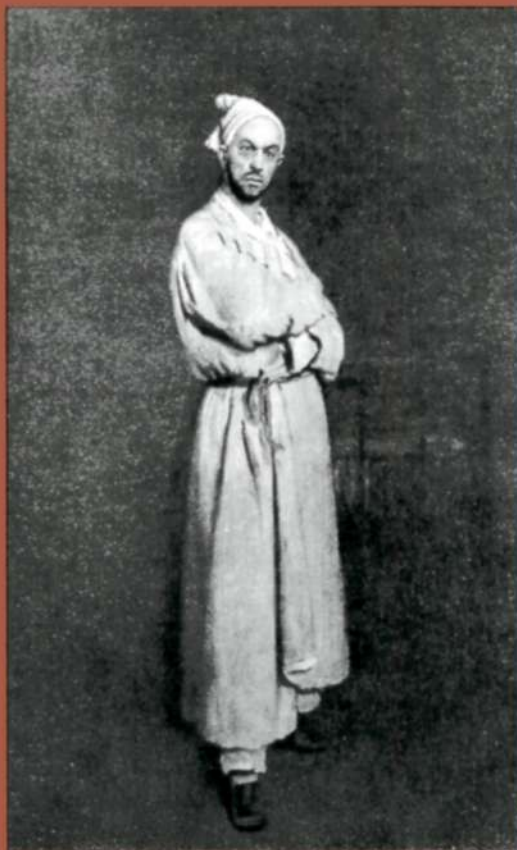
Н. В. Гоголь. Рисунок А. С. Пушкина. 1833



И. Е. Репин.  
Поприщин. 1870



И. Е. Репин.  
Поприщин. 1870



И. Е. Репин.  
Поприщин. 1882

Н. В. Гоголь.  
Этюд В. А. Тропинина (?)



«Угорелый» календарь, похоже, изобретен на редкость трезвой и умной головой. Если бы случилось такое умопомешательство в природе, какое случается с людьми, и март слился бы с октябрем, «проглотив» шесть месяцев между ними, и получился бы один длинный мартобрь, то это означало бы, наверное, что и март и октябрь, а тем более бесследно исчезнувшие месяцы утратили свой прежний, общеизвестный характер и приобрели новый, о котором никто, кроме Гоголя, не имеет представления. Заранее, до раскрытия содержания мартобря, о его характере можно сказать весьма немного. Мартобрь объединил два наиболее нестабильных, «сумасшедших» месяца (если исходить из петербургских понятий), «скушав» все ласковые весенние, теплые летние месяцы и почти летний сентябрь. Остались только неприятные, холодные, ветреные зимние месяцы, что и подтвердится затем в «Записках». Другими словами, после мартобря наступит зима, иносказательное значение которой хорошо известно. При всех возможных нюансах его толкования зима, бесспорно, самое суровое время года, которое предъявляет к людям и природе наиболее трудные требования, – в этом духе и складываются обычные метафорические осмысления Зимы. С появлением мартобря год так изменился, что стал совершенно не похож на себя.

*Между днем и ночью* находится Вечер, который в иносказательном смысле означает время резкого сокращения света, тревожное, неблагоприятное приближение глухой, мрачной поры – Ночи. Действительно, света в этой главке очень мало, одна-единственная узенькая полоска. Но еще меньше света в последующих главках, и поэтому оправданно будет назвать Вечером время, о котором в них идет речь.

В этой главке Поприщин – Король в последний раз посещает российский департамент, в котором прослужил столько лет. Он зашел туда «для шутки» – иное объяснение появления там государя не было бы психологически убедительно. Все предстало ему в совершенно другом, беспощадно правдивом свете. Атмосфера в центральных государственных ведомствах России отравлена всеобщим раболепием перед начальством. В этом отношении все чиновники на одно лицо. «Канцелярская сволочь» особенно лакействует перед директором, который, если рас-

судить здраво, не заслуживает никакого уважения: «Какой он директор? Он пробка, а не директор» (с. 171).

В этой главке Поприщин прощается и со своей любимой, зайдя к ней домой, в директорскую квартиру. Прощается с самой возможностью светлой, бескорыстной любви, так как взгляд на женщину с «королевской» высоты открыл в ее сердце ... пустоту: «Женщина влюблена в черта», то есть, тут же поясняет Гоголь, в деньги, в мишурный блеск света, а не в красоту человеческой души. И не в искусство – светская женщина (а речь идет о ней) ходит в театр лишь затем, чтобы получше разглядеть в лорнет жениха «со звездой». Беспощадно, сатирическим пером изображает Гоголь сановных мужчин: «А вот эти все, чиновные отцы их, вот эти все, что юлят во все стороны и лезут ко двору и говорят, что они патриоты и то и се: аренды, аренды хотят эти патриоты! Мать, отца, бога продадут за деньги, честолюбцы, христопродавцы!» (с. 172). Удивительно, что столь острую критику Гоголь дает прямым текстом. Конечно, цензура это место не пропустила, но сама мысль о возможности опубликования подобного обобщения показательна для Гоголя той поры. Но еще более характерно другое. Он заранее твердо знал: ему не разрешат высказать открыто то, что он думает о *причинах* массового помешательства сановников на корыстолюбивых мечтах. Глубоко верная мысль, и не только для России: любой деспотический или царистский режим более всего утаивает от народа истинные причины безобразий, творящихся под его крышей. Только и позволил себе Гоголь назвать своим именем самую невинную из них, вечную – честолюбие. Но отчего честолюбие? И тут Поприщин, как и следовало ожидать, впадает в «бред», смысл которого в том, что причины сознательно так спутаны, как сплетни, распространяемые повивальной бабкой. Смысл, пожалуй, еще и в том, что народу «нельзя говорить о высоких материях» – это нецелесообразно с точки зрения сохранения королевской власти и всего, что с нею связано. Ей это грозит бедой столь же страшной, как введение магометанства во Франции.

Все перепуталось, словно месяцы в календаре, и в результате человек утратил личностное выражение души, заболел болезнью, возбудителем которой является золотопалый микроб. Мелкие чиновники стали похожи

на крупных, крупные – на сановников, а мужчины – на женщин. Само время – а что такое историческое время, как не люди и не события, заполняющие его? – само время превращается в однообразную, холодную длительность. Думы и мечты в такое время мерзнут, как носы в феврале.

*Никоторого числа.  
День был без числа.*

Скрытый смысл этой календарной записи Гоголь объяснил не объясняя тут же, в первом предложении: «Ходил инкогнито по Невскому проспекту». Если время – это люди и события, то главное действующее лицо в стране больше любого другого влияет на характер времени. Многие даже считают, что король или государь-император и есть лицо времени. Когда же король *инкогнито*, то есть прячет свое лицо от общества, тогда и время *инкогнито*, то есть без числа, без определения. У Гоголя свое мнение насчет отождествления времени и монарха. Оно может быть выведено из второго предложения этой главки: «Проезжал государь император» (там же). Не в «Записках», а в действительности выезд российского императора не должен был быть описан столь кратко и безразлично. Его следовало бы изобразить как событие, хотя, по Гоголю, такой выезд никакое не событие, а так, пустяк, который – для «сумасшедшего» это очевидно – бесследно затеряется во времени.

Поприщин – Король скрывает свое лицо от времени потому, что не вполне обрел королевский облик: для него еще не сшита новая художественная, то есть королевская, форма (мантия). И шить ее некому, кроме Гоголя (Поприщина), так как профессиональные портные (писатели) – «совершенные ослы», «ударилась в аферу и большую часть мостят камни на улице» (там же). А потому прежняя форма перешивается им самим в мантию – одеяние совершенно другого покроя. Пришлось Гоголю старую художественную форму всю изрезать, сделав из нее новый ералаш, так что даже «Мавра вскрикнула», когда Поприщин – Король надел ее.

И вот эта форма совершенно готова, но Гоголь все еще не решается выпустить в свет, «представить ко двору» свое сочинение. И герой, и время продолжают оставаться инкогнито: *Числа не помню. Месяца тоже не было. Было черт знает что.*

Сюжет не движется – дело, оказывается, за тем, что «до сих пор нет депутации из Испании. Без депутатов неприлично. Никакого не будет веса моему достоинству» (с. 173).

Новый сюжет закрутился в вихре, как только Гоголь вывел Поприщина в люди, облачив его в «королевский костюм» (с. 172) собственного пошива и покроя. Поприщин – Король стал героем новых событий.

*Мадрид. Февруарий тридцатый.*

Меняется место действия, но не так, как видится сумасшедшему. Испания, в которую депутация (смирители) привозят героя, – сумасшедший дом в России. Поскольку, однако, ему приданы грандиозные масштабы, постольку Дом символически отождествляется с Россией, и с Испанией, и с Китаем, и тем самым – с любой тиранически жестокой страной: «Оставшись один, я решил заняться делами государственными. Я открыл, что Китай и Испания совершенно одна и та же земля, и только по невежеству считают их за разные государства» (с. 174). Порядки, господствующие в Сумасшедшем Государственном Доме, вполне обосновывают такое уподобление.

Главная тема королевских записок Поприщина определяется Гоголем с первых же строк: «Странная земля Испания: когда мы вошли в первую комнату, то я увидел множество людей с выбритыми головами. Я, однако же, догадался, что это должны быть или гранды, или солдаты, потому что они бреют головы» (с. 173). Тут дан ключ к расшифровке текста: в воображении Поприщина – одно, в действительности – совсем другое, а чтобы докопаться до смысла, надо соотносить воображение (мечту) с реальностью (действительностью). Воображение и мечта – испанский король в Испании, в родной стране, то есть там, где и полагается ему быть; реальная действительность – помешавшийся титулярный советник в сумасшедшем доме. Мечта и действительность, взятые вместе, дают картину жизни подданных в деспотическом государстве.

Высший начальник в Государственном Сумасшедшем Доме назван государственным канцлером. Но дело, разумеется, не в названии: в Китае оно может быть другим, в России – третьим и т. д. Дело в отношении высшего начальства к мечтателям: «Сиди тут, и если ты будешь называть себя королем

Фердинандом, то я из тебя выбью эту охоту». Так оно и происходит. Единственное орудие воспитания в таком государстве – палка. Недаром, к примеру, император России Николай I получил прозвище Палкин. Поразительно, мечтатели – такие идеалисты, что даже жестокому наказанию дают благородное название: «...канцлер ударил меня два раза палкою по спине так больно, что я чуть было не вскрикнул, но удержался, вспомнив, что это рыцарский обычай... потому что в Испании еще и доньне ведутся рыцарские обычаи» (с. 173–174).

Тема мечты и мечтателей всецело завладевает вниманием Гоголя. «Но меня ... чрезвычайно огорчало событие, имеющее быть завтра. Завтра в семь часов совершится странное явление: земля сядет на луну ... Планета Мечты была сделана в чужом государстве и не по национальной мерке: «Луна ведь обыкновенно делается в Гамбурге; и прескверно делается ... Делает ее хромой бочар, и видно, что дурак, никакого понятия не имеет о луне. Он положил смоляной канат и часть деревянного масла; и оттого по всей земле вонь страшная, так что нужно затыкать нос». Когда хромой делает бочку, то она сама и обручи на ней будут перекошены. Но если он к тому же употребляет совершенно неподходящие материалы, то бочка, разумеется, получится прескверная. Так и с мечтой, когда ее «делают» в Гамбурге, с применением вульгарных материалов и без всякого учета национальной специфики пересаживают на инородную почву, – вместо мечты привлекательной получается нечто вонючее, отталкивающее неприятное. Нечто противоречащее естественной мечте землян, которые поэтому вынуждены оберегать себя от «хромой» мечты – «затыкать носы». Здесь необходимо вспомнить символическое значение образа «Носа» из повести «Нос» и совет Гоголя своим издателям располагать петербургские повести в том порядке, в каком он рекомендует. Совет, думается, имел в виду читателя, который не понял бы, к примеру, анализируемого сейчас места «Записок», если бы до этого ему не был раскрыт переносный смысл художественного символа «Носа» из повести «Нос». В отличие от Луны, всякой мечты, мечты вообще Нос – мечта родная, близкая человеку. И хотя эта мечта тоже находится на Планете Луна («... там теперь живут только одни носы»), но она подвергается там опасности. Гоголь

тревожится как за судьбу Мечты вообще («Господа, спасем луну ...»), так (и особенно) за судьбу осуществимой мечты: «И когда я вообразил, что земля вещество тяжелое и может, насевши, размолот в муку носы наши, то мною овладело ... беспокойство». Оказывается, жернова, перетирающие в муку человеческую мечту, составляются из Земли и Луны, то есть из земного материалистического начала человеческой жизни и такой мечты, которая скроена по образцу «хромого бочара». Король – вообразите себя королем на минутку и вы, читатель, – имеет максимальные возможности для осуществления чьей-либо скромной мечты. Но что конкретно может он сделать? Пустив в ход государственную машину, вы, как и Поприщин, ничего сразу не добьетесь. Вот дворяне, послушные, как солдаты («бритые гранды»), со всех ног кидаются выполнять ваше повеление ... Но, во-первых, многие поймут «монаршее желание» по-своему и «полезут на стену», чтобы снять Луну, то есть попытаются приземлить всякую мечту – сделать дело, прямо противоположное вашему приказу. Другие ... но что о них говорить, когда при одном появлении канцлера все гранды, боясь его Палки, разбегаются кто куда, оставив вас одних. Сам Король получает «удар палкою» и прогоняется на свое место. Канцлер сильнее короля-мечтателя, ибо его действия находятся под священной защитой традиции, «народных обычаев» (с. 174).

Гоголь настроен пессимистически, хотя речь идет об осуществлении скромной мечты, равной временной дистанции между 29 и 30 февраля, но, увы, столь же невозможной, как и *февруарий тридцатый*.

Что тут рассуждать о Мечте, когда время движется вспять и *январь того же года* случается *после февраля* и потому Полиньяк, сосланный в изгнание еще в 1830 году, оказывается виноватым в кознях против испанской королевы, коронованной в 1833 году. Когда в мире, как при короле инквизиторов Филиппе II, идут в ход дикие пытки над мечтателями, упорно не желающими нормально, как все, приспособленчески взглянуть на себя и на жизнь: «Но я уже не могу и вспомнить, что было со мною тогда, когда начали мне на голову капать холодною водою. Такого ада я еще никогда не чувствовал». Инквизиторское обращение с мечтателями было распространено не только в Испании, Китае, но и в России и во многих

других странах. Гоголь прямо обвиняет монархов, не исключая и российского императора, в покровительстве злу, в поддержке жестокого насилия над человеком: «Для меня непостижима безрассудность королей, которые до сих пор не уничтожают его» (с. 175).

Что же делать мечтателям? Как спасти себя и мечту? Интеллигент мечтатель попробовал спрятаться ... «под стул». Конечно, великий инквизитор нашел его «и выгнал палкою из-под стула. Чрезвычайно больно бьется проклятая палка». Но мечтатель-фантазер в настоящем, в жизни вокруг себя, путает следствие с причиной и сердится не на Инквизитора, а на Палку. Для Инквизитора же немедленно придумывает оправдание: мол, он «действует ... как орудие англичанина». Мечтатель и в пыточной не перестает мечтать, вознаграждая себя за мучения новым маленьким открытием: «... я узнал, что у всякого петуха есть Испания, что она у него находится под перьями» (там же). Он узнал это, спрятавшись от Инквизитора под стул, что напоминает действия петуха, прячущего голову под крыло. Когда петух клюет, ищет зерна, словом, занят делом, — он работает без устали головой. Когда же он держит ее под крылом, то, по-видимому, в это время мечтает, отрешившись от окружающей действительности. Мечтателю, преследуемому властями, остается лишь одно, последнее, но очень слабое утешение: мечтать как петух, спрятав голову под крыло. Мечтать, запершись в квартире, не выходя на улицу, не интересуясь ничем, что происходит на дворе. Мечтатели, изолированные от настоящего времени, похожи друг на друга в главном: Время для них существует лишь в предельно абстрактной форме — *Число 25*. Ни год, ни месяц, ни страна или народ не имеют значения. Несчастные опять и опять высасывают мечту из пальца. Но не они, а их гонители виноваты в том, что фантазеры жертвуют собой без пользы для людей и погибают в полном одиночестве. Но скажите, читатель, что же им делать?

Гоголь чувствует себя в таком же положении ... Тут мы вступаем в мир последней главки, с самым «угорелым» названием:

*Чи 34, сло Мц гдао.*  
Февраль, 349.

Время совсем сошло с ума, потому что обезумел писатель, пишущий о нем, и вся-

кий человек с душой, живущий в нем. Обезумел от изуверской непрерывной пытки, которой подвергают его *они*. В этом обезличенном понятии слились для Гоголя — Поприщина государственный канцлер, великий инквизитор, государственные, религиозные и прочие силы вселенского Зла. Душевный человек, мечтатель, писатель измучен до полусмерти, почти мертв. Он заблудился обо всем, даже о своей любви и о своем королевском звании. Теперь он одержим одной мыслью — чтобы поскорее прекратились невыносимые мучения, чтобы как можно стремительнее унести «с этого света», то есть умереть, ибо у него нет другого способа прервать адский процесс пытки. «... Голова горит моя, и все кружится передо мною» (с. 176) — нарушились внутримозговые связи, и время нелепыми обрывками поплыло перед глазами: *Чи 34, сло Мц гдао*. Сознание распадается, а студеное февральское время вытягивается в фантазмагорическое число 349, составленное из нестерпимо одинаковых кругов то ли пытки на краю смерти, то ли уже самого ада. Да и разве есть у такого времени-пространства какое-либо человеческое название, когда оно, подобно истязаемому мечтателю, повешено за ноги и его основные ориентиры перепутались — верх с низом, начало с концом, миг с вечностью. Сама Смерть пытается героя, безликая и жестокая, как *Они*, как время, в котором, кроме них уже никого нет.

Поэтому остается лишь одно: «... взвейтесь, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего». Остается лишь оторваться от Земли, превращенной в Планету Пыток, и унести в туманный космос, в небытие. А в последний миг жизни вспомнится самое дорогое — родимый дом и мать у окошка. Последний миг — последняя мечта о заветном в душе! А далее ... далее новый круг движений, новый круг сумасшествия. Спираль времени раскручивается вспять, герой уносится из Испании на Родину, время-пространство закрыто сизой мглой, мечта и надежда почти истаяли, но не погибли, а звенят, как «струна в тумане» (там же), манят в неисповедимую даль.

Гоголь и Поприщин почти сливаются в образе автора и в образе героя одновременно. Но их общий крик о помощи и спасении, некому было услышать в верхах ни в Испании, ни в России и нигде в мире.



Л. Аннинский

## ТЫСЯЧА ДУШ УМНОГО ЧЕЛОВЕКА

К вопросу о «второй классике»

...Я, сложенный трудами моими...

А. Ф. Писемский.

Письмо Елене Блаرامберг

от 15 ноября 1880 года,

за 35 дней до смерти<sup>1</sup>

Сломленный, низвергнутый, отброшенный, он закатился во *второй ряд* русской классики, где, как в Красной книге, оберегается добрыми историками литературы от полного забвения. Есть что-то щемяще жалкое в том аттестате, какой они выдают ему на место в вечности: Писемский-де, конечно, ни глубиной, ни талантом «не равен» Достоевскому, Тургеневу или Островскому, но все-таки «и он» воплотил некоторые «характерные особенности» великой русской литературы: дополнил общую картину, разглядел «что-то свое», «отмежевал себе» долю ответственности своему таланту. Не всем же быть гениями: не из одних гор складывается пейзаж, нужны и пригорки ...

Вроде бы и так, да какая-то ложь в самой основе. Чем пригорок «виноват» перед горой? Почему, собственно, пригорок надо отсчитывать от горы? Почему не от равнины, не от низины, не от почвы? Положим, в моих вопросах не меньше лукавства, чем в тех формулах, на которые я ополчаюсь, да само лукавство-то и там и тут неслучайно, — оно продиктовано внутренней двойственностью предмета. *Классики второго ряда* есть вообще явление странное во всякой национальной культуре, это какая-то непонятная встреча мощи и немощи, зоркости и слепоты, свободы и скованности, полета и земного плена. Это не талант, не добравший до гения, не «половинная порция» тех же уроков, не «нижняя ступень» той же лестницы, — это, как я уверен, *другая драма, не те уроки, иная лестница* ...

Что до Писемского, то нынешние его исследователи, может быть, и неспроста, пряча неловкость, озираются на «горы» и «пики». В отличие, скажем, от Мельникова-Печерского, который всю жизнь так и провел во «втором ряду», среди «беллетристов-этнографов», или от Лескова, который был вколочен

во «второразрядные беллетристы», загнан туда в ходе жесточайшей драки сразу же при появлении своем в литературе, — Писемский побывал-таки в «первом ряду». Он красовался среди главнейших наследников Гоголя целое десятилетие. Непосредственно *рядом* с Гончаровым и непосредственно *впереди* Тургенева. Он, Писемский, был-таки причислен к главному созвездию, и никто по сей день не смеет сказать, что незаслуженно. Это тот случай, когда классик первого ряда не удержался в первом ряду. След высокой пробы, печать прошлой признанности продолжала всю жизнь гореть на его лице, хотя окончательность приговора была ясна всем. Люди, собравшиеся в 1880 году на достославный Пушкинский праздник, уже с трудом узнавали Писемского среди почетных гостей; и этот рыхлый, тучный старик — автор «Тысячи душ», которого предшествовавшее поколение носило на руках?..

Наиболее проницательные критики отваживались в этом смысле на аналогию с Гоголем. В этом не было внешней натяжки; повторяю, первыми же повестями Писемский безоговорочно поставил себя на первое место именно среди гоголевских учеников. Финал же Гоголя как бы предсказал и будущую драму Писемского: разрыв с передовой Россией, измену знамени, изгнание ... И однако Россия простила Гоголю все: позу разгневанного пророка, иллюзии второго тома «Мертвых душ», реакционные пассажи «Выбранных мест из переписки с друзьями». Писемскому ничего не простила Россия: ни фельетонных неряшеств Безрылова, ни ядовитых разводов «Взбаламученного моря», ни той внешней невозмутимости, с какой после изгнания из Петербурга еще много лет Писе-

<sup>1</sup> Писемский А. Ф. Материалы и исследования. Письма. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1936, с. 514.

мский «как ни в чем не бывало» продолжал писать романы, которых никто не читал.

Ему ничего не простили, и он не поднялся. Так, может быть, и в лучшие годы что-то было в нем такое, что обусловило будущий разрыв ... или, лучше сказать, чего-то не было, чего ждала от него и чем хотела нагрузить его Россия?

Он начинает в 1850 году, в точнехонько арифметической серединке века, безвестный провинциальный «заседатель» тридцати лет от роду, робкий костромич, страшющийся толкнуться в столичные журналы. Он попадает в триумфаторы первой же своей повести, которую не решается даже сам озаглавить; как хотите, так и окрестите: то ли это «Семейные драмы», то ли «Бешметев», то ли «Тюфяк» ...

Пять-шесть лет – и он уже виднейший столичный литератор, редактор журнала, герой критических обзоров и некритичных легенд; его тексты, не пропущенные цензурой, гуляют по рукам в списках; о нем рассказывают небывлицы. Умный, практичный, не без хитринки, «костромской провинциал» умело подыгрывает этому мифу: он произносит слова на простонародный манер, является посетителям в халате и режет правдumatку.

Еще пять-шесть лет – и он низвергнут с литературного Олимпа, изгнан, как формулировали и тогда, «из либерального Эдема», лишен кредита в сознании передовой части общества.

Вопрос о том, почему он изгнан, более или менее ясен: автор первого «антинигилистического» романа «Взбаламученное море», инициатор и предводитель первого похода против «новых людей», он проиграл ту битву, которую сам начал.

Не вполне ясен другой вопрос: справедливо ли забвение? Все ли рухнуло в этой судьбе? Есть ли что-то в его книгах, что тогдашнее общество за бранями проглядело, а мы можем, напротив, разглядеть?

Может ли Алексей Писемский из Красной книги памяти перейти в Зеленую книгу живого литературного процесса?

Передо мной – его лучший роман, появившийся в конце 1850-х годов. На самом взлете.

«Умный человек» – первоначальное название романа. «Тысяча душ» – название окончательное. «Тысяча душ» – по замыслу образ совершенно ясный и вполне однозначный: это символ того могущества, без

которого человек барахтается и тонет в трясине ...

Кто же это тонет?

Умный человек ... Тут мы уже и подходим к первой любопытной неясности. Что приходится *делать* человеку, чтобы не потонуть, – это для Писемского вопрос решенный: приходится добывать «тысячу душ» – положение, связи, место, влияние. А вот кто добывает? Кто этот «умный человек» в нравственном отношении? Честный человек или подлец? Что такое герой в понимании русских людей 1850-х годов? Низкий карьерист или высокий романтик, прибегающий к грубым средствам временно, ради идеальных целей? Этот вопрос смутен; у Писемского нет на него ясного ответа; *пять лет* вынашивается, пишется и отрабатывается роман, он движется медленно, неуверенно, толчками, и каждый такой толчок после затянувшейся паузы придает роману несколько иное направление. Меняется общая окраска действия, внутренняя точка отсчета, меняется авторское отношение к главному герою, и мы, оглядываясь на уже прочитанные части, все время ловим себя на мысли: да тот ли это Калинович, который звонким, светлым лучиком ворвался в сытое и затхлое «энское» уездное захолустье? Он ли делает теперь такие подлости и пакости? Или это мы ошиблись, возложив на него поначалу такие надежды?

Поэтому надо бы поточнее определить первоначальный замысел Писемского. Последовательности от него, конечно, ждать не приходится, но само непрестанное сбивание «прицела», само это «рысканье» около курса под влиянием невидимых толчков – при интуитивной чуткости Писемского, слушавшего этих своих внутренних толчков, – становится такой драмой, ради которой можно пожертвовать внешней ясностью. Дело в том, что пять лет, в течение которых эта работа развертывается, с 1853 по 1858 год, – время колоссально важное для судеб России, это время именно толчков, крутых поворотов, захватывающих дух перемен. От позора Крымской войны – к либеральным реформам, от николаевского «мрачного семилетия» – к прекрасному возбуждению первых александровских лет, от привычной бездвижной тьмы – к слепящему свету и оглушающему шуму ...

Летом 1853 года «костромской заседатель» Писемский впервые посещает Петер-

бург. Он знакомится с литераторами, среди которых уже имеет имя и репутацию, имеет благодаря появлению «Тюфяка» в «Москвитянинах», а еще более – благодаря непопадению «Боярщины» в «Отечественных записках». Писемский принят в круг «Современника». Он передает Панаеву только что законченный рассказ «Леший» и рассказывает *план нового романа ...*

Реконструируя замысел романа, мы должны сделать некоторое усилие воображения. У нас есть две реальные вещи, две «оси»: во-первых, ситуация, в которой рождается замысел, и, во-вторых, сам роман, в котором замысел в конце концов реализован. Есть, так сказать, «точка», для которой мы ищем координаты, – «точка зарождения»: сам *замысел* или хотя бы намек на то, что же именно рассказывает Писемский Панаеву летом 1853 года ... у нас, одним словом, есть первоначальное название – «Умный человек».

Зная Писемского, можно развернуть эту посылку так: умный человек – среди плутов, хитрецов и ушлых, корыстных деятелей. На фоне рассказа «Леший», только что прочитанного и одобренного Панаевым, можно предположить и обертоны этой посылки: умный человек – это прежде всего практик. Ведь симпатичный кокинский исправник, страж законности, выведший на чистую воду Лешего, умен именно в таком, практическом плане: он человек прежде всего *опытный*. Он умен в том смысле, что умеет найти *подход* к плутам и хитрецам, а вовсе не в смысле идеала и чистоты. «Леший» – рассказ о плутах и попустителях, на которых нашелся человек еще более ушлый.

Однако, зная сам роман, мы должны существенно уточнить такую версию «умного человека». Потому что, судя по результатам, задуман идеалист: *честный* умница, человек *принципов*, человек *здорового смысла*. Легко представить себе на исходе николаевского царствования, в столице, застывшей от молчаливого раболепия, в либеральном журнале, копящем благородное негодование против родимой азиатчины, векового идиотизма и привычной лжи, – легко, повторяю, представить себе, как звучит и воспринимается в редакции «Современника» задуманный Писемским роман о том, что за судьба ждет в российской действительности *умного* человека ... то есть человека *честного* ...

Вернувшись в Кострому, Писемский за-

поем погружается в работу. Он пишет первую из трех предполагаемых частей романа: приезд в «энскую» глухомань свежего выпускника университета Яши Калиновича, назначенного смотрителем в уездное училище на место доброго, радушного и бесильного старика Годнева.

Сюжетные ходы просты как дважды два. Старик Годнев из жалости держал в сторожах ленивого и хитрого дурака – молодой Калинович враз вышибает этого бездельника из училища. При Годневе учителям все сходило с рук: и неисправность, и попустительство, и выпивки – молодой Калинович не только отказывается терпеть пьянство преподавателя истории Экзархатова, он в этом Экзархатове отказывается узнать университетского однокашника, чтобы и повода тому не дать к кумовству! О том, чтобы подарки принимать, как то от века заведено, или в другом роде готовностью к услугам пользоваться, и речи быть не может: все это Калинович отмечает сразу. При Годневе все шло складно да ладно – при Калиновиче все идет иначе: по закону и по делу. Он неподкупен и принципиален.

«Горденек немного»<sup>2</sup>, – замечает старик. Но и это не колеблет главного: прав в глазах автора, конечно же, Калинович. И решается вопрос старинным в литературе способом – любовью женщины. В тот момент, когда дочь старика Годнева Настенька отдает сердце Калиновичу, этому реформатору, камнем павшему в родное уездное болото, этому идеалисту, не терпящему привычной дури, – в сей момент сюжетная задача первой части романа и решается однозначно: Калинович – воплощение всего лучшего, что входит в русскую жизнь с новым поколением: с его культурой, с его нравственной дисциплиной, с его университетскими идеалами ...

По существу, перед нами опровержение первой повести Писемского – «Тюфяка». Переключка налицо: там сосватали, окрутили, охмурили умника Бешметева – и тут в известном смысле «окручивают» умника Калиновича. И там и тут сватовство. Но контраст! Там был – «тюфяк»: поддался, сдался ... спился. Умный, а слабый. Этот

<sup>2</sup> Писемский А. Ф. Собр. соч. в 5-ти т., т. 3. М., 1983, с. 37. В дальнейшем все ссылки на этот том даются в тексте – с указанием страницы в скобках.

прочен. Этот не поддается, этот сам все решает. Он и избранник-то потому, что он *лучший*. Умный и сильный. Настенька ему – награда. Другая награда – литературное признание. Писательство, которому тайно, на досуге, предается молодой интеллигент, – знак его явной духовной отмеченности. На этом и выстроена первая часть. Появление повести Калиновича в одном из самых серьезных столичных журналов – финальный апофеоз. Фурор в «энском» городке («наш зритель печатается!») – вместе с любовью Настеньки это уже двойной апофеоз, апофеоз честной молодой России, вызревшей в темных недрах николаевской реакции и вот теперь вышедшей на свет и готовой сказать свое слово ...

Однако вот и первая странность в ясном замысле. Письмо Аполлону Майкову от декабря 1853 года, перед самым отъездом из Костромы в Раменье, в самый разгар работы над первой частью: «... начал новый и очень длинной, длинной роман ... сюжет долго рассказывать, я говорил об нем Панаеву, спроси, если любопытно, у него, но только выведется Литератор не по призванию, а из самолюбия ...»<sup>3</sup>.

«Но только...». Рука невольно выдала? Такой поворот действительно странноват для описанной расстановки сил. То, что литература для Калиновича оказывается не делом жизни, а средством самоутверждения, пожалуй, не вытекает ни из его внутреннего состояния, ни из обстоятельств его писаний. Обстоятельства переданы свежо и остро, а также свежо передано в первой части «Тысячи душ» отчаяние провинциала, посылающего свои опыты в столичные редакции, где их наверняка «не прочтут». Здесь воссозданы автобиографические обстоятельства и настроения самого Писемского, так что *оказавшийся* у героя на месте вдохновения холодный расчет читательски воспринимаешь не без подозрения: он плохо мотивирован.

Читательски я впервые почувствовал в романе «брешь» именно после сцены чтения Калиновичем его повести в доме князя: «... Калинович кончил», и окружающие принялись хвалить «прекрасное чтение» и даже говорили что-то про «психологический анализ» (с. 144). Подробно описана реакция слушателей на повесть, но нет ... понятия *о самой повести*.

Я подумал: Достоевский в таких случаях все договаривает. Смешной ли рассказец Кармазинова в «Бесах» или величественная «Легенда о Великом Инквизиторе» в «Братьях Карамазовых» – для Достоевского тут сердцевина действия, смысл и оправдание его. В размышлениях о судьбах России он идет по осевой линии, он рискует всем – и доходит до предела: развивает саму идею. Для него идея и есть суть. Поэтому у Достоевского нет «литераторов из самолюбия» либо в их «самолюбии» открывается призвание; здесь главное – духовная версия, а все остальное лишь круги от нее.

Писемский разрабатывает именно круги. Провалится Калинович со своей литературной попыткой – все вокруг будут злорадствовать; преуспеет – вокруг воцарятся зависть либо деланное равнодушие. Литература для Калиновича – точка опоры, но *для чего* ему нужна опора – все-таки неясно. Мы видим, что это человек честной идеи. Но мы не видим, в чем его честная идея.

Сравнивая Писемского и Достоевского, двух ровесников, двух русских писателей, работавших на близком материале, двух классиков, стоявших рядом, вдруг и понимаешь, где начинается величие. Писемский не уступает Достоевскому ни в знании жизненной фактуры, ни в психологическом чутье, ни даже в интуитивном ощущении загадки, кроющейся за видимым рядом событий. Он уступает – в понимании самой загадки. Писемский плохо держит сверхзадачу. Она у него как-то не фиксируется.

Актер Иван Горбунов, «на глазах» которого, по его словам, был написан роман «Тысяча душ», оставил любопытное свидетельство о том, как шло дело. Алексей Феофилактович «писал очень скоро, но переделывал написанное очень долго»<sup>4</sup>.

Иными словами, когда Писемский уже находит решение какой-то сцены, то для него не составляет труда художественно «записать» решенное: тец, артист, пластику действия он и чувствует и передает легко. Трудность – в самом решении: в понимании характеров и судеб, в общей концепции. Здесь требуются постоянные и мучительные переделки, здесь ощущается постоянная и мучительная неуверенность.

Поэтому в романе, замечательно точном по фактуре, да и по ощущению таящейся за

<sup>3</sup> Писемский А. Ф. Материалы и исследования, с. 62.

<sup>4</sup> Горбунов И. Ф. Соч., т. 3. Спб., 1907, с. 50.

фактурой глубокой закономерности, нет духовной программы, которая приближала бы нас к пониманию существа закономерности. Общий прицел все время меняется, точка отсчета все время как бы берется заново. Ощущение такое, что автор, обнаружив в духовном составе своего героя очередную новость или подмену, останавливается в некотором затруднении и начинает выверять общий план заново.

Первая такая *остановка* зафиксирована 1 октября 1854 года – год спустя после начала работы: Писемский окончательно решает, что, в сущности, его герой старается не из идеи, а ради ... комфорта. Он сообщает об этом в письме тому же Аполлону Майкову. Аналогичное рассуждение в тексте романа показывает, что мертвая точка возникает у автора при начале второй части, во второй главе: «Слава ... любовь ... мировые идеи ... бессмертие – ничто перед комфортом ...» В письме тот же мотив: «... устроить себя покомфортабельнее ... из частного комфорта слагается общий Комфорт ... человеку, идущему ... по этому пути, приходится убивать в себе самые благородные, самые справедливые требования сердца...» И в том же письме: «Длинный роман ... остановился, просто лень писать, а насиловать себя боюсь ...»

Насчет «лени». Писемский, может быть, и ленив, однако в чем угодно, только не в писаниях; уж он-то, в отличие от Калиновича, литератор прирожденный. Дело, видимо, в другом: роман стопорится, потому что лицо перемена общей идеи – на месте умного идеалиста оказывается умный карьерист.

Еще одна остановка – при переходе от второй части к третьей. Биографически этот переход совпадает с переездом Писемского в Петербург. Так что отъезд Калиновича из Энска в столицу в финале второй части написан под влиянием свежих чувств и впечатлений. Пауза, наступившая после этого в работе над романом, объяснена историками литературы следующим образом: Писемский-де хочет накопить для третьей части новый материал, он нуждается в общении с петербургскими литераторами.

Опыт такого общения ограничивается на первых порах кружком «Современника» при некотором влечении к «Отечественным за-

пискам». Полгода спустя П. Кулиш не без яду докладывает М. Погодину, что Писемский в Петербурге «везде читает неоконченный роман свой, в котором играют роль два штатных зрителя (то есть Годнев и Калинович. – Л. А.) да переодетые журналисты Краевский и Панаев»<sup>5</sup> (курсив мой. – Л. А.).

Положим, общение со столичными литераторами действительно помогает Писемскому обставить соответствующие главы. Однако он, видимо, нуждается еще в одном, внутреннем, общем решении, и это – главная причина остановки. Надо решиться сделать Калиновича ... подлецом. Не просто карьеристом и искателем комфорта, нет, – теперь уже прямым подлецом, который, оставив любимую и несчастную Настеньку, ради денег женится на нелюбимой кривобочкой генеральской дочке Полине. Это должен проделать тот самый непреклонный идеалист, который в свое время ворвался так светло и звонко в серую, обывательскую уездную мусть.

Все, что надо, он, однако, теперь проделывает: подлым образом бросает Настеньку, расчетливо женится на Полине, становится богачом и получает доступ в высшие сферы.

Третья часть романа, описывающая все эти подлости, вчерне закончена, видимо, к концу 1855 года.

И тогда наступает третья, самая долгая пауза в работе.

Первоначально Писемский рассчитывает кончить третью часть, а с нею и весь роман к 1 января 1856 года. В сентябрьской книжке «Отечественных записок» 1855 года роман анонсируется на год 1856-й. Именно теперь он переименован – «Тысяча душ». Роман в трех частях, как это автором и задумывалось. Однако потом возникает решение писать *четвертую* часть. Общий замысел вновь корректируется на ходу. Пауза перед написанием этой последней, четвертой части растягивается на целый год.

... Внимательный читатель, несомненно, уже заметил странную деталь: обещан роман, как мы помним, Панаеву и Некрасову, а анонсирован – у Краевского. С точки зрения вечности это, конечно, мелочи: в «Современнике» впервые напечатана вещь или в «Отечественных записках». Но с точки зрения разворачивающейся перед нами драмы, с

<sup>5</sup> Барсуков Н. Жизнь и труды М. Погодина. Кн. 15. Спб., 1888–1910, с. 36.

точки зрения характеров, в нее втягивающихся, это существенно. Поэтому я сделаю отступление от нашего сюжета (тем более что оно совпадает в нем с *паузой*) и объясню читателю этот издательский поворот.

Вернусь назад. Октябрь, 1854 год. Писемский сидит в деревне и пытается работать над второй частью романа.

Некрасов сидит в Петербурге и рассуждает, чем ему открыть год. Он шлет в Спасское Тургеневу *слезную просьбу* прислать *что угодно*. «А то чем же начнем год? – спрашивает Некрасов. – Писемским? – Дальше следует интереснейшая характеристика. – Но он наворотил исполинский роман, который на авось начать печатать страшно – надо бы весь посмотреть. Это неряха, на котором не худо оглядывать каждую пуговку, а то под застегнутым сюртуком как раз окажутся штаны с дырой или комок грязи. <...>»<sup>6</sup>, – гут в письме следует выражение, изъятое редактором из Полного собрания сочинений Н. А. Некрасова. Приходится признать, что отчасти в этом случае повинен и сам Писемский: некоторая простоватость облика и бесцеремонность его манер, слегка шокировавшая, но еще больше подкупавшая «чопорных питерцев», стилистически, увы, допускает именно такие характеристики.

Но дело, конечно, не только в этом.

Дело в том, что Писемский сидит, стало быть, над романом для «Современника», а Некрасов, ничего не говоря Писемскому, ищет ему замену ...

Однако мы ошибемся, если примем эту мелодраматическую картину без дальнейших комментариев. Ибо Писемский тоже не прост: он ведет переписку с Некрасовым (в основном это просьбы выслать денег и вежливые отказы), а параллельно ведет переписку с Краевским. Он незаметно, тонко, ловко наводит того на вопрос о романе и ... обещает представить его в «Отечественные записки»! Некрасову об этом, естественно, не говорится ни слова.

Некрасов узнает об этом задним числом, год спустя, в августе 1855-го, в самый разгар дружеского общения, когда Писемского чуть не на руках носят в кружке «Современ-

ника»; а роман-то, оказывается, уже *продан* Краевскому!

Что более всего уязвляет Некрасова – так это коммерческая *некорректность* Писемского: мы, мол, давали две тысячи, «Отечественные записки» дали три; так «этот господин» даже не попробовал спросить нас: а вдруг и мы бы дали три?

Тургенев, которому Некрасов изливает свою обиду, обходит этот вопрос деликатным молчанием. Когда же с аналогичной жалобой обращается к Тургеневу Панаев, тот отвечает философским вздохом: «... Писемский берет уж чересчур сильные цены – это факт»<sup>7</sup>, однако факт этот не комментирует.

В сложной паутине отношений предкризисного времени все эти детали интересны, повторяю, драматургически. Авдотья Панаева в своих позднейших воспоминаниях изображает Писемского с нескрываемой ненавистью, явно давая волю чувствам, которые Некрасов старается скрыть. Настоящий кризис впереди. Пока что «Современник» сохраняет Писемского в своем еще не распавшемся кругу.

А роман все же уходит в «Отечественные записки».

Уходит. Но не идет.

Внешнее объяснение очередной паузы: с января 1856-го почти весь год Писемский в числе других литераторов участвует в литературной экспедиции: он отбывает на Нижнюю Волгу, где по поручению Морского министерства «обозревает жителей Астраханской губернии и побережья Каспийского моря ... для составления по этому предмету статей в «Морской сборник»<sup>8</sup>. Флотские отчеты Писемский сочиняет без особого рвения, но прослеживанию дальнейшей карьеры Калиновича это занятие все-таки мешает. Работа над романом приостанавливается. Однако в дальнейшей карьере героя наступает столь разительный поворот, что поневоле думаешь: пауза перед четвертой частью, совпавшая с внешним препятствием, пожалуй, имеет и причины внутренние.

Разительность поворота заключается не в том, что Калинович, облеченный санкт-петербургскими полномочиями, вторично грядет в родимую глушь, но уже в качестве вы-

<sup>6</sup> Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем, т. 10. М., 1952, с. 211.

<sup>7</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 2. М.–Л., 1961, с. 312.

<sup>8</sup> Писемский Л. Ф. Материалы и исследования, с. 615.

шей губернской власти, – главная-то неожиданность в том, что этот чиновник, вроде бы продавшийся, вроде бы купленный с потрохами, вроде бы все святое оподливший в своей душе, является в провинциальную глушь *искренним* провозвестником новых, честных, либеральных и, безусловно, благородных веяний!

Весь 1856 год Писемский, можно сказать, качается на каспийских волнах и колотится на калмыцких ухабах. Но нет сомнения, что он внимательно следит за событиями государственной истории, ощутимо поворачивающими судьбу России.

Наследник принимает страну, униженную Крымским поражением; мир заключен в марте; военный и дипломатический ущерб надо срочно компенсировать успехом в делах внутренних. Однако как и за что приняться? Здравых идей на этот счет нет ни у молодого императора, ни у его ближайшего окружения. Общая неуверенность ведет к произвольному общему ослаблению уз и скреп. Что может дать безадресное «ослабление» в обществе, притерпевшемся к узам и крепости? Взрыв неуправляемых страстей! Общество приучено к раболепному молчанию и автоматическому повиновению; оно не умеет воспользоваться открывшейся свободой иначе, как для стихийного бунтарства; в развернувшемся движении, пестром, противоречивом и малоуправляемом, либерализм мешается с революционностью и пошлость – с праведностью. Общее брожение захватывает чиновников всех уровней; по остроумному выражению историка С.Соловьева, донесшийся сверху шум неуверенности нижние чиновники по привычке истолковывают как крик, приказ – и бросаются исполнять. Судорога либерализма пробегает по системе управления: на место матерых мздоимцев-кормильцев едут искоренители взяток, либеральные законники, люди принципа, неподкупные, жесткие и скорые на расправу.

И в 1856 году и весь 1857 год, уже вновь включившись в работу над романом, Писемский, несомненно, вглядывается в развернувшееся чиновное «обновленство»: что-что, а этот мир он еще по костромской службе знает досконально. Однако и ему требуется в работе годовой *просвет*, чтобы присмотреться к тому, что происходит. И – чтобы *решиться*.

Наконец, еще один пункт требует рабочей паузы перед четвертой частью романа –

пункт самый глубокий, творчески сокровенный и плохо поддающийся рассудочному объяснению. При переходе к финальной части Писемский еще раз внутренне меняет точку отсчета в оценке своего героя.

Вообще говоря, эти повороты дорого обойдутся ему как романисту.

Забегая вперед – вот два читательских свидетельства.

А. Плещеев пишет Ф. Достоевскому в Семипалатинск: «Читаете ли Вы «Тысячу душ» Писемского в «Отечественных записках»? По-моему, это такая вещь, перед которой вся нынешняя пишущая братия бледнеет. Сколько правды и знания русской действительности! Здесь характеры есть»<sup>9</sup>.

По части «правды» и «действительности» Достоевский, конечно, в высшей степени способен оценить Писемского, особенно если дойдет до последней, дерзкой части романа. Дойдет ли? Достоевскому мешает именно то, что его ранит чисто читательски, – фальшь в движении характеров. Он настолько болезненно переживает художественные сбой и насильственные авторские толчки, что есть опасность: до «правды» и «действительности» он просто не доберется.

31 мая 1858 года Достоевский из Семипалатинска отвечает на письмо своего брата Михаила, мнение которого о «Тысяче душ», видимо, близко к плещеевскому. А вот мнение Ф. Достоевского: «...неужели ты считаешь роман Писемского прекрасным? Это только посредственность и хотя золотая, но только все-таки посредственность. Есть ли хоть один новый характер, *созданный*, никогда не являвшийся? Все это уже было и явилось давно у наших писателей-новаторов, особенно у Гоголя. Это все старые темы на новый лад. Превосходная клейка по чужим образцам ... Правда, я прочел только две части; журналы поздно доходят к нам. Окончание второй части решительно неправдоподобно и совершенно испорчено. Калинович, обманывающий сознательно, – невозможен. Калинович по тому, как показал нам автор прежде, должен был принести жертву, предложить жениться, покрасоваться, наслаждаться в душе своим благородством и быть уверенным, что он не обманет. Калинович так самолюбив, что не может себя даже и про себя считать подлецом. Конечно, он на-

<sup>9</sup> Цит. по кн.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 28, кн. 1. Л., 1985, с. 493.

сладится всем этим, переночует с Настенькой и потом, конечно, надует, но это потом, когда действительность велит, и, конечно, сам себя утешит, скажет и тут, что поступил благородно. Но Калинович, надувший сознательно и *ночующий* с Настенькой, – отвратителен и *невозможен*, то есть возможен, только не Калинович. Но довольно об этих пустяках ...»<sup>10</sup>.

Отсутствие дальнейших упоминаний о «Тысяче душ» в бумагах Достоевского подтверждает, что он так и оставил роман Писемского в разряде пустяков. Что не состоялось *художественно*, то не состоялось *вообще*.

Так. Но мы-то теперь судим не только читательски – мы драму писателя прослеживаем. С читательской точки зрения то, что делает с героем Писемский, нехорошо и невыгодно. Но с точки зрения судьбы, ему начертанной, это по меньшей мере интересно. Калинович ведь не только Настеньку «надувает», а потом и Полину. Он эти вещи продлевает с реалиями более значимыми в русской истории. Он и генерал, и либерал, и ... Так что преодолеем читательское сопротивление и задумаемся в смысл того, как и почему автор романа по ходу дела обманывает наши ожидания.

Когда Калинович, отъезжая из провинции в Петербург, бросает Настеньку Годневу и потом женится на генеральской дочери Полине из денежных и карьерных соображений, мы убеждаемся, что идеалист и честный человек оказался подлецом. Читательски это несколько неожиданно, но достаточно традиционно, чтобы с таким поворотом примириться.

Но когда Калинович, возвратившись из Петербурга в провинцию уже в роли вице-губернатора, начинает искоренять взяточничество и беззаконие, – с ним происходит превращение куда менее традиционное для литературной логики: конченный подлец оказывается ... честным человеком.

В роли начальника губернии, таким образом, подвизается, мало сказать, идеалист, романтик – это еще куда ни шло, – но чуть не социалист – тут есть от чего прийти в читательское замешательство, не так ли? Мы все-таки привыкли, что подлость необратима, что пошлость, подчиняющая себе душу че-

ловека, портит эту душу всерьез; не перечисляя иных тому примеров, вспомним, как Гончаров за десять лет до того высказался на эту тему в «Обыкновенной истории». А тут человек перевернулся дважды, да как! Подлейшим образом, путем прямого предательства достиг самых низких целей и ... душой не испортился!

Мы, далее, привыкли, читая русскую классику, что «сверху» идут большею частью ложь и гадость: чем выше забирается человек по иерархической, чиновной лестнице, тем меньше у него возможностей делать добро и больше возможностей делать зло. А тут в качестве провозвестника либерализма, демократии и честного закона выступает начальник губернии. Чуть не «деус экс машина». И отчего же он гибнет? Отнюдь не от противодействия «верхов», как надо было ожидать. От всеобщего сопротивления снизу гибнет честный Калинович! Кто виноват в его гибели? Никто ... персонально. «Все» виноваты. Почва.

Писемский, таким образом, дважды идет против течения. Во-первых, он отказывается искать виноватых в «начальстве». И, во-вторых, он ... вообще отказывается искать виноватых. Двойной вызов – Герцену и Салтыкову-Щедрину, с их яростными попытками докопаться до виновников, с их бесстрашным вызовом властям предержавшим: «Кто виноват?» – вроде бы и давно спрошено, а помнится свежо и вот-вот в Лондоне будет переиздано, а «Губернские очерки», всколыхнувшие Россию, появляются как раз в ту пору, когда Писемский обдумывает и пишет четвертую часть «Тысячи душ».

Наконец, он отходит от привычных путей еще в одном, важнейшем для литературы пункте – в вопросе о «лишнем человеке». Как-то уже начало свыкаться русское сознание с тем, что *умный человек* на Руси применить себя к *делу* не может, что он в деле «лишний»; ведется так от Пушкина, от Лермонтова, да и Тургенев «Рудина» своего уже написал, а Лаврецкого как раз пишет. Автор «Тысячи душ» идет вразрез и с этой линией. Он пытается опровергнуть «лишнего человека». Он *умного* героя рискует-таки пустить в *дело*!

Как-то неожиданно все это: и «нелогично», и из «характеров» не вытекает, и традициям противоречит. Так не сламывается ли на этом текст, не рассыпается ли как художественное произведение?

<sup>10</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 28, кн. 1, с. 312.



Нет. Тут происходит чудо искусства: именно этот странный, неподкрепленный, вроде бы совершенно непостижимый поворот к губернаторской миссии Якова Калиновича оставляет ощущение пронзительной и непредсказуемой правды. Я уверен, что это лучшие страницы лучшего романа Писемского. И это – откровение русского духовного бытия.

Я исхожу не из «теории», а из совершенно непредвзятого (причем нынешнего) читательского впечатления.

Чисто читательски: странные метаморфозы героев Писемского воспринимаешь и принимаешь именно потому, что они находятся в подспудной связи с общей странной атмосферой его прозы. Превращение подлека и карьериста в праведного реформатора кажется нарочитым только при условии, если судишь его по некоей непротиворечивой абстрактной логике, меж тем как свершается все в прозе Писемского именно по другой, конкретной, противоречивой, жизненной логике, укорененной в самих вещах. Какой-то «сбой» есть в прозе Писемского, какой-то изначальный «допуск», какая-то корябаящая вас и скребущая неожиданность мотивировок.

С первых строк первой части.

Правы добрые люди, правы душевные люди, правы люди сердца, какими рисует Писемский весь круг Годневых, но одновременно же они, в понимании Писемского, глупо доверчивы, дряблы и косны, так что любое вторжение приводит в отчаяние и их и того, кто вторгается, пусть даже он вторгается в эту тьму с самыми светлыми целями.

Калинович с первых глав приходит в роман носителем света. И он же ... словно бы уже нечист. По мелочам. Это поразительная у Писемского грубоватость мазка, «грязноватость» краски, вроде бы подмес сажки или пыли в тон, подмес несущественный и несильный, однако постоянный; так что нагнетается какой-то еле заметный оттенок «нечистоты» в поведении праведника. Вначале это как бы насмешка, а потом, уже на вершине могущества, хамский напор, вдруг прорывающийся через либеральные манеры, крик «Болваны!», злоба и уязвленность. И проступает из-под лика неподкупного гражданина, осеняющего себя идеалами прогресса, вечный зрак раба, вымещающего на других свою униженность, – раба, который мстит другим за то, что сам задавлен.

Эта грязноватая подмалевка проступает из-под ярких тонов отнюдь не в фигуре одного Калиновича; это, так сказать, сквозной обертоном. Писемский может в самый лирический момент, относительно самой глубокой и прелестной своей героини, Настеньки, заметить, что она питает к Калиновичу *собачью* привязанность (с. 398) или что Михеич, преданно оберегающий покой Калиновича, *расшиаркивается в грязи* (с. 438). Так подмешано во все немного «собачьей» краски. Во все – в сам «воздух» действия...

В такой художественной атмосфере крутые повороты Калиновича воспринимаются уже не как измена его самому себе, а странным образом – как *верность*: верность некому общему «климату», где доброта и сердечность не имеют возможности выживаться иначе, как пополам с косностью и дурью, а праведность не имеет шанса осуществиться иначе, как с применением к подлости. Писемский плохо объясняет эти перемены и повороты, вернее, он хорошо объясняет их на уровне сцены и эпизода, но он никак не объясняет их на уровне характера и судьбы, – он просто *чувствует* саму эту смешанную атмосферу, саму хлябь, саму качающуюся почву. И пишет ее – как есть.

То есть так и пишет: что праведность требует подлости, а подлость оборачивается праведностью по общему закону лукавства. Вчерашний негодяй является в роли обновителя жизни и в действиях своих впрямь неотличим от негодяя. Когда Калинович начинает собирать вокруг себя честных и преданных помощников... а кому может довериться вице-губернатор? Только своим старым, верным подчиненным... да вот хоть бывшему пьянице Экзархатову ... так в глазах общества-то что он делает? А собирает себе *шайку!* И не докажешь, что это не так, и не отличишь беса от ангела и еретика от ортодокса.

А что же люди, которых Калинович освобождает от чиновного раболепства, от необходимости лгать и плутовать? Они-то ему хоть благодарны? Нет! Они... объединяются против него. Это даже не «борьба», здесь нет «борьбы», а любящая хлябь как-то мягко расступается под ногами Калиновича, и живое, теплое болото «счавкивает» энергичного деятеля, искренне надеявшегося его осушить.

«Пушай его потешится!» – это ведь не какой-нибудь закоренелый бюрократ гово-

рит, а «тот самый Мишка Трофимов, который еще десять лет назад был ничтожный дровяной торговец и которого мы видели в потертой чуйке, ехавшего в Москву с Калиновичем...» (с. 386). Плоть от плоти народа – и он же теперь, ушлый купец, мироед и грабитель, выжидает, когда вице-губернатор *заиграется* и подорвется.

Ждать недолго: в Петербург-то не один Калинович отчеты шлет, его противники тоже не дремлют.

Чиновник Опенкин, присланный из столицы, решает, что начальника пора сместить.

Калинович, сорвавшись, грубит приехавшему.

«Опенкин позеленел, но, по наружности будто смеясь ... уехал» (с. 456).

Вот она, *смесь красок* на палитре художника: зелень – с сажей, с грязью, с желчью. Злоба и смех вместе. Величие, подорванное в самой основе, и мерзость, на непредсказуемое мгновение оборачивающаяся величием.

Нет, школьно-логически Писемский не объясним. Смесь неразъединимая! Надо привыкнуть к тому, что здесь сама нерасчлененность является темой и целью, сама «совместенность» начал становится и загадкой и художественным ответом на нее.

То ли это скепсис, и безнадежность, и усталая горечь от сознания, что все равно *ничего не сделаешь*, не выстроишь на нашем болоте: «... какая была мерзость, такая есть и будет».

То ли, напротив, яростный, дикий, импульсивный радикализм: сломать всю эту машину до винтика! До основания!

19 мая 1858 года Писемский ставит последнюю точку, а с января того же года роман уже печатается в «Отечественных записках».

Первые три части проходят цензуру беспрепятственно. Относительно четвертой Писемского одолевают тяжелые предчувствия.

Спасает то, что цензором «Отечественных записок» назначен Иван Александрович Гончаров.

Современный романист следующим образом рисует их взаимоотношения:

«Писемский схватил его (Гончарова. – Л. А.) за плечи, дико встряхнул и закричал ему прямо в лицо:

– Ваня, пропусти! Богом прошу, пропусти! Век благодарен буду! Сопьюсь ведь всем!»

Он (Гончаров. – Л. А.) согласился без колебаний, глядя Писемскому в глаза, ощущая счастливую робость:

– Пропущу!

Писемский взвыл с торжественной скорбью:

– Про-пус-ти-и-и!

Кружась, опьяняясь восторгом, он (Гончаров. – Л. А.) уверенно, громко проговорил:

– Ты ж, Алеша, художник! Я тебя пропущу не читая!..

Изогнувшись, ткнувшись ему в щеку влажным носом, Писемский прошептал благодарно:

– Экий ты, брат... счастье мое...»<sup>11</sup>

По первому впечатлению эта сцена кажется каким-то бредом. Фигура Писемского, огромного, лохматого, утраченного, то «медведем сгребавшего в охапку» бедного Ивана Александровича, то «по-бычьему» прущего на него, то «с хрипом плюющего» ему под ноги, выглядит едва ли не пародией. Притом, формально говоря, все собрано из более или менее реальных черточек, так или иначе мелькавших у мемуаристов: и грубоватая, подчеркнута простецкая манера обращения, и трезвая хитринка, прикрытая пьяной размашистостью, и странная мнительность, оборачивающаяся мгновенным ужасом, – все это реально: Валерий Есенков подбирает черточки из разных периодов долгой жизни Писемского, совмещая «черные космы» вокруг тяжелой головы (с фотографии 1860-х годов), «опухшее лицо» (с известного репинского портрета 1880 года) и «кулачищи» молотобойца (что вообще фантазия: Писемский был довольно вял телом; крупная голова, отмеченная «интересной некрасивостью», увенчивала фигуру достаточно умеренную в габаритах и несколько даже непрочную, хотя еще и не столь рыхлую в молодые годы).

Я уж не говорю о том, что пьяное шатание в обнимку с Гончаровым по ночным улицам, «тыканье» и умильные слезы друг у друга на плече – все это мало вяжется не только с корректным, щепетильно-осторожным, тонко-дипломатичным стилем поведения Гончарова, но и с обликом Писемского, у которого помимо «русопятской» манеры

<sup>11</sup> Есенков В. Отпуск. Роман. М., 1985, с. 83.

держаться на людях в «неофициальное» время имеется еще многолетняя школа присутственной чиновной выдержки. В письмах они общаются иначе: «Почтеннейший и любезнейший Алексей Феофилактович!», «Многоуважаемый Иван Александрович!» – и никакого «тыканья» и ни намека на панибратство.

Впрочем, по зрелому размышлению я не могу отказать Валерию Есенкову в определенной правоте и известной художественной силе. Внутри его системы вышецитированная сцена все-таки имеет смысл: тонкому, дальновидному Гончарову, отъезжающему в Мариенбад создавать «Обломова», противопоставлено нечто широкое, щедрое, наивное и несчастное: Писемский, остающийся, так сказать, пропадать в родной грязи... *Такой* Писемский тоже по-своему понятен: это Писемский, запавший в нашу сочувственную память; это талант самобытный, самородный, от почвы поднявшийся, могучий, удалой, молодецкий – и однако непрочный, сломавшийся, не выдержавший жизни... Русская широкая душа, загубленная проклятой действительностью. Это наш плач о Писемском, наша боль о нем. Ее-то и выражает Валерий Есенков с помощью своего коллажа.

В реальности 1858 года все и строже, и суше. Как и в дальнейших взаимоотношениях писателей. Я процитирую два письма.

Четырнадцать лет спустя после выхода «Тысячи душ» Писемский по старой памяти просит Гончарова помочь в цензуровании одной из своих комедий. Гончаров отвечает:

«...Помощи моей или «участия» я теперь, Вы сами знаете, не в силах оказать. Вы ссылаетесь на прошлое: что я пропустил... четвертую часть «Тысячи душ» (и получил тогда выговор, прибавлю кстати), но ведь я тогда служил, был цензором и, бывши моложе и здоровее, посещал общество... Помните, бывало, в случае Ваших сомнений (например, насчет «Плотничьей артели», «Взбаламученного моря») о том, пропустят ли, я шел к министру А. С. Норову, Е. П. Ковалевскому и потом к П. А. Валуеву и упрашивал их прослушать Вас самих. Они уважали искусство, были добры ко мне – и прослушивали. При этом происходило всегда то, что должно было происходить, то есть они усматривали сами, что для «Отечества опасности никакой не было», «доверия ни к кому не колебалось», а только лите-

ратура приобрела даровитое произведение, репертуар обогащался новой оригинальной пьесой – и все были довольны»<sup>12</sup>.

Еще три года спустя, отвечая Гончарову на юбилейное приветствие, Писемский вспоминает:

«... Вы были для меня спаситель и хранитель цензурный: вы пропустили 4-ю часть «Тысячи душ»...»<sup>13</sup>.

Пропуская, Гончаров все-таки почистил текст. Убрал *машину*, которую *надобно всю сломать до винтика*. Убрал *мерзость*, которая *у нас есть и будет*. Убрал, что *все мы холопы*. Убрал *спины мужиков*, на которых *политика кладет свои следы*. И злое о том же мужике предупреждение: *ему только дай идею...* Остальное пропустил. После чего получил выговор, что мало убрал.

Вскоре последовало отдельное издание романа. Хотели издать Кушелев и Кожанчиков; первый давал две тысячи, второй – три; Писемский уступил за три – Кожанчикову. Цензуровал опять-таки Гончаров. Еще немного почистил и вновь пропустил.

Третье издание – в составе трехтомника Писемского, подготовленного Стелловским, – цензуровал в декабре 1860 года Бекетов. Для этого издания Писемский еще раз прошелся по тексту, но уже чисто стилистически. «Крамольных» мест он не восстанавливал, и вряд ли по соображениям собственной безопасности; просто и автор и цензура пришли к некому окончательному решению относительно того, что герой может и чего все-таки не может делать. И по ситуации и по своему характеру – при всей неожиданности поворотов.

Вариант 1860 года и стал каноническим для последующих издателей. В этом виде «Тысяча душ» вошла во все семь собраний Писемского: в четыре дореволюционных и в три советских. Впрочем, такое включение есть показатель скорее общепризнанности романа в наследии классика, нежели внимание именно к данному тексту; последнее лучше видно все-таки из количества *отдельных* изданий.

Катастрофа, сужденная Писемскому в 60-е годы, сказывается и на судьбе лучшего его романа: за девяносто лет (почти столетие!) – *ни одного* отдельного издания! Впер-

<sup>12</sup> Гончаров И. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1955, с. 447.

<sup>13</sup> А. Ф. Писемский А. Материалы и исследования, с. 284.

вые «Тысяча душ» выходит отдельной книжкой только в 1949 году.

Но с 1949 года отдельные издания следуют регулярно, со средним перерывом в три-четыре года. Роман издается весьма солидными, стотысячными тиражами, с некоторым нарастанием числа выпусков и количества экземпляров в нынешние, 80-е годы. В общем итоге роман «Тысяча душ» *десятью* отдельными изданиями держит безраздельное первое место в наследии Писемского (на втором – «Горькая судьбина», шесть отдельных изданий, затем – «В водовороте», четыре, дальше – «Тюфяк», «Люди сороковых годов» и «Богатый жених» – по два ...).

Значит ли это, что «Тысяча душ» входит сегодня в круг живого массового чтения? Этот-то вопрос более всего и интересовал меня во всей вышеприведенной статистике; статистика ясного ответа не дала; однако неожиданный случай пролил для меня свет на ситуацию.

Это было в январе 1985 года. Я ехал из Дорохова в Москву в электричке, набитой усталыми пассажирами. На станции Кубинка в вагон вошли несколько офицеров, скорее «инженерного», чем командирского вида; один из них тяжело опустился на освободившееся рядом со мной место, устроил на коленях чемоданчик и, вынув оттуда книгу, развернул ее. С невероятным волнением я успел прочесть на обложке: «Тысяча душ!» И пока я рефлексировал по поводу этого несомненно знаменательного для меня факта, майор, прочтя страничку, перевернул ее, поводит по тексту глазами еще немного, вздохнул и... сладко задремал, продолжая, впрочем, держать книгу раскрытой.

Утешаясь, я заметил, что раскрыта она поближе к концу, чем к началу. Где-то на исходе третьей части. Где Калинович, негодяй, женится-таки на генеральской дочке.

О том, как этот роман читался сто двадцать лет назад, при первом его появлении, свидетельств, кажется, нет. Впрочем, одно есть, и, пожалуй, лестное для автора.

Александр Николаевич Островский, *достопочтенный наш автор «Банкрута»*, наезжая из Москвы в Петербург по издательским и театральным делам, имеет обыкновение останавливаться в семье актера Бурдина. У Бурдина живет теща, старушка лет семидесяти, происхождением крестьянка, тихая,

добрая женщина, которую все в доме зовут «бабушка». Занимается бабушка тем, что вяжет чулки либо ... читает книжки, причем любимое перечитывает по многу раз. Среди любимого, конечно, сочинения самого Островского, а засим: «Девятый вал» Данилевского и ... «Тысяча душ» Писемского.

Мемуаристы доносят до нас реплику Островского, обсуждающего со старушкой прочитанное, причем в ее манере:

«– Ну, как, бабушка, *негодяй Калинович-то вылез все-таки в люди!*»<sup>14</sup>

Будем иметь в виду и эту читательскую оценку, приступая к обзору того, как истолковала «Тысячу душ» профессиональная критика.

Итак, летом 1858 года роман завершен в «Отечественных записках».

В течение года – к лету 1859-го – о нем уже успевают высказаться все сколько-нибудь серьезные литературные журналы. Исключая, правда, «Современник», но тут, мы знаем, особая ситуация. А так – все. Даже «Отечественные записки» помещают разбор романа, ими опубликованного, ссылаясь на отдельное издание Кожанчикова. Не высказаться, пожалуй, и нельзя: как-никак, один из *первых* писателей времени выступает с *капитальным романом*. Выступает по проблеме, которая раззадоривает и дразнит своей актуальностью. В момент, когда *обличительная беллетристика* заполняет столбцы журналов и газет! Писемский вроде бы в ее рядах.

Но какое-то странное... словно бы оценивание пробегает по печати еще до первых серьезных откликов. Вдруг «Северная пчела» по первым же главам, ничего по существу не сказав, выкрикивает Писемскому приветствия: читаем, читаем! Ждем продолжения! И это в январе 1858 года, едва начинается публикация ... Положим, «Северная пчела» – орган малосерьезный, на газете – несмываемый след Булгарина – Греча, круг ее интересов – «толкучка, трактир и кондитерская»: не «Пчела» – «Пчелка» (как и называется раздел, в котором послан автору «Тысячи душ» этот странный, торопливый поцелуй).

Но и «Всемирное обозрение» («Иллюстрация») тоже залетает вперед. Да как! Поместив гравюрный портрет Писемского и

<sup>14</sup> А. Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1866, с. 320.

его биографию – в честь выхода романа. О самом романе – несколько отрывистых фанфарных сигналов:

– В настоящее время, когда равнодушие наших журналов к литературе дошло до крайней степени, – появляется *лучший* роман г. Писемского, имеющий *огромное* литературное и общественное значение, роман, которому суждено составить *эпоху* в нашей литературе, встать рядом с «Мертвыми душами» и повестью «Кто виноват?» (! – Л. А.). Если бы г. Писемский не написал ничего более – и «Тысячи душ» довольно, чтобы о нем никогда не забыла русская литература. Так почему же молчат толстые журналы?!

Автор этого редакционного призыва известен: это Владимир Зотов, плодовитый второстепенный беллетрист. Судьбы неисповедимы: двадцать лет спустя он спрячет и сохранит архив «Народной воли» ... Сейчас он спешит первым приветствовать выход «Тысячи душ».

Роман кончен в июле – вопль Зотова раздается в начале октября. Три месяца – для тех времен пауза заметная.

Словно бы колеблется критика, словно бы сомневается в чем-то, словно бы замирает в тайном сомнении, прежде чем приступить к делу.

Однако она к делу приступает – почти тотчас после призыва «Всемирного обозрения».

Раньше всех журналов высказывается «Русский вестник», либеральный ежемесячник, недавно основанный западнически настроенным московским профессором Катковым. Пять лет спустя и профессору и его журналу предстоит перейти в разряд реакционных и даже реакционнейших, но сейчас этот орган считается более левым и радикальным, чем даже «Современник». С его страниц только что шагнули в мир «Губернские очерки» Щедрина. Теперь «Русский вестник» приветствует «Тысячу душ» Писемского.

Заметка подписана «С.Р.». Впоследствии литературоведы расшифруют: С. Рыжов. Но в ту пору никому в голову не приходит искать в этой заметке *имя*; отмечают другое: на роман откликается журнал, обычно «критик не помещающий»; возможно, этот факт припомнится Писемскому, когда «Русский вестник» бросит ему спасательный круг после крушений со «Взбаламученным морем» ... но это – пять лет спустя.

Пока же журнал Каткова пишет следующее (опуская пересказ и крайне многословные объяснения, свойственные почти всем нижеследующим отзывам, я постараюсь повсюду дать отжатый субстрат мыслей и настроений):

– Теперь, когда современная беллетристика так бедна произведениями, соединяющими строго обдуманый план со вполне художественной отделкой, нельзя не порадоваться прекрасному роману г. Писемского ... – Следует пересказ, а затем вопрос: как же совместить *полезное поприще* вице-губернатора Калиновича с *кривым путем*, каким он на это поприще вышел? Не умея соединить такие несовместимости, С. Р. причаливает к спасительным «недостаткам», допущенным «истинным художником» и «редким мастером». Критик дает мастеру несколько осторожных советов. Может быть, не стоило делать Калиновича питомцем Московского университета? Может быть, не следовало так тщательно выписывать подробности его походов с легкомысленной Амальхен в Петербурге? Может быть, надо было смягчить «какую-то жесткость и резкость», неприятно действующие на читателя совершенно независимо от характеров изображенных лиц?

Эти-то советы и подцепят другие критики, об этом-то и примутся спорить, спасаясь от коренных неразрешимостей. Университетский диплом, легкомысленная Амальхен – вот что мешает! Меж тем интуитивно уловленную С. Рыжовым «жесткость и резкость», напротив, пропустят мимо ушей, хотя отмеченная рецензентом немотивированная раздраженность Писемского, по существу-то, ближе всего подходит к объяснению безотчетно терзающей его мысли о том, что он не решил проблемы. Однако и критика должна еще дострадаться до мысли о неразрешимости<sup>15</sup>. Пока что критики решают проблему, затронутую Писемским, быстро и уверенно.

В январе 1859 года «Тысячу душ» рецензирует журнал «Русское слово». Еще не то «Русское слово», которое два года спустя

<sup>15</sup> Как виртуозно полвека спустя выйдет Ю. Айхенвальд через *немотивированную насмешку* Тургенева над персонажами третьего ряда к неразрешимости главной тургеневской думы... Увы, до профессиональной техники начала XX века критикам 1850-х годов далеко.

усилиями Дмитрия Писарева и Варфоломея Зайцева превратится в трибуну крайнего радикализма, а то первоначальное «Русское слово», которое богач Г. Кушелев-Безбородко только что отдал на редактуру Аполлону Григорьеву. О романе Писемского высказывается старый московский приятель автора Евгений Эдельсон, которому Писемский, собственно, сам же и посылает роман с прямой просьбой: «Душевно бы желалось, чтобы ты составил об нем статейку». Статьйка написана мгновенно и напечатана в считанные недели; кажется, что полузабытый дух молодого «Москвитянина» воскресает на ее страницах.

– Теперь, когда литература погрязает в мелком обличительстве чиновных плутней, Писемский возвращает ей истинно художественное достоинство. Он не принадлежит к тем узким сатирикам, которые умышленно лгут на жизнь, превращая поэзию в ораторское искусство. Писемский – другой. Слезы навертываются на глаза, слезы умиления, и как-то спокойнее становится за Русского человека, когда видишь, как светлы герои Писемского среди извергов и плутов, которыми старается наполнить наша современная литература всю жизнь России ...

Как (думаешь про себя), и Калинович – светлая личность?

– Да, и Калинович! – отрубает Эдельсон. – Много тяжелых и бесчестных жертв принес он, пролагая себе путь к жизни. Но, достигнув вершины, добившись богатства и почета, он же не успокоился, не обленился, не предался сибаритству, как сделали бы многие другие (чувствуется, что в это самое время уже идет в «Отечественных записках» «Обломов». – Л. А.). Здесь-то, напротив, и началась его настоящая, благородная деятельность ...

Помилуйте (думаешь про себя), а мстительная злоба, а страсть к деньгам, а жажда чинов и отличий?

– Да, – признает Эдельсон, – Калинович страдает этими вполне современными болезнями. Но в нем же ведь есть и другое начало! Это энергический представитель честного поколения чиновников, выступающего теперь на смену и на борьбу с добродушным и невежественным казнокрадством. Без чиновников в России все равно не обойтись, а их либо чернят презрением, либо изображают идеально-бесцветными. Писемский же дает человека реального. Это не отвлеченный зло-

дей, это *наш брат*, истинный герой нашего времени...

Неужто (думаешь про себя) и Писемский о своем герое того же мнения?

– Да, именно! Он помогает хоть немного очистить литературную атмосферу, дать хоть немного простора тем задушевным мечтам Русского человека, тем благородным порывам, тем святым помыслам, без которых не может жить целый народ! И мы благодарим почтенного автора за то, что он в своем романе остался верен лучшим литературным преданиям, которые, к сожалению, все более и более забываются у нас под влиянием делового, но слишком уж промышленного направления.

Такого восторга не выдерживает даже Аполлон Григорьев, вышедший в свое время с Эдельсоном из-под одной *зеленой* обложки «Москвитянина» (да, впрочем, из-под той же обложки вышел и сам Писемский); Григорьев делает к статье Эдельсона редакционную сноску, где замечает, что не может признать Калиновича героем нашего времени, роман «Тысяча душ» – образцом художественной гармонии, а «обличительную литературу» – главной мишенью для критики. Григорьев обещает подробно разобраться во всем этом «в одной из следующих книжек нашего журнала».

Ждать этого разбора придется долго.

Пока же «Тысячу душ» разбирает на страницах «Отечественных записок» фактический редактор журнала и его первый критик Степан Дудышкин:

– Теперь, когда в головах общества заземнился всякий другой смысл кроме житейского и все писатели, ставши публицистами, оставляют стихи, повести и драмы ради сатиры, памфлета и рассуждения ...

Да не подумает читатель, что я стилизую зачины («Теперь, когда...»). Я не занимаюсь мистификацией: это действительно повальная болезнь тогдашних критиков. Откройте журналы: любой разбор начинается с рацеи, подтверждением которой должно выступить разбираемое произведение и в спасительности которой для обезумевшей литературы автор статьи безоглядно уверен.

С. Дудышкин пускается сначала в длинное рассуждение об утилитарном и поэтическом началах словесности вообще; он апеллирует к Пушкину, призывает в свидетели



Алексей Феофилактович Писемский.  
Фото конца 1850-х годов

Гоголя, Гегеля, Гизо, Тьера, Шекспира, Крылова и Тургенева, он демонстрирует объективность, признавая равнодостоинное и необходимое положение как за утилитарностью, так и за идеальностью в литературе. И лишь потом переходит к Писемскому. Здесь, считает критик, эти начала как бы соединяются. Писемский не идет на поводу у дешевых обличителей, продергивающих каких-нибудь мелких столоначальников; у него, Писемского, хватает сил подняться повыше и указать, что эти вещи зависят не от взятки, данной становому, не от причин более общих, тяготеющих над обществом. Указав зло, нужно указать на внутренний его *корень*, на *источник* зла. Где же этот источник? – громко вопрошает С. Дудышкин. – *Подайте нам его!*

Однако, не рискуя дожидаться ответа на столь опасный вопрос, С. Дудышкин почитает за лучшее вспомнить, что он – литературный критик, и переходит к характеристикам действующих лиц.

– Калинович – что за человек? С одной стороны, благородный человек, но с другой

Жизнь в культуре: жанры, характеры, судьбы стороны, подлец. Как эти стороны сообразить? Что в жизни, то и в герое. Перед нами человек – как все. Оглянитесь кругом – что вы видите? И Калиновичи еще редки! Кто из нынешней золотой молодежи не стремится к успеху, кто не делает из брака аферу? Надо еще благодарить судьбу, что она в лице княжны Полины<sup>16</sup> бросает свой взор на Калиновича, а не на кого-нибудь похуже. Она (далее я процитирую С. Дудышкина буквально) – «она могла бросить свой расчетливый взор и, следовательно, осчастливить целую губернию одним из тех лиц, которых описывает г. Щедрин и г. Печерский ...».

Это я – для характеристики М. Е. Салтыкова-Щедрина и П. И. Мельникова-Печерского, какими они предстают в сознании либерального критика 1859 года: «обличители», от которых спасу нет.

Что же до Писемского, то С. Дудышкин делает из его романа следующий вывод: раз общество *таково*, то и герою приходится жертвовать *чистотой своей нравственной стороны*, чтобы достигнуть простора для своей *честной* деятельности (на этой формуле скоро «поймает» Дудышкина Иван Аксаков. – Л. А.). Зато Калинович не принадлежит к тем непорочным личностям, которые всю жизнь сидят сложа руки. Калинович, слава богу, не остается в этом положении ...

Да (думаешь про себя), Калинович, слава богу, не Обломов ... Но чего же он добился? Ведь сожрали, сбросили, уничтожили! Что говорит по этому поводу С. Дудышкин?

Он говорит:

– Жаль. Уж на что изворотливый человек, а не удержался у власти. Будем надеяться, что вперед этого не случится.

Высказав это вполне утилитарное замечание, критик еще раз почитает за лучшее вернуться в пределы литературы как таковой ... Он уточняет, что всего только хотел поразмышлять о том, насколько могут *современные вопросы* уживаться с художественностью. Оказывается, могут.

Затем берет слово редактор «Библиотеки для чтения» Александр Дружинин:

– Теперь, когда автор «Тысячи душ» сделался постоянным сотрудником нашего журнала, – объявляет он, – мы не смеем хвалить

<sup>16</sup> Полина не княжна, княжна – Катрина, а Полина – генеральская дочка; С. Дудышкин несколько путается, но это мелочи.

его роман, а просто расскажем о причинах его успеха ...

Известив таким образом подписчиков, какого автора заполучила в свои ряды «Библиотека для чтения», А.Дружинин начинает разбор:

– Теперь, когда наша беллетристика начинает расчищаться от зловонных паров, напущенных *обличительными* сочинениями, когда, говоря словами Карлейля, *пыльный шквал*, налетевший на нее в последние годы, утихает под лучами таких перлов истинной художественности, как «Обломов» Гончарова, «Воспитанница» Островского и «Дворянское гнездо» Тургенева, – роман «Тысяча душ» теснит обличительную диалектику, так сказать, с тыла, а именно – со стороны практического опыта. В свой час Писемский своим «Питерщиком» и «Плотничьей артелью» уничтожил псевдонародного сентиментального Григоровича – теперь своим романом «Тысяча душ» он уничтожает обличителей ... крикунов ... дидактиков... непрошенных наставников...

Дружинин ищет слова. Через год Тургенев подскажет нужное: *нигилист*. Пока слова нет; Дружинин ходит кругами:

– Легко *крикуну*, пока не подошел *знаток дела*. Но вот *знаток* подошел, и крикуны стихли...

Что же сделал *знаток*?

– *Знаток* сделал нечто необычайное. Он вывел нам человека низкого, который, однако, борется против зла. Он представил нам человека безнравственного, который, однако, не погружается в безнравственность.

Очертив фигуру Калиновича с двух этих сторон, А. Дружинин признается:

– Подобного романа мы на русском языке не встречали.

И поскольку Карлейль и другие англичане тут явно бессильны и даже Гончаров, Островский и Тургенев помогают мало, приходится искать Калиновичу какое-то внутреннее объяснение. Следует житейская догадка:

– Калинович взаимодействует не столько с благородными людьми или с окончательными негодяями, сколько с бесконечной средней массой, населяющей наш мир, и, следовательно...

На этой точке мысль А. Дружинина замирает, после чего следует профессиональный нырок в безопасную критическую дидактику:



И. Е. Репин.

Портрет А.Ф.Писемского. 1879

– Но ведь писатель и не обязан представлять нам одних только неистовых злодеев либо гонимых праведников! (Но ведь вопрос и не в этом. – Л. А.) ... Это и было бы просто скучно! (Но мы же и не хотим веселиться. – Л. А.)... В реальной-то жизни именно и перемешано! (Ну? Что же можно сказать в этом случае о реальной жизни? – Л. А.)... А вот пишут: зря, мол, Писемский сделал Калиновича выпускником Московского университета. Нет, не зря...

И вступив по этому глобальному вопросу в оживленную полемику с почтенным С. Р., лучший либеральный критик 1850-х годов Александр Дружинин непринужденно оттанцовывает от краешка бездны, куда он вслед за Степаном Дудышкиным едва не заглянул, *почти* догадавшись, что «нераздельная масса» существ, «населяющих наш мир», может быть, и не выдвинет никого другого, кроме Калиновича, с его *смесью* высоких целей и низких средств, что она, может, и не захочет подчиниться никому другому, кроме этого ... скептика, этого ... практика, этого ... честолюбца, этого ...





Афиша первой гастрольной поездки по России П. А. Стрепетовой. 1895

А. Ф. Писемский.  
Фото середины 1860-х годов

Жизнь в культуре: жанры, характеры, судьбы

Этого *Великого Инквизитора* – подскажет Достоевский через двадцать лет.

Вслед за Дудышкиным о романе Писемского высказывается второй ведущий либеральный критик того времени – Павел Анненков.

В самый разгар работы над статьей или даже, скорее всего, когда она была уже написана, Анненков получает письмо из Рязани от своего друга, тамошнего вице-губернатора. По точности понимания дела (а вице-губернатор всю ту сферу жизни, которую изобразил Писемский, знает досконально), по ясности анализа (вице-губернатор уникально одарен и как литературный критик), наконец, по трезвости, с которой увидена вся система литературных ухищрений и компромиссов (а вице-губернатору суждена в будущем слава и как писателю и как журнальному деятелю), его письмо представляет собой замечательный пример проницательности, и, хотя обнаружится оно много лет спустя после событий, – самое время нам среди журнальных туманов 1850-х годов поставить этот эпистолярный ориентир: он многое объяснит.

М. Е. Салтыков-Щедрин – П. В. Анненкову, 29 января 1859 года:

«С величайшим нетерпением буду ждать Вашей статьи о «Тысяче душ»... Я чрезвычайно люблю роман Писемского, но от души жалею, что он сунулся в какое-то великосветское общество, о котором он судит, как семинарист. Это производит ужасную неловкость и недовольство в читателе. Притом, в самой завязке романа есть натяжка: когда ж бывает, чтобы штатные смотрители училищ женились на княжнах? У нас карьеры делаются проще: посредством продажности, лизанья рук и других частей тела и т. п. Ошибка в том, что автор извлекает своего героя из слишком низкого слоя, из которого никто и никогда не всплывал наверх. У нас люди этого слоя, при железной воле, разбивают себе голову, а не карьеры делают. Правда, что если б он поступил иначе, не было бы и романа»<sup>17</sup>.

Последнее замечание поразительно: Салтыков-Щедрин почувствовал, как Писемский, начав разоблачение системы с безопасных низов, резко поднял планку по ходу либерального потепления, а потом и сбил ее

<sup>17</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., т. 18, кн. 1. М., 1975, с. 210.

обратно вниз, признав свое бессилие. Ни одному критику, выступавшему в печати, не далась подобная ясность, да и Щедрин в печати не высказался, а только в письме.

А интересно, как бы воспринимались все прочие печатные разборы «Тысячи душ», появившись такой отклик в печати? После этой ясности и статья Анненкова кажется смутноватой. А все же либеральный критик недаром дружит с великим сатириком: в кругу лукаво-дипломатичных и блудливо-задиристых печатных откликов на «Тысячу душ» анненковская статья выгодно отличается уже хотя бы интонацией.

Статья называется «О деловом герое в нашей литературе». Появляется в журнале «Атеней». Журнал, едва начатый Евгением Коршем, спустя три месяца после статьи Анненкова испустит дух за недостатком подписчиков. Но хотя появляется статья в таком эфемерном и бесследном органе, она может считаться, пожалуй, самым ярким откликом на роман Писемского. И не столько по составу идей, сколько по составу эмоций.

В эмоциональной окраске, а вернее сказать, в ужасе Анненкова перед лицом вице-губернатора Калиновича и состоит смысл его критической акции. Это ужас от мысли, что либеральный деятель, на которого возлагалось столько надежд, оказывается страшен.

– И невозможно ничего с этим поделать, потому что Калинович есть производное той самой почвы, от которой он хочет отделаться, которую он хочет исправить, которую попирает презрением и из которой в конце концов он вырван и отброшен, как сорная трава.

– Да хуже, хуже! Калинович еще и ниже того грубого, но добродушного общества, которое он пытается переделать. Какая сушь, какое бесплодие! Это просто какая-то высохшая степь, где, подымая едкую пыль, свирепо сталкиваются животные страсти человека: корысть, злоба, эгоистический расчет. Нет, это не «деловой герой», это деспот! Насильник, каратель. Читаешь, как он неумолимо преследует порок, а кажется, будто злоупотребления ему *нужны*, что без них ему нечего будет делать. Он уничтожает зло еще большим злом, он проходит по земле, как камнепад, как потоп, разрушительная буря ... Такого рода понимание служебной



К. С. Станиславский в роли Анания («Горькая судьбина» А. Ф. Писемского)

Тысяча и ... одна душа

доблести, вероятно, было свойственно и великим визирям старой Турецкой империи, которые с объезда провинций тащили целые мешки, набитые головами преступников, к великой радости встречавшего их народа; но лучше ли было оттого? Так как же нам убеждать Калиновича от искушений власти и как самим уберечься от него?! – взывает Анненков и, словно в ответ Дудышкину и Дружинину, бросает:

– Скажут: «так часто бывает на свете» ...  
*Мало ли что часто бывает на свете!*

Вы слышите, как сквозь «литературно-критические обязанности» пробивается у Анненкова вопль души? Вот он начинает «разбирать женские образы» – и опять срывается:

– *Зачем* Настенька так бессильна перед Калиновичем! *Зачем* так рабски подчиняется ему несчастная Полина!

Естественный встречный вопрос: стало быть, зачем Писемский все это написал?

И тут, еще раз обуздав свое сокрушенное сердце, Анненков как *критик* профессионально признает:

– Нет, автору мы должны быть признательны. Он рисует нам страшную картину, и мы ему верим, *хоть и смущены*. Полные благодарности Писемскому за его роман, мы осмеливаемся, однако ж, выразить желание, чтоб за огромным, вполне заслуженным успехом романа автор не забыл другого вида своей деятельности – тех простых рассказов, где многообразная жизнь нашего народа, с ее свежими, оригинальными, симпатическими явлениями, с бесподобным «Питерщиком», так тепла и отрадна, что мы, словно у домашнего очага, свободно можем любить всех без различия ...

На этой ностальгической ноте заканчивается, а вернее, словно бы пресекается от волнения статья Павла Анненкова.

Двадцать лет спустя, уже после смерти Писемского, Анненков вернется к его роману в обширной работе, которую он назовет «пространным некрологом». Страсти улягутся, результаты прояснятся, оценки сбалансируются.

Тогда Анненков напишет:

«Роман <Тысяча душ> принадлежит к числу наиболее продуманных и наиболее обработанных созданий Писемского. Он поразила тщательностью своей постройки и иностранных критиков, познакомившихся с ним в переводах. Развитие интриги его и харак-

тера главного его героя, Калиновича, на котором вращается все действие романа, обнаруживает строгую художественную работу, чего так недостает некоторым из позднейших его произведений второго, московского периода. Писемский не скрыл недостатков Калиновича. Он показал в нем деспотическую натуру с привитыми к ней семенами культурных идей. Созревшие плоды этой прививки не замедлили отозваться свойствами дерева, на котором выросли. Калинович на первых же порах оказывается способным распространять кругом себя, во имя прогресса, всеобщий плач и ужас, не заботясь, куда они приведут самое дело, предпринятое им в видах поправления и укоренения добрых начал. Чем далее идет повествование, тем яснее становится, что Калинович – чиновник с учебным дипломом, пробивающийся сквозь табель о рангах в своего рода Петры Великие, – для того, чтобы на последних ступенях карьеры кончить покаянием в заблуждениях молодости. Русское общество видело множество типов этого рода в своих недрах. Писемский не утаил и того обстоятельства, что людям этого характера необходимо для свободы действий обладать каким-либо видом *государственной* власти, чего они и добиваются всеми силами души, не пренебрегая никаким оружием, не отступая ни перед какими средствами, выводящими людей на видные места. Калинович не отказывается ни от одной, или плотской, или честолюбивой, похоти, преследует разные цели, одновременно живет в связи с любящей его актрисой и задумывает сделать богатую партию на стороне. Это в одно время сластолюбец, расчетливый карьерист и носитель просвещения!...»<sup>18</sup>

В этой вполне сбалансированной характеристике все на месте. Из нее ясно и то, почему «Тысяча душ» остается в русской литературе особняком, почему роман, не разрешивший своих проблем, не подхвачен: по другому пути уходит русская литература, через Тургенева – к Достоевскому и к Толстому, к последним вопросам, к духовной монолитности, которая превыше практики. Писемский же увековечивает проблему в ее статике, в ее тяжелой натуральности, в ее практической неразрешимости: *русское общество видело множество типов этого рода в*

<sup>18</sup> Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983, с. 645–646.

*своих недрах...* – констатирует Анненков; это – самая сильная мысль в его рассуждении, и, пожалуй, это приговор роману.

Приговор справедливый.

Но все-таки помнится у Анненкова другое. Не спокойная взвешенность суждений 1881 года. А острая тревога 1859-го. Когда еще неясно, во что выльется подступающее брожение 60-х годов. Когда еще и главные драмы впереди. И надежды еще не разбиты.

На Анненкове фактически замыкается круг крупных критиков, откликнувшихся на выход романа. Заметим, однако: молчит Чернышевский, молчит Добролюбов, молчит Григорьев.

Но почему же они молчат?

Вернее, как молчат? *Что означает их молчание?*

Апполон Григорьев, человек, наблюдавший самое рождение прозы Писемского в недрах «Москвитянина», признавший этого художника глубоко своим, да еще и обещавший на страницах «Русского слова» подробный разбор «Тысячи душ», – молчит! В ту самую зиму 1859 года, когда по журналам идет оживленное обсуждение романа, он печатает целую серию статей о тургеневском «Дворянском гнезде». Видно, что роман Писемского прочитан Григорьевым внимательно; в тексте там и сям рассыпаны беглые ссылки: то на холодность пейзажа, то на мнимость университетских корней Калиновича... Григорьев все время касается романа, трогает его, но вскользь. Вглубь он не идет. Что-то останавливает Григорьева. Что-то в романе для него «не срабатывает».

Срабатывает для Григорьева «Тюфяк». Родной зверь с пушистым хвостом. Именно ранний герой Писемского оказывается необходим Григорьеву, чтобы оттенить умствования тургеневских говорунов. Калиновичу нет места на той сцене, где Григорьев размещает российских героев от крайнего *мечтателя* до крайнего *деятеля*.

Впрочем, Григорьев поначалу пытается найти и ему место рядом с тургеневскими псевдодеятелями:

«... Сказать, что Паншин – человек теории, мало. И Рудин – некоторым образом человек теории, и душу самого Лаврецкого подчинили себе теории в известных, по крайней мере, пунктах. Паншин – тот *дейтельный* человек, тот реформатор с высоты чиновничьего воззрения, тот нивелер, верующий в отвлеченный закон, в отвлеченную

справедливость, который равно противен нашей русской душе, является ли он в исполненной претензий комедии графа Соллогуба, в лице Надимова, в больном ли создании Гоголя, в лице Костанжогло, в посягающих ли на лавреатство драматических произведениях г. Львова или в блестящем произведении любимого и уважаемого таланта, каков Писемский, в лице Калиновича...»<sup>19</sup>

Логично. Если деятель противен русской душе, если «Штольцы у нас порождение искусственное», то туда же дорога и Калиновичу. Но что-то мешает Григорьеву зачеркнуть роман Писемского совсем, как это с суровой славянофильской последовательностью сделал Иван Аксаков. Чего-то Григорьеву жалко. Какой-то невысказанный опыт Писемского, чует он, *сокрыт* в этом неудавшемся романе, а раскрыть этот опыт у Григорьева нет решимости. Или уже нет времени. И он осторожно, бережно уводит роман Писемского со стрижня литературы: Калинович – это программа отвлеченной деятельности, «из всех других программ самая, впрочем, «живая», – но она не говорит и со той доли того, что говорят нам противоречивые и неполные герои Тургенева. Недостроенность «Дворянского гнезда» истиннее и многозначительнее, чем «умно и гладко составленная» программа «Тысячи душ»...

Три года спустя на стол Григорьеву лягут новые издания Тургенева и Писемского. В руках у него окажется трехтомник, выпущенный Стелловским, где «Тысяча душ» будет опубликована рядом с другими очерками и повестями Писемского. И Григорьев еще раз выберет ранние повести. И еще раз уклонится от разбора романа. Писемский ему интересен, когда смотрит снизу, от почвы. «Раз только вдаль он в постройку идеала, но идеал Калиновича вышел так же точно противоестествен, как идеалы второй части «Мертвых душ» ...

Теперь – Писарев.

Читал ли он «Тысячу душ» в «Отечественных записках» или в отдельном издании Кожанчикова? Вряд ли.

В 1858 году семнадцатилетний студент едва ли вообще читает Писемского внимательно. Молоденький третьекурсник петербургского университета еще не вполне ре-

<sup>19</sup> Григорьев А. Литературная критика. М., 1967, с. 300.

шил, наукой ли ему заниматься или критикой, он едва пробует перо в одном «слабом», хотя и «приличном» полудамском журнальчике.

Он читает Писемского по-настоящему лишь три года спустя, в трехтомнике Стелловского. Теперь он уже вполне вооружен для осмысления прочитанного, и он уже *критик*, он стремительно входит в силу; наконец, он получает в свое распоряжение критический отдел журнала «Русское слово», только что обновленного Благосветловым.

Того самого «Русского слова», где еще недавно царил его антипод и предшественник Аполлон Григорьев.

Дмитрий Писарев потрясен тяжелой правдой, встающей со страниц Писемского. И вот, подобно Григорьеву, из всего трехтомника он выбирает ранние повести. Он сосредоточивается на «Тюфяке», из него извлекает он материал, необходимый ему для концепции. Однако, подобно Григорьеву, Писарев чувствует себя обязанным обозначить отношение и к «Тысяче душ».

Вот это место из статьи «Писемский, Тургенев и Гончаров»:

«... О таком романе, как «Тысяча душ», нельзя говорить вскользь и между прочим. По обилию и разнообразию явлений, схваченных в этом романе, он стоит положительно выше всех произведений нашей новейшей литературы. Характер Калиновича задуман так глубоко, развитие этого характера находится в такой тесной связи со всеми важнейшими сторонами и особенностями нашей жизни, что о романе «Тысяча душ» можно написать десять критических статей, не исчерпавши вполне его содержания и внутреннего смысла...»<sup>20</sup>

Но ни десяти, ни даже одной критической статьи о романе не последует. Последует молчание. Лишь пять лет спустя, в статье о Пушкине (против Пушкина), Писарев вспомнит о «Тысяче душ», причем в весьма неожиданном ракурсе: «Чичикова, Молчалина, Калиновича можно сделать героями исторического романа, но Онегина и Обломова – ни под каким видом...» Потому что Чичиков, Молчалин и Калинович – «бойцы и работники», тогда как Онегин и Обломов – лентяи и «праздношатающиеся шалопаи»<sup>21</sup>.

Присутствие Молчалина в шеренге «бойцов и работников» делает все это построение вообще несколько безумным, и Калинович явно привлечен сюда в пылу полемики.

Ситуация выстраивается такая же, как и у Аполлона Григорьева: критик отдает роману Писемского должное, он его принимает ... в первом приближении. Как только нужно входить в разбор и истолкование, – словно тормоз включается.

Отношение Чернышевского мы узнаем по случайному стечению обстоятельств.

В начале 1858 года, одновременно с критической работой в «Современнике», Чернышевский берется редактировать литературную часть только что учрежденного «Военного сборника». Первый выпуск идет нарасхват у публики, и тотчас же возмущенный военный цензор подает рапорт о пагубности взятого там направления. Сборник прикрыт. Чернышевский садится писать нечто вроде объяснения причин, он не столько защищает, сколько сам нападает на цензора. Записка сочиняется в конце 1858 года, в самый пик пересудов о романе Писемского (а надо сказать, что полковник Штюрмер в своем цензорском негодовании, видимо, задел и его).

Чернышевский отвечает: «Полковник Штюрмер передает содержание тех немногих повестей и статей, которые удалось ему прочесть... Он говорит, что литература «должна преследовать только те пороки и недостатки, которые действительно существуют, и представлять типы, действительно взятые из среды общества»; именно так и действует русская литература. Все повести и статьи, на которые он нападает, могут служить тому примером... Что повесть или, точнее говоря, роман («Тысяча душ») верно изображает действительную жизнь наших губернских городов, это решено всею русскою публикою, которая с громким одобрением приняла превосходный роман одного из первых писателей нашего времени...»<sup>22</sup>

Возьмем поправку на то, что Чернышевский в этом пассаже, так сказать, защищает честь мундира. Что он пишет не авторскую статью, а административное объяснение. Что он не углубляется в суть романа, а берет

<sup>20</sup> Писарев Д. И. Соч. в 4-х т., т. 1. М., 1955, с. 231.

<sup>21</sup> Там же, т. 3, с. 361.

<sup>22</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 3. М., 1950, с. 455.

лишь один, нужный ему аспект – верность картины «действительной жизни губернских городов». Учтем и то, что титул «одного из первых писателей нашего времени» призван воздействовать на официальное изображение чиновников, коим предстоит читать объяснительную записку. И все же при всех скидках ... такой человек, как Чернышевский, не написал бы того, в чем не был бы вполне убежден. *Превосходный роман* – это, видимо, продуманная общая оценка.

И опять: общая оценка есть – разбора нет. «Современник», руководимый Чернышевским, фактически замалчивает «Тысячу душ». Может быть, Чернышевского связывает издательская обида, нанесенная Некрасову? Может быть, имеется некое редакционное решение – не упоминать роман Писемского на страницах журнала?

Вряд ли.

Добролюбов-то – поминает. В том же «Современнике». В рецензии на мало-значительного писателя С. Славутинского. Вскользь, но с чисто добролюбовской ледяной определенностью – *отказываясь* углубляться в разбор: «О «Тысяче душ», – пишет он, – например, мы вовсе не говорили, потому что, по нашему мнению, вся общественная сторона этого романа насильно пригнана к заранее сочиненной идее»<sup>23</sup>.

Вот так. О Славутинском говорили, а о Писемском не стали.

А ведь что-то в этом романе действительно «тормозит» читательское доверие.

Добролюбов не прав, конечно, усматривая в нем некую «заранее сочиненную идею». «Идей» там *несколько*, причем не только «общественная сторона» не «пригнана» ни к одной из них, но и сами «идеи» никак не «пригнаны» одна к другой.

Спору нет, Писемский проявляет бесстрашие реалиста, вторгаясь в такие сферы российской действительности, в которые мало кто рисковал вторгаться до него, да и после. Он проявляет бесстрашие и в том, что рискует сопоставить, столкнуть стороны, казалось бы, несопряжимые. Он видит их совмещение в реальной жизни, и у него достает решимости как есть выволочь загадку на свет божий: и то, что подлец от карьеры и

благородный администратор так славно соединяются у нас в одном лице, и то, что добрая и щедрая почва, подкрепившая и поддерживавшая честного мечтателя, сама же, этими же объятиями, и душит его, едва он пробует перепахать свалку.

Разумеется, ни «в лице» соллогубовского «Надимова», как сказал Григорьев, ни в «посягающих на лавреатство драматических произведениях г. Львова» нет подобных несообразностей – вот там-то все и укладывается в логику, в «заранее сочиненную идею».

У Писемского же реальность выбивается прочь, срывается с привычных понятий, запутывается сама в себе. «Умный человек» не умеет удержать лица; образ «тысячи душ», захваченных в собственность, оборачивается странной несовместимостью «душ» в его собственном внутреннем «я». Они совмещены в «умном человеке» – номинально, механически, несообразно, «зеркально».

Критики третьего ряда попрекнули автора: зачем мол, он допускает в романе такие противоречия!

Критики второго ряда оказались мужественнее; они нашли что сказать по этому поводу: но ведь так бывает в жизни!

Критики первого ряда не нашлись что сказать.

Потому что в этой ситуации несообразность надо распутывать, надо ее решать как новую жизненную проблему, причем проблему неожиданно ключевую. А Писемский как раз и не дает для этого достаточных оснований. Он не только не пытается распутать замеченную несообразность, – он и не чувствует здесь проблемы. У кого как есть, так и есть.

Это – рубеж, от которого начинается главный, непоправимый поворот его литературной судьбы. Здесь та грань, за которой крупный писатель обретает или не обретает величие в глазах истории. Мало иметь зоркость увидеть бездну – надо иметь слепоту в нее ступить. Есть проблемы духа, которые трудно «объяснить» – их надо выстрадать. Так сгорел в этих безднах Достоевский. Так надорвался в конце концов на этой духовной диалектике Толстой. Так отдал душу русским неразрешимостям и Тургенев, хотя уж он-то по природе совсем не гонится в мученики идей. Здесь таится возможность духовного подвига, за который писателю могут простить все. Как простили Тургеневу разрыв с «Современником». Как простили До-

<sup>23</sup> Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 2. М., 1962, с. 207.

стоевскому «Бесов», как простили Толстому проповедь непротивления.

Писемскому не простили ничего. При его демонстративной независимости от литературных «партий» и «направлений» – это обстоятельство должно было ему дорого обойтись. В сущности, молчание крупнейших критиков о его лучшем романе было тяжелым предзнаменованием. Он этого не почувствовал.

Ему не хватало последовательности. Его «шатость» была слабостью в глазах читателей его времени.

Но в глазах читателей нашего времени эта «шатость», в сущности, самый интересный пункт для раздумий. Шатается основа, плывет почва, ничего нельзя закрепить иначе, как смертной хваткой.

Нет, Писемский был отброшен в тень не потому, что «не дотягивал» до солнечной ясности или кристальной жесткости. Он *другое* видел в той зыбкой тьме, из которой вышел на свет божий.

Поэтому и кажется, что Красная книга еще не окончательное для него прибежище.

## ТРОПОЮ ПЕСЕН

*Древнее наследие в языке и фольклоре*

На первых порах моих юношеских увлечений филологией больше всего меня манили загадочные языки, оставшиеся от глубокой древности. В Европе – это прежде всего баскский язык. В начале своих аспирантских занятий я разыскал на Большой Полянке жившего в тесной комнате, как все в первые послевоенные годы в Москве, эмигранта из Испании – баска по происхождению. Он был рад услышать, что меня занимает язык его раннего детства. Но сам он, повзрослев, старался, как и многие его товарищи, перейти на испанский и в эмиграцию приехал испаноязычным. Он выразил готовность заняться со мной вместе баскским по школьному учебнику, но сказал, что ему бы пришлось учить его заново вместе со мной. Так я столкнулся с живым воплощением опасности, нависшей над языком, вероятно, хранящим в себе ключ к древнейшему прошлому Европы. В последующие годы, когда франкисты продолжали ограничивать употребление баскского языка, мне случалось встречать в западных научных журналах статьи о возможно близящейся смерти баскского языка<sup>1</sup>. Эти пророчества, к счастью, не сбылись. Мои коллеги в Тбилиском университете, где сравнительно недавно открыто отделение баскского языка (мой знакомый с Полянки вернулся на родину, и теперь за баскскими словами мне надо ехать дальше – в Тбилиси!), нередко путешествуют в Страну басков, где слышат баскскую речь и – что было почти невозможно при Франко – читают баскские журналы и книги. У народных поэтов-импровизаторов оживает устная народная словесность басков; теперь об этом пишут баскские писатели и ученые<sup>2</sup>.

Тем временем все яснее становилось: баскский язык хранит память о речи тех, кто

населял Европу в пятом – третьем тысячелетиях до новой эры. В ту пору вдоль всего западного побережья Европы, в том числе и Иберийского полуострова, сооружались огромные каменные обсерватории (вроде знаменитого Стоунхенджа), где следили за небесными светилами. На Иберийском полуострове прибрежные области, в которых есть эти каменные сооружения, совпадают с зоной распространения древних географических названий, родственных баскским словам. Давно уже на побережье никто не говорит на баскском языке, вероятно, продолжающем речь древних европейских мореходов, звездочетов и строителей первых обсерваторий. Этот язык оттеснен в горы, как нередко случалось и с другими древними языками (на Международном конгрессе лингвистов в Осло в 1957 году меня поразил норвежский ученый Моргенстьерке рассказами о кафирских языках, которые он открыл в горах Нуристана: это удержавшийся в самых труднодоступных местах остаток одной из первых волн индоевропейских пришельцев, остановленных на их пути в Индию три с лишним тысячи лет назад и сохранивших там свои языки и ранние верования, несмотря на многократные нападения сперва мусульман, потом европейских колонизаторов; в Этнографическом музее в Осло Моргенстьерке показал мне привезенные им из Нуристана камни, которым поклоняются кафиры; они намекнули ему, что он может их украсть, потому что дарить их иноземцу – кощунство).

Во время одной из первых поездок в Латвию в начале 50-х годов я старался разыскать ливов, язык которых сохраняет след тех прибалтийско-финских племен, которые когда-то жили на территории Латвии. Почти все ливы обитали уже в одном только селеении – у входа в Рижский залив. Но благодаря счастливой случайности и в Риге, где я читал взятый в библиотеке сборник записей

<sup>1</sup> См.: *Jump J.R.* Basque-the Dying Language of Spain? – «Mod. Lang.», 1952, vol. 24, № 1, p. 21–28.

<sup>2</sup> См.: *Лекуона М. С.* Баскская литература и устная традиция. – «Курьер ЮНЕСКО», 1985, сент., с. 33.



ливских народных песен, мне удалось найти одного лива. Он решил вознаградить меня за внимание к исчезающему языку своих предков. Так я оказался у замечательного латышского композитора и собирателя фольклора Мелнгайлеса.

Кажется, я один из последних, кто говорил с этим большим человеком незадолго до его смерти. Во всяком случае, недавно молодые рижские музыковеды специально интервьюировали меня по поводу этой встречи: о Мелнгайлесе именно в те годы, для него тяжелые, сравнительно мало известно.

Для меня ощущение от встречи с Мелнгайлесом объединяется с воспоминаниями о латышском языковеде Эндзелине, создателе монументальных исследований о латышском и родственных ему балтийских языках. Обоих великих людей отличала поглощенность своим делом, полное погружение в стихию латышского звучащего слова, песенной мелодии и речевых интонаций. Оттого и явное одиночество позднего возраста и внешняя их суровость (под стать готической сумрачности соборов Старой Риги) пропадали, когда они заговаривали на свои любимые темы. Летом 1953 года от Мелнгайлеса я услышал о важности завершения задачи собирания латышского песенно-музыкального фольклора, чему была посвящена вся его жизнь. Размеры репертуара этого фольклора огромны: речь идет о десятках, если не сотнях тысяч, песенных вариантов. В век жестко навязывающий деревне новые условия городской цивилизации (включая и современную стихию звучащего по радио и телевидению слова), старый крестьянский фольклор всюду оказывается оттесненным. Но его еще рано заносить в Красную книгу, до тех пор пока есть такие собиратели-энтузиасты, как Мелнгайлес. Вот когда и их придется занести в Красную книгу – а ведь в каждом поколении и беззаветно преданных своему делу фольклористов, таких, каким был еще недавно у нас П. Г. Богатырев, становится все меньше, – тогда и те песни, которые еще поются сегодня, могут не дойти до слуха наших потомков.

Латышскому фольклору повезло с собирателями. Латышские народные песни – дайны – начали записывать еще в XVIII веке, но грандиозное предприятие – запись всех тогда известных вариантов песен – затеял и довел до конца Кришьянис Барон, 150-летие со дня рождения которого

было торжественно отмечено в 1985 году как национальный праздник. Оказалось, что сбереженное им наследство именно сейчас открывается латышской культуре во всей своей глубине.

Дайна – чаще всего очень короткая песня. В ней обычно всего четыре строки, а если и больше, то ненамного. Но, как в древней японской и классической китайской поэзии, в немного строк вложено огромное содержание, целая жизненная философия, взгляд на мир, который может увлечь современного человека, несмотря на то (или потому именно?), что в нем можно прочесть и заветы, дошедшие до нас от седой древности.

К фольклору, как и к языку, можно подходить с двух разных точек зрения. Можно пробовать понять смысл народных песен (как и слов языка) для того относительно недавнего времени, когда они записаны. Но есть и другая возможность: попытаться проникнуть в изначальный смысл фольклорных образов, в ту древнюю мифологическую картину мира, обломки которой сохранились в фольклорной традиции. Опыт современной науки говорит о плодотворности второго подхода: и в гуманитарных и в естественных науках больше всего нового ученые узнают, когда движутся от наблюдаемых явлений к прошлому, пытаются восстановить путь развития (как астрофизики реконструируют историю Вселенной, сравнивая между собой разные типы видимых нами сейчас звезд и галактик, а в молекулярной теории эволюции обнаруживается, что в клетке содержится рассказ о ее прошлом). Так и о древнейшей латышской мифологии и о ее ранних балтийских и еще более архаических индоевропейских истоках больше всего можно узнать, сравнивая латышские народные песни с самыми древними образцами мифологической поэзии на индоевропейских языках: древнеиндийском, древнегреческом, древних германских и других.

В той древней картине мира, которая частично еще сохранена в дайнах, важное место отведено близнецным или двоичным символам. Это не исключение, а подтверждение общего правила, которое всего отчетливее было выявлено известным нашим этнографом А. М. Золотаревым. В книге, изданной около двадцати лет назад (но написанной еще до войны, во время которой автор погиб), он утверждал, что все древние

мифологии дуалистичны, описывают мир с помощью парных (мы бы в духе современной науки сказали – двоичных) и близнецных символов<sup>3</sup>. Предшественник Золотарева, замечательный английский этнолог Р. Харрис еще в начале века в книге, посвященной доказательству этой мысли, отвел целую главу божественным близнецам в латышских дайнах. По их поводу он писал: «Очень удивительно, что так много из незапамятного прошлого могло сохраниться в фольклорных песнях»<sup>4</sup>. Латышская мифология – совсем не единственная, где божественные близнецы играют существенную роль. Но необычно то, как долго эти архаические образы сохраняются в живой фольклорной традиции. Поэтому-то дайны оказываются возможным и нужным сравнивать с такими древнейшими памятниками других индоевропейских языков, как древнеиндийские гимны «Ригведы», сложенные более трех тысяч лет назад.

Что объединяет мифологию «Ригведы» и других архаических индоевропейских традиций с образами дайн? Прежде всего – два божественных близнеца, которые называются «Сыновья бога» (*Dieva deli*) в дайнах, а в других индоевропейских языках – сыновьями бога Ясного Неба, имя которого (древнеиндийское *Dyaus*, древнегреческое имя Зевса) родственно латышскому *Dievs*. Этот бог обычно назывался «бога Неба-отец» (из такого сочетания, сохраненного во многих языках, происходит, между прочим, и латинское имя Юпитера). Он – отец прежде всего по отношению к двум божественным близнецам. Сравнительное индоевропейское языкознание доказывает, что имя этого бога является общеиндоевропейским, как и обозначение его сыновей – божественных близнецов. Иначе говоря, уже пять или шесть тысяч лет назад существовало представление о них, продолжающееся и в традиции дайн.

Почти четверть века назад была издана книга американского фольклориста Д. Уорда об индоевропейских божественных близнецах<sup>5</sup>. Латышским дайнам в ней отведено большое место – наравне с гимнами «Ригведы», древнегреческими мифологическими текстами и древнегерманскими преданиями.

Сравнение этих и других архаических индоевропейских традиций друг с другом подтвердило, что латышские песни, записанные на протяжении двух последних веков, сохраняют сюжеты и образы не менее старинные, чем греческие поэтические тексты первого тысячелетия до новой эры и ведийские гимны, сложенные не позднее конца второго тысячелетия до новой эры. Народная память бережлива, в ней мы найдем крупницы мифов трехтысячелетней давности. Более того, сравнение всех этих и других им подобных текстов позволяет возвести их к общему первоисточнику – мифам о близнецах, некогда певшимся на общеиндоевропейском праязыке<sup>6</sup>, из которого происходят и балтийские, и древнегреческий, и древнеиндийский. (А возраст этого праязыка не меньше чем четыре-пять тысяч лет до новой эры.) В дайнах сохранены и развиты и некоторые черты поэтической и музыкальной форм, которые, как мы теперь думаем, принадлежат к общеиндоевропейскому наследию. К той же головокруглительно далекой древности можно возвести и многие мотивы, связывающиеся с «Сыновьями бога»: их кони (кони – постоянный атрибут близнецов богов и в Индии, где этих близнецов даже называют по древнему названию лошади, *asva*, Ашвинами, и в Греции, где близнецы – Диоскуры, буквально «дети Зевса», – изображаются в виде конных изваяний); их ухаживание за «дочерью Солнца» (к имени этой дочери, между прочим, восходит греческое имя Елена) и т.д.

Как установила современная наука о мифе (в особенности благодаря французскому антропологу К. Леви-Стросу), в мифе (как и в древней поэзии) об одном и том же говорится двумя разными способами. Кроме образа сыновей бога в латышских дайнах сохранился и другой символ, в древности равнозначный им: бог Юмис, воплощающий самую идею парности, или двоичности. Его имя происходит от древнего индоевропейского названия близнеца. Но в дайнах – это сельскохозяйственное божество, участвующее в повседневной жизни. Недавно этот персонаж из дайн перешел в современную поэзию и оказался в ней уместен. Это сделал Имант Зиедонис – писатель, с основанием носящий звание народного поэта. Мне случилось ездить с ним по удаленным селам и

<sup>3</sup> См.: Золотарев А. М. Родовой строй и первобытная мифология. М., 1964.

<sup>4</sup> Harris R. Boanerges. Cambridge, 1910.

<sup>5</sup> Ward D. The Divine Twins. Berkley – Los Angeles, 1968.

<sup>6</sup> См.: Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Т. 2. Тбилиси, 1984.

городам Латвии, и я убедился, как все хорошо его знают и советуются с ним о насущных своих делах.

В поэме о хлебе Иманта Зиедониса есть герой, пришедший в нее с полей, по которым днем он бродит, а чаще бегаёт бегом – с весны до осени (а ночует и зимует он на поле под дерном или под грудой камней, где иногда ему случается проспать все лето – до уборки урожая). Раньше (до этой поэмы) мы знали о нем по латышским народным песням. Это – Юмис, которому посвящено множество дайн, часть из них послужила эпиграфами к поэме Зиедониса. Юмис принадлежит мифу, и, чтобы его не обидеть, о нем нужно сказать и на языке науки о мифах. Но от других мифологических персонажей он отличается тем, что участвует в жизни крестьянина, живет на его поле, в его доме. Его приглашают жить в доме у крестьянина, обещая дать ему хлеба, пива, гороха. К нему обращаются запросто. Он и по виду мало отличается от крестьянина. Но и в поле, и в доме Юмис – главный, кто ведаёт урожаем. Без него хозяйство просто немислимо. Но благодаря Юмису оно само становится занятием мифологическим.

Мифологические образы вырастают из языка и от него неотделимы. Что означает имя Юмиса? Слово, совпадающее с этим именем, обозначает в латышском языке двойные, сросшиеся друг с другом колосья и любой другой двойной плод растения – сдвоенное яблоко, двойной орешек, две сросшиеся картофелины. По латышским поверьям, такой двойной плод приносит крестьянину удачу и изобилие. Еще недавно, когда на поле находили сдвоенный колос, в честь этого колоса-Юмиса совершали особый обряд: надевали венок из двойных или последних снятых колосьев на хозяйку, потом венки вешали на стену.

Вера в магическую силу двойного плода распространена у разных народов. Среди славян двойной колос – «спорыш» почитают белорусы, а болгары называют двуколосый стебель «царем нивы». Природу этих поверий раскрыл еще семьдесят лет назад уже упоминавшийся Р. Харрис. Он показал, что в самых различных местах земли двойной плод (в том числе и двойной колос) служит знаком близнецов: если замечен такой плод, значит, родятся близнецы (такая примета была и в Латвии). А близнецы приносят изобилие, богатый урожай.

Язык и здесь помогает нам лучше понять старую форму мифа. В глубокой древности то слово, из которого возникло латышское имя Юмиса и название сдвоенного плода, во всех индоевропейских языках обозначало близнеца. Особенно примечателен древнеиндийский Яма. Ему посвящен особый гимн самого раннего сборника древнеиндийских священных песен – «Ригведы». Гимн представляет собой диалог Ямы с его сестрой Ями. Ями уговаривает Яму вступить с ней в брак. Яма отказывается.

Древний миф содержит целую картину мира. Два близнеца воплощают два основных начала мироздания. Зиедонис верно уловил основную мировоззренческую идею образа Юмиса, сохраняющую ценность и для современного человека. В своей поэме Имант Зиедонис проник в самую сердцевину близнечного мифа. Суть такого близнечного божества, как Юмис (и его древнего индоевропейского прообраза), состоит в объединении двух разных символических начал мира: светлого и темного, черного и белого. Люди в древности уже умели мыслить так, как и современные люди; и они замечали те же основные свойства мира, которые знаем мы. Уже была своя «преднаука», построенная во многом как современная, но изложенная в поэтических и мифологических образах, – эту традицию и продолжают дайны. К числу таких проступающих в дайнах, как и в мифах, основных черт и человеческого мышления, и мира в целом принадлежит наличие двух противоположных полюсов. Они могут символизироваться и двумя разными цветами и любыми другими противоположными друг другу признаками.

Близнечные божества – древнеиндийский Яма, латышский Юмис – замечательны были тем, что они эти два полюса в себе объединяли. Поэтому в этих образах мифологии по праву можно видеть высокое достижение первобытной преднауки. Сквозь эти образы как бы предчувствуется понимание такой картины мира, где частицы противостоят античастица, материи – антиматерия. Двоичность мира в этом смысле объединяет мифопоэтическую мысль дайн с самыми новыми физическими теориями.

Латышский Юмис – божество прежде всего сельскохозяйственное. Поэтому полюсы, которые соединяются в посвященных ему песнях, – это разные времена года и связанные с ними разные виды полевых работ.

Юмис зимой спит или на поле, или в клети. Пробуждается он с началом весеннего сева (потом может опять заснуть – и проснется осенью). В разных Юмисах – ржаном, ячменном, льняном – воплощаются различные виды занятий земледельца. В честь Юмиса пекут пироги из ржи, из ячменя, из белой пшеницы. А он дает в обмен земледельцу клети, полные ржи, ячменя, пшеницы. Везде от него зависит урожай и удача. Он обеспечивает изобилие. Дайны, посвященные Юмису, образуют цикл, где повествуется о его преследовании, о том, как его гонят по полю, загоняют в ригу и в клеть, наконец, о его смерти; как положено божеству, воплощающему плодородие, он возрождается с новым кругом сельскохозяйственных работ. Многие в этих дайнах кажется очень старым наследием, – похожие мотивы мы найдем в древнеиндийских, древнеиранских и древнегерманских преданиях о боге-Близнеце.

Заслуга Иманта Зиедониса и в том, что он проник в толщи этого сельскохозяйственного мифологического эпоса, до сих пор живущего в дайнах. Он собрал сохраненные в песнях «обломки древней правды», если воспользоваться словами Баратынского.

Литература нашего века все больше поворачивается к мифу, ищет в нем путеводные знаки. В городской культуре это чаще всего – миф книжный, как Воланд и окружающая его нечисть у Булгакова, как алхимический миф у Маркеса. Но мы знаем и примеры глубокого и сознательного погружения в мир деревенских мифологических образов. Так, Блок изучал поэзию еще существовавших в его время крестьянских заговоров и заклинаний, воссозданных и в его стихах и в поэзии следовавших за ним больших поэтов, таких, как Клюев.

Латышская поэзия, быть может, в особенно счастливом положении. Поэт все еще может слышать дайны, в которых продолжено древнее мифологическое наследие. Юмис и в самом деле все еще бродит (а иногда и ездит на шестерке коней) по полям и дайнам, откуда его привел в свою поэму Имант Зиедонис.

Благодаря дайнам самая далекая старина сопрягается с современностью, связывается с нами их «нитью», их «тропой», если воспользоваться образами Визмы Белшевица, замечательного латышского лирика. Читая современных латышских поэтов, даже самых урбанистических, как Я. Рокпелнис, я

вижу оживающие у них слова или строки из дайн, с их характерным для фольклора пристрастием к уменьшительным формам (Kumelini, kumelīti – Лошадки, лошадушки), или эти же слова, как у недавно от нас ушедшего Вацетиса, отстраняемые, становящиеся необычными от нового соседства (... kumelī veco zirg ... – ... лошадка, старая кляча...). Из дайн, из слов, чуть не затерявшихся в глухих деревнях, вырастают дивные стихи – и в этом больше всего видна современность старого песенного наследия.

Иной раз, когда перечитываешь дайны, нашему времени оказываются созвучными и те из них, которые всего ближе к самым древним известным нам поэтическим сочинениям.

Меня изумляет сходство некоторых мыслей в дайнах и в древнейшей восточной поэзии. Есть несколько вариантов дайн с почти одинаковыми двумя первыми строчками (два из них приведены в книге Иманта Зиедониса «Мои народные песни»<sup>7</sup>, но есть и другие, похожие):

*Kur, Dievi, tu paliksi,  
Kad mes visi nomirsim...  
Где останешься ты, Боже,  
Если все мы здесь умрем?..*<sup>8</sup>

В продолжении этих вариантов дайн говорится о том, что некому будет прокормить бога, дать ему хлеб, обработать для него землю. Мысль, в дайнах только намеченная, развита в нескольких ранних письменных памятниках самого древнего из индоевропейских языков – хеттского (древностью в три с половиной тысячи лет) – в Малой Азии. В этих хеттских текстах богам внушают, что для них опасно уничтожить людей: некому будет кормить и поить самих богов, живущих жертвоприношениями, им самим тогда пришлось бы взяться за труд земледельцев. Поражает и то, как рано люди задумались над опасностью всеобщей гибели человечества, и то, как первоначальные попытки ее предотвратить связывались с древними обрядами жертвоприношений.

Иногда сюжеты дайн современному читателю или слушателю сперва кажутся просто сказочными. Таков повторяющийся во многих дайнах (относительно более пространных, чем другие) рассказ о путешествии в ян-

<sup>7</sup> См.: Ziedonis I. Manas tautasdziesmas. Riga, 1984.

<sup>8</sup> Перевод здесь и далее – автора.

тарную страну, откуда герой привозит янтарную девушку. В часто повторяющемся сокращенном варианте в даине выражено только намерение героя поехать:

*Лошадку понукая,  
У матушки спрошу:  
Не ладно ли поехать  
В янтарную страну,  
Чтоб девушку оттуда  
С собою привезти?*

*Всем хороши, всем хороши  
Страны янтарной девы,  
Да за одним лишь стало:  
Поедут неохотно.*

Есть и такие дайны, где рассказывается о самом путешествии. Оно становится возможным, когда море покрывается льдом:

*Ну и мороз, ну и мороз,  
Ну и морозец знатный!  
И морюшко замерзло  
До самой глубины.  
Теперь пора поехать  
В янтарную страну  
За девушкой янтарной,  
Чтоб привезти сюда.  
Я брату привезу домой  
Янтарную жену.*

Привезенная невеста брата всех его родных одаряет янтарными дарами:

*И янтарем блестят  
Дары моей невестки.  
Отцу она подарит  
Янтарную рубашку,  
А матери подарит  
Она платок янтарный,  
И брату полотенце,  
Что все из янтаря,  
А на сестру наденет  
Чулки из янтаря.*

Когда же дары получает сам герой, они начинают переливаться всеми оттенками:

*От девушки янтарной  
Янтарная одежда,  
Одежду положу  
Я в свой ларец янтарный.  
Блестит и блещет блеском  
Весь мой ларец янтарный:  
Когда восходит солнце,  
Сиянием сияет.  
Когда заходит солнце,  
Сверканием сверкает.*

Внимание современных исследователей дайн привлекли дайны, описывающие путешествие по ставшему морю, покрытому льдом. Эту подробность сопоставляют с ранними известиями о том, как и откуда везли янтарь древними янтарными торговыми путями. Любопытно, что во многих вариантах дайн (как и в современном литературном латышском языке) название янтаря, dzintars zī-tars, имеет звуковую форму, характерную для куршского языка. Это ныне исчезнувший балтийский язык, родственник латышскому и литовскому. Мы о нем знаем по многим заимствованиям, проникшим из куршского языка в латышский; недаром и одна из областей Латвии называется Курземе (буквально – Куршская земля). Когда курши смешались с близкими к ним по языку латышами, в латышском языке остались следы исчезнувшего куршского. Оттого многие слова в латышских диалектах существуют в двух формах: куршской (например, dzintars) и собственно латышской (например, zī tars: с тем же значением – «янтарь»). То, как ученые «вычисляют» особенности куршского языка по этим заимствованиям, иногда сравнивают с методами косвенного обнаружения планеты или звезды по ее воздействию на другие небесные тела. Пути проникновения куршского названия янтаря в латвийские диалекты связывают с теми же древними путями перевозки и торговли янтарем, от которых, возможно, сохранился след и в дайнах. Янтарь везли далеко, янтарем платили и брачный выкуп за невесту в те далекие времена, когда браки были частью обмена между племенами.

Две встречающиеся в дайнах приведенные формы названия янтаря – собственно латышская, dzintars, и куршская, zī tars, – напоминают и более древнюю по своему звучанию латышскую диалектную (из Иле) форму говора gintars, и литовскую форму gintaras, где сохранено начальное мягкое балтийское g, из которого позднее возникло и куршское z и латышское dz; а русское (и вообще славянское) название янтаря сохраняет в произношении начальное і (й с последующим гласным – пишется Я), видимо, тоже происходящее от того же начального согласного; в похожей форме слово попало и в венгерский язык.

Один из наших известных языковедов, чл.-корр. АН СССР О. Н. Трубачев, недавно

предположил, что с названием янтаря связан и загадочный *алатырь-камень* в русском фольклоре. Кажется, что латышский язык позволяет дать подтверждение этой догадки: старое соединение слова *dzintars* со словом *akmens* (камень) когда-то в нем существовало, оттого оно проникло и в ливский язык, где есть форма *dzintarakrimis* (с искажением звуков слова, как в русском *алатырь*).

Как и алатырь-камень в русском фольклоре, янтарная страна латышских дайн со временем теряла всякую географическую реальность. О ней иногда пели не только по веселому поводу – свадебному, но и по мрачному, когда думали о смерти:

*Я умру в стране янтарной,  
Во садочке белых роз.*

Но вариант той же песни возвращает нас к определенной стране, связанной все с теми же старыми путями торговли янтарем:

*Я умру в стране немецкой.*

Приведенный пример лишь один из многих, где видно, как в дайнах, пусть в преображенной поэтической форме, сказалось далекое прошлое народа. Фольклор хранит память о таких далеких событиях, до которых историку трудно добраться.

Несколько лет назад я попытался понять, каким языкам родствен древний малоазиатский хеттский язык, на котором в III тысячелетии до новой эры говорили в северной части Малой Азии до того, как туда попали индоевропейцы – хетты. Оказалось, что ближе всего к нему абхазский и адыгейский языки. А в фольклоре этих народов Западного Кавказа до сих пор встречаются рассказы о том, что они пришли на Кавказ с юга несколько тысяч лет назад после потрясений, вызвавших миграцию народов. Не приходится сомневаться в том, что и здесь фольклорный рассказ достоверен.

Но больше всего меня поразило, что изучение фольклора позволяет проникнуть в самые глубинные пласты истории человечества. Не могу не сказать о мифе, герой которого – разоритель орлиных гнезд. Он уходит из дома на охоту, поднимается по дереву вверх к гнезду орлицы, орлята пищат, на их голос прилетает орлица. Лучше и полнее всего этот миф, где герой получает от орлицы (или другого животного) драгоценный дар – огонь, известен в обеих Америках. Леви-Строс в своем монументальном четы-

рехтомном труде об индейских мифологиях высказал гипотезу, что этот миф о древнейшем индейском герое – добывателе огня, подобном Прометею, был занесен в Америку первыми, кто в нее переселялся из Евразии. Иначе трудно объяснить совпадение его подробностей, рассказываемых индейцами джунглей Бразилии и их отдаленными родственниками, живущими в Скалистых горах в США. Как же я был изумлен, когда, занимаясь загадочным кетским языком, на котором говорили всего несколько сот человек на Енисее, нашел те же подробности и в двух вариантах кетского мифа. Потом этот же миф всплыл и у других народов Западной Сибири. Еще позднее оказалось, что он был известен и Древнему Востоку. Изучая такие древнейшие мифы, как будто явственно видишь следы ранних расселений человека по Старому и Новому Свету. Едва ли есть более надежный способ уяснить связи между теми культурами, которые сейчас кажутся никак друг с другом не связанными, и понять то единство древнего человечества, в котором убеждает и сравнение между собой разных семей языков. В этой области за последние тридцать лет благодаря нашему замечательному ученому В. М. Иллич-Свитычу и его последователям сделано очень много. Но сами языки быстро исчезают.

Наш век стал столетием агонии многих языков, особенно в Австралии, в Северной Америке и Северной Азии. Уходят и фольклорные тексты тех языков, на которых начинают говорить и писать по-новому. А в языке и в фольклоре – зеркало древнего взгляда на мир, который, как мы видели, нередко и для нас не потерял интереса, зеркало древних путей переселений и контактов племен, их истории. Каждый исчезающий язык, забываемая песня или миф уменьшают наши возможности понимания прошлого, особенно далекого, о котором ничего не скажут письменные источники: к нему можно прийти только тропой песен. Поэтому сохранить по возможности долго – а если нельзя их спасти, то предельно точно записать – языки и фольклорные тексты означает спасти от забвения память людей о своей истории. Современная наука знает, что без истории нельзя понять современность. Вытапывать память о прошлом, нарушать цельность традиционного культурно-исторического окружения не менее опасно, чем вредить окружающей нас среде.



<КРАСИВОЕ СТРАДАНИЕ)?  
НЕ ТОЛЬКО...

Заметки о русском романсе

Это странное соседство красоты и страдания явил нам Сергей Есенин, обратившись тогда вовсе не к нам, а к хороссанской персиянке из пограничной Персии, в которой не был, но так хотел побывать. А «Персидские мотивы» написал, будто и в самом деле был:

*До свиданья, пери, до свиданья,  
Пусть не смог я двери отпереть,  
Ты дала красивое страданье,  
Про тебя на родине мне петь.  
До свиданья, пери, до свиданья.*

Стихи этого цикла Есенин написал в Баку. По соседству с Персией, а все же не в ней. Друг поэта, журналист и редактор Петр Чагин, в своих воспоминаниях приводит укоризненные слова С. М. Кирова, обращенные к нему, Чагину, который как раз и должен был обустроить жизнь поэта во время его бакинской командировки весной 1925 года: «Почему ты до сих пор не создал Есенину иллюзию Персии в Баку? Смотри, как написал, как будто был в Персии ... Тебе же поручили создать ему иллюзию Персии в Баку. Так создай! Чего не хватит – довообразит. Он же поэт, да какой! ... Летом 1925 года, – продолжает Чагин, – Есенин приехал ко мне на дачу. Это, как он сам признавал, была доподлинная иллюзия Персии: огромный сад, фонтаны и всяческие восточные затеи. Ни дать ни взять Персия»<sup>1</sup>.

Этот комментарий очень точно подтверждает иллюзорно-романтический пафос «персидских мотивов». Сознательно иллюзорный, когда ясно, что розы, коими усыпан порог несбыточной персиянки, возвращены в бесплотных садах Семирамиды, а таинственные двери, так и оставшиеся неотпертыми, поступили совершенно правильно, неукоснительно следуя поэтике жанра. Но какого жанра?

Итак, сами стихи – производная чистого воображения. Ведь все это произошло до чагинских фонтанов и «всяческих восточных затей». Поэт не довообразил недостающее, а просто-таки вообразил все. На границе с небытием. Но внутри стихотворения «красивое страданье» – производное иного, более высокого порядка, призванное эстетизировать любовную боль, выволить ее из этического контекста, но так, чтобы эта боль все-таки сообщалась в качестве сострадательной, ну хотя бы по поводу так и не отпертых таинственных дверей в экзотически иллюзорном Хороссане. Граница меж эстетическим и этическим, подлинным песнопением и декоративным предметом этого песнопения есть, по сути дела, граница, за которой, с одной стороны, голос лирического героя, с другой – читатель; но это не глухая стена: и субъект лирического чувства и тот, кто этому чувству внемлет, поочередно и сразу живут и в Хороссане, и в Баку, и в Москве как в разных социальных измерениях.

Изменим смысловой акцент – вместо *красивого страданья* скажем *страдающая красота*, – и пери из Хороссана исчезнет. Может быть, выветится из волжских пучин персидская княжна Стеньки Разина. Но не пери из Хороссана. Уберем *страданье*, и останется шампански пушкинское «Пью за здоровье Мери ...», тоже пери, только иная, бессильная одарить красивым и вообще каким бы то ни было страданием. А красотой – звонкой и легкой – да ... Границы внутри лирики, внутри ее жанров. Перекрестия и переклички.

Обратите внимание: «Про тебя на родине мне петь». Петь чужой образ. Придуманый, но чужой; при сохранении этой чужести, но у себя на родине. «Красивое страданье» кажется теперь почти естественным, а поначалу казалось действительно странным и неожиданным. И все-таки странность сохраняется, потому что сохранна дистанция соци-

<sup>1</sup> Воспоминания о Сергее Есенине. М., 1975, с. 405–406.



ально инородных художественных пространств. Не настаиваю. Пока лишь предполагаю.

Не правда ли, мало-помалу привыкаем к этому диссонансному соседству страдания и красоты? Почти уже свыклись, как из глубины исторической памяти вырастает жуткая древнеримская легенда об одном тамошнем меломане, изобретшем чудовищный музыкальный инструмент – золотой ящик с железными пластинами и перегородками внутри. Этот музыкальных дел мастер загонял в ящик раба, задраивал заслонку и начинал нагревать свой пыточный орган на медленном огне. Нечеловеческие вопли заживо поджариваемого раба, многократно отраженные от особым образом расположенных там перегородок и пластин, на выходе преобразовались в пленительные звуки, услаждавшие слух эстетически изощренных слушателей. Непостижимое умом страдание стало постижимой слухом красотой; хаос вопля – гармонией – звуков. Страдание невидимо, а слышима лишь красота. Аморализм, внеправственность. Эстетическое, пребывающее по ту сторону этического, – налицо. Граница художественного невозвратно преодолена, невозвратно преодолены и социальные основания эстетики такого рода. Не наше пространство. Делать в этом пространстве нам нечего.

Но красивое страданье – «во дни ... бед народных» или в память об этих бедах тоже должно быть вытеснено иной эстетикой, не терпящей правдоподобия – пусть даже в ее ориентации на правду. Вспомним:

*... И пил солдат из медной кружки  
Вино с печалью пополам –*

на пепелище сожженной фашистами хаты (Михаил Исаковский). Или:

*Друзьям не встать в округе,  
Без них идет кино,*

то есть без Сережки и Витьки с Малой Бронной и Моховой (Евгений Винокуров).

Вино с печалью ... Кино с печалью ... Но со стороны, с позиции поэта-летописца, обладающего лиро-эпическим зрением.

Эти трагические стихи тоже поются, но иначе поются, как, впрочем, и симоновские «желтые дожди» ожидания. Красота иного рода – характера, мысли, поступка.

Вновь жанровая граница: меж песней-эпосом и романсом-элегией. Может быть,

зыбкая, но граница; и притом существенная для определения жанра романа как этико-эстетической реальности, конгениальной «русско-персидской» есенинской формуле в ее осознанной остротности, культурно значимой парадоксальности. Зато граница между поэтом как субъектом лирики и тем, кто слушает, стерта: они уравниваются в переживании бед и надежд военного лихолетья.

## НА МЕЖКУЛЬТУРНОМ ПОГРАНИЧЬЕ

Здесь самое время обратиться к знаменательному высказыванию М.М.Бахтина, которое придется не только к слову, а само станет тем главным словом, вокруг которого последующая речь. «Не должно, однако, представлять себе область культуры как некое пространственное целое, имеющее границы, но имеющее и внутреннюю территорию. Внутренней территории у культурной области нет. Она вся расположена на границах, границы проходят повсюду через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце, отражается в каждой капле ее. Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает»<sup>2</sup>.

Край, пограничье ... Предел, взывающий к преодолению самого себя. И в то же время ежесекундное становление ... Граница во вне, граница внутри.

Но прежде должно «вызвать» пограничную суть того, что исследуется в качестве культурного феномена. Верно: некоторые сопредельные области в романсном пространстве как пространстве определенной культуры уже обозначены. И прежде всего обозначен наиболее фундаментальный раздел – открытая в обе стороны граница: зияние между эстетическим и этическим, художественным и социальным. Может быть, на этом перекрестке и живет романс? Но как раз здесь необходимо выйти из пространства звучащего в иное – слушающее – пространство. Но, поскольку и это пространство – в той же мере пространство культуры, ее воспринимающий полюс, необходимо предусмотренный творщим ее полюсом, по-

<sup>2</sup> Бахтин М. М. К эстетике слова. В кн.: Контекст – 1973, М., 1974, с. 266.

стольку каждый фрагмент слушающего пространства также пограничен. Но это границы социальных сред, определяющие место романа, встроеного в социально-художественную жизнь русской музыкально-поэтической культуры золотого девятнадцатого столетия. Граница меж социальным и ... социальным? Если так, то не будет ли нейтрализован фермент художественности? ...

Итак, границы восприятия вокально-лирического романсного слова; или, может быть, просто лирического (если, конечно, ухо нашего современника без специальной подготовки сумеет услышать в слове «лирика» – «лиру»), которую можно взять на щипок, опробовать на звук и положить на голос).

#### КАК ЭТО ТАКОЕ ... ЗА ДУШУ БЕРЕТ?

Тридцатые годы, отмеченные ударными маршами первых пятилеток, самоуверенно входят в любовные «Стихи в честь Натальи» Павла Васильева, и входят таким вот литературно-полюемическим образом:

*Лето пьет в глазах ее из брашен,  
Нам пока Вертинский ваш не страшен –  
Чертова розулька, волчья съть.  
Мы еще Некрасова знавали,  
Мы еще «Калинушку» певали,  
Мы еще не начинали жить.*

И далее:

*...И в шоне в первые недели  
По стране веселое веселье,  
И стране нет дела до трухи ...*

Почти тогда же – во всяком случае, про те же годы – Ярослав Смеляков в не менее, чем у Васильева, любовном стихотворении «Любка Фейгельман» скажет о том же Вертинском и его лире существенно иное:

*Гражданин Вертинский  
Вертится спокойно.  
Девочки танцуют  
Английский фокстрот.  
Я не понимаю,  
Как это такое,  
Что это такое  
За душу берет?*

Как и что берет за душу? Ответить на этот вопрос означает понять в нашем предмете самое главное, если не все. Запомним

этот вопрос. А торопиться с ответом не будем. Отметим пока полярность оценок, данных Васильевым и Смеляковым, людьми одной социальной среды.

Расширим круг возможных сопоставлений. У Васильева Вертинскому противопоставит Некрасов. Очевидно, Некрасов «Коробейников», но вряд ли Некрасов – тонкий и «камерный» лирик:

*Прости! Не помни дней паденья,  
Тоски, унынья, озлобленья, –  
Не помни бурь, не помни слез,  
Не помни ревности угроз!*

Сорок два композитора (среди них – Кюи, Римский-Корсаков, Чайковский) написали музыку на это стихотворение. А ведь на первый слух и на первый взгляд – почти «вертинские» слезы!

И в том же салонном Мире Вертинского слышим широковольное «Ехали на тройке с бубенцами ...», влекущее – не по смысловой, конечно, а по лексической, внешней, ассоциации – не чье-нибудь, а опять-таки некрасовское:

*Не нагнать тебе бешеной тройки:  
Кони крепки, и сыты, и бойки, –  
И ямщик под хмельком, и к другой  
Мчится вихрем корнет молодой ...*

Эта строфа в романсе-песне «Что ты жадно глядишь на дорогу ...» поется трудно (разрушен строй римфовки, поставлена последняя точка в сюжете, чем снята романсная тайна). Но об этом позже. Сейчас нам важно иное. В этой строфе внятно обозначены ключевые (не все, конечно) слова романсного словаря: бешеная тройка, ямщик под хмельком, молодой корнет ... Лексика – едва ли не главная реалья жанровой определенности романа. И тогда «тройка с бубенцами» Вертинского (здесь не столь важно, что текст не его), «бешеная тройка» с молодым корнетом Некрасова, белоэмигрантский «седлающий коня корнет Оболенский» – лексически однопорядковые вокально-лирические явления.

Васильевское противопоставление не состоялось. То, что берет за душу и как оно это делает, следует искать не здесь, а где-то, может быть, за пределами чистого жанра, в иных, более поздних временах, для романа в его, так сказать, классической явленности не предназначенных и именно поэтому (в порядке предположения) неистребимо вле-

кущихся к нему. А может быть, как раз в том, что «красивая жизнь» песенок Вертинского пленительно отдалена от «фабзайчонка» Смелякова в пору его «строгой любви»? Посмотрим ...

#### А ТЫ ВСЕ ПРО ЛЮБОВЬ ...

Область отторжения НТР-овской цивилизацией «слез, роз и любви» странным образом оказалась не пустотой вовсе, а населенной людьми из романса, самими романсами, бардами и менестрелями неоромантического склада, заполнившими не очень-то дворцовую кубатуру дворцов культуры и не вполне салонную прибранность красных уголков щемяще-мужественными переборами той самой, аполлон-григорьевской, се-

миструнной гитары, подключаемой, если полочки высокие, а зал гулкий, к городской электросети.

Впрочем, мир «слез, роз и любви», вытесненный на периферию общественного сознания, существовал всегда как сокровенное, почти безмолвное чаяние.

Ярослав Смеляков о годах «производственной» словесности, свидетельствуя эту противоестественную ситуацию, писал:

*Создавались книги про литье,  
Книги об уральском чугуне,  
А любовь и вестники ее  
Оставались как-то в стороне.*

Но и в этих индустриальных джунглях он как поэт истинный обнаруживал слабую, но вечнозеленую былинку любви:

*В лавке букиниста-москвича  
Все-таки попался мне аббат,  
Между штабелями кирпича  
Рельсами и трубами зажат.*

Это была «Манон Леско» аббата Прево. Где-то там – в углу и на краешке.

В те годы, в тогдашней энциклопедии не нашлось места и для самого слова *любовь*. А что без нее романс?!

Но ... продолжим.

Новгородской романс, романс для нового города, новых горожан – в каждый дом! Гитарная песенка по клеенной-переклеенной магнитной дорожке. А то и под походную – у костра – гитару. И при этом – калейдоскопически праздничное разнообразие: «бегущая по волнам» под «альми парусами» Новелла Матвеева; «на разрыв аорты» песенный Гаврош Таганок и Стормынок Владимир Высоцкий; импрессионистично речитативный, ремарковский на нынешний лад Юрий Левитанский ... И здесь же – супруги Татьяна и Сергей Никитины, пробующие и Левитанского, и Мориц, и многих еще на свои два голоса как на один.

И рядом, почти на тех же подмостках, Рузанна и Карина Лисициан поют знаменитое «Не искушай ...». Выявляют в моногосии влюбленного сердца второй, внутренний голос, складывая и тот и другой в дуэт. Но такой, однако, дуэт, в котором артистичнейшим образом сознательно оставляется зазор в монологе двух и для двух – и потому для всех и каждого, кто пришел в ДК завода «Компрессор», например, на сестер Лисициан.



Екатерина Еланская ставит, заново формирует еще не ушедший, еще живущий на периферии большой жизни мир Зоценко. А звучащий фон, мир Вертинского, мир его романсных пьес, в столкновении с миром зоценковских жлобов вызывающе обнажающий интимно-романсную свою природу, трогательно «красивую жизнь», – не только для старушек, родившихся задолго до нашей революции, но и для нас тоже – только с эстетически значимой и культурно продуктивной иронией. И тогда вокально-лирический мир Вертинского – образ культуры, а не эстрадный раритет или нафталиновая память старушки с дореволюционным стажем жизни. Образ, в котором высветливается жанровое первородство романа. Но это опять-таки пока замечание на полях.

Режиссер Эльдар Рязанов создает новую киноверсию «Бесприданницы» А. Н. Островского, тенденциозно назвав ее «Жестокий романс». И если в прежней киноверсии цыганский надрыв «Нет, не любил он ...» выглядит всего лишь вставным номером, то здесь феномен романса осмыслен как образ жизни, явление судьбы, взятое на границе жизни и смерти, а не как жанр вокально-поэтического искусства. Это – жизнь «напоследок», на грани. Романс как судьба или, точнее, судьба как романс. Не быт, а бытие, но в зеркале жанра. Самосознающее видение жанра, опять-таки с «крупницей соли», обнажает его скрытую природу с позиций новых времен, для романса, так сказать, «мало оборудованных». Вид и слух из иной социальной среды.

Пародия – надежная помощница в трудном деле понимания природы пародируемого объекта. Особенно конструктивны пародии, выполненные средствами иных искусств. Кто не помнит, например, пластическую пародию знаменитого кукольника Сергея Образцова на романс Ратгауза – Чайковского «Мы сидели с тобой ...», представленную как попеременный плач двух миленьких кукольных головок, мужской и женской, насаженных на два пальца одной руки артиста, живущей самостоятельной артистической жизнью?! И от финальной строки, в контексте всего стихотворения глубоко трагической («Ах, зачем я тебе ничего не сказал!»), почему-то делается смешно. А все дело в том, что она, эта строка, пародийно изолирована, представлена рефренным приемом. Этическое так и

осталось в девятнадцатом, а художественное, взятое в его пародийном увеличении, никакой критики не выдерживает.

Вместе с тем происходит действительное возрождение жанра русского романса в его историческом многообразии. И свидетельство тому – переполненные концертные залы на выступлениях Галины Каревой, Нани Брегвадзе, Дины Дян ... Романсный репертуар оперных певцов также разнообразен (Иван Козловский, Евгений Нестеренко, Елена Образцова ...). Анализ этой стороны дела выходит за пределы конкретного замысла наших заметок. Должно сказать лишь о том, что и вокальные интерпретации романсов прошлого порой неожиданны, новаторски конструктивны. Тут надо назвать два имени – Жанну Бичевскую и Елену Камбу-





рову. Исполняя, например, поющий ныне лишь в определенном состоянии компанейский «Шумел камыш ...», обе певицы читают в нем лирическую историю разбитого сердца, действительно леденящую душу, – историю, совершенно уже не воспринимаемую за первыми несколькими строками, дальше которых дело среди домашних или уличных ночных исполнителей не идет.

В одном из интервью газетный репортер расспрашивал Жанну Бичевскую об этой песне, разученной ею по совету Лидии Руслановой. Но Русланова забыла последнюю строфу. Собирательница и знаток фольклора Ж. Бичевская в одной из деревень нашла ее. Эту строфу и попросил напеть репортер. Певица отказалась. Она могла спеть весь романс, подойдя к последней строфе не иначе, как прожив всю романсную судьбу как свою собственную. Исполняется номер, а проживается судьба. Именно поэтому и воспринимается она, эта чужая судьба, как возможная своя, но социально далекая: ухо горожанина внемлет сердечному горю селянина.

Сказанное – лишь об исполнительском мастерстве певицы. Но, может быть, сказанное же имеет отношение и к самой природе романса как «чувства вслух»?

Развивается культура нового романса на старые слова (пушкинский цикл Свиридова, например) и на стихи XX столетия в их лучших образцах (цветаевское «Мне нравится, что вы больны не мной ...», музыка Таривердиева ...). Но в театре Аллы Пугачевой он естественно соседствует с «Миллионом алых роз» Вознесенского – Паулса, сорванных,

может быть, с тех же закавказских кустов; тех роз, коими усыпан порог есенинской персиянки. Но если у Есенина они – деталь, то здесь они – все содержание этого романса. И не потому, что их целый миллион, притом трижды повторенный. Иное видение: сквозь частность прослеживается романсная судьба.

... ДАЙ ЖЕ ТЫ КАЖДОМУ,  
ЧЕГО У НЕГО НЕТ ...

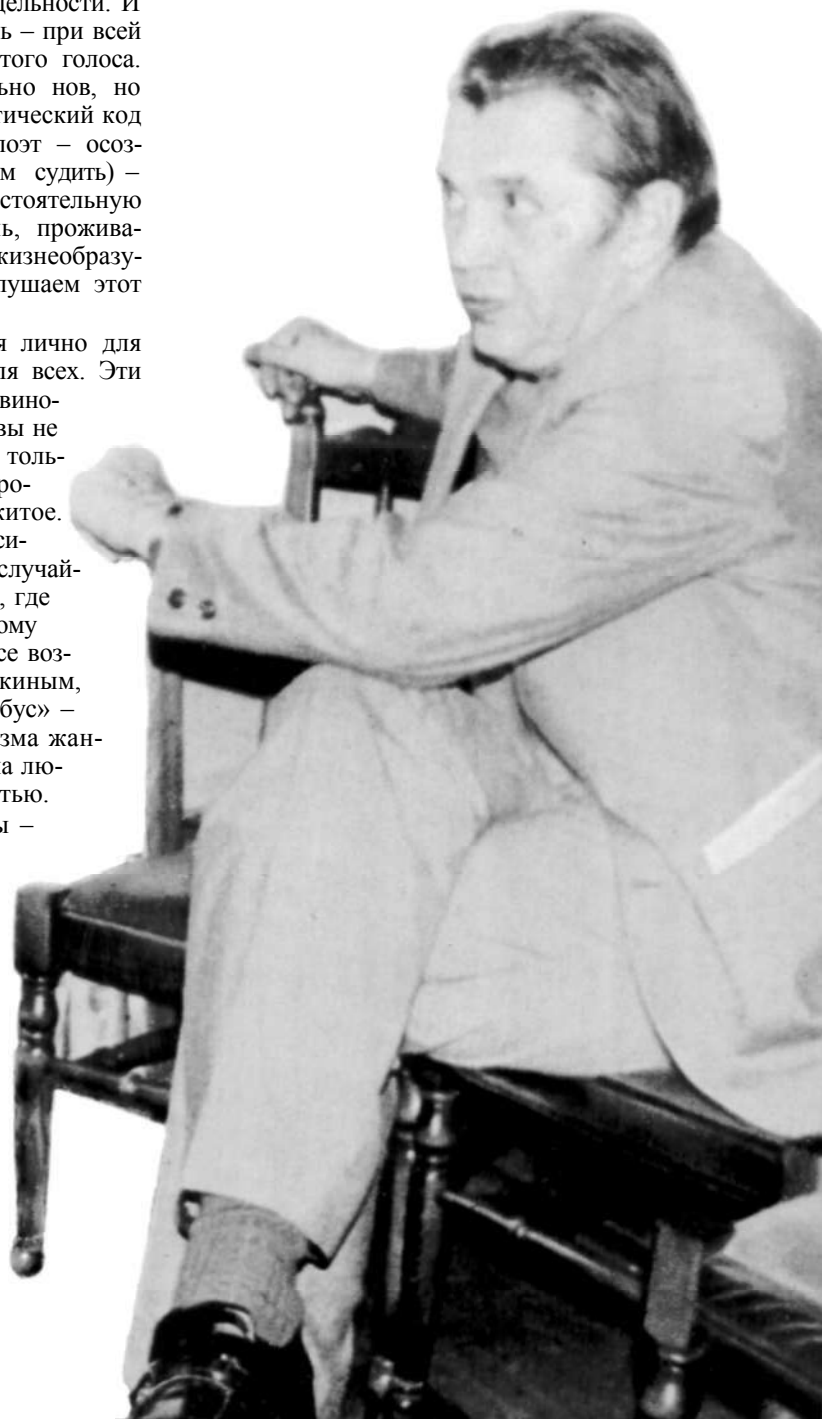
Пока останемся в нашем времени и в нашей жизни. И обратимся к миру Булата Окуджавы, не без былого благородства и не без совершенно нового, душа в душу, артистизма поющего

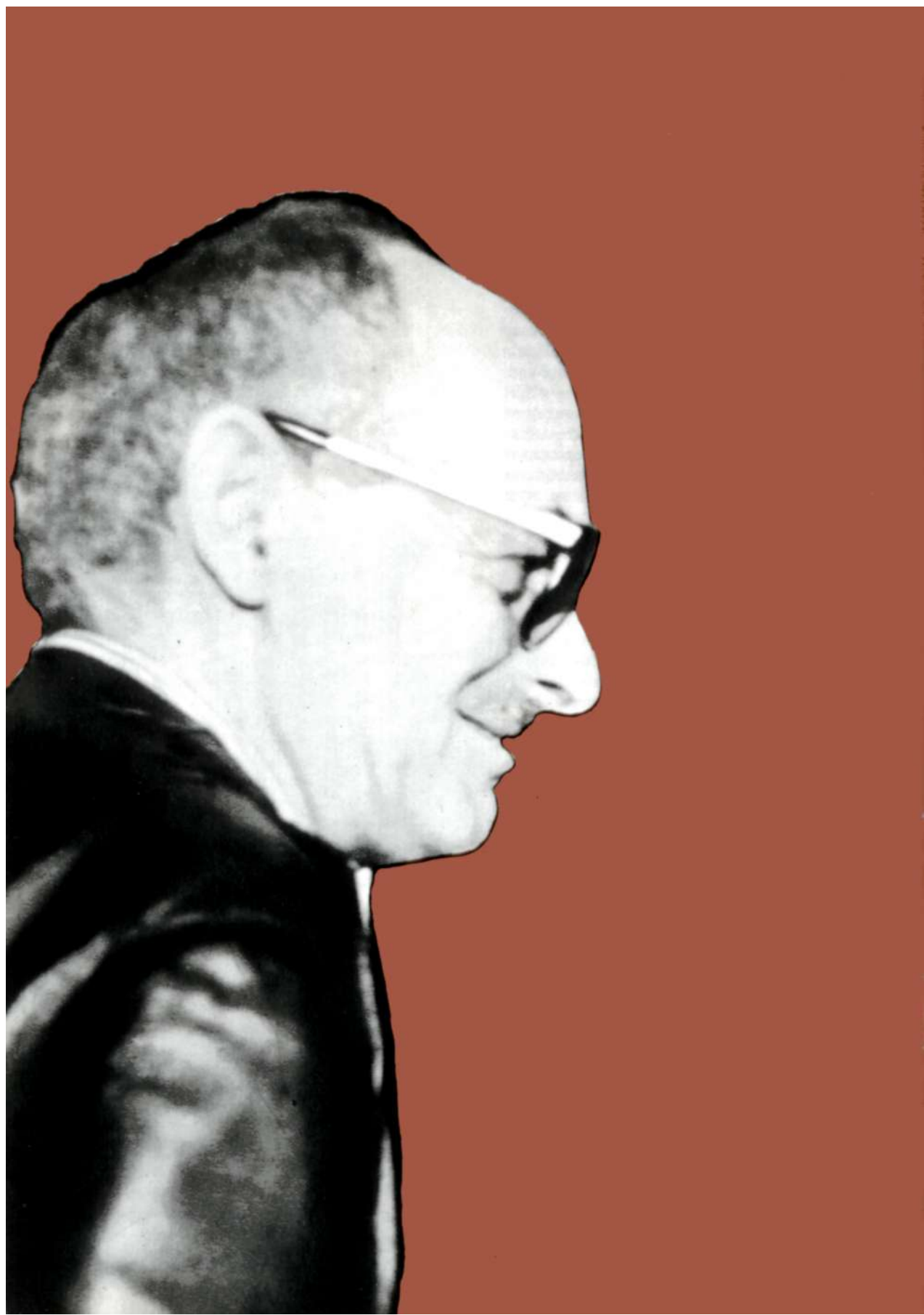
свой нескончаемый романс более тридцати лет в огромном городе как в уютной комнате благоустроенной шестнадцатизатяжки или в бывшей коммуналке отреставрированного, почти антикварного старого Арбата, – к сожалению, отмеченного искусственно-муляжной антикварностью. Чересчур! ...

Выходим на многолюдные площади или на проспекты новостроек, а в ушах этот долгий романс – для каждого в отдельности. И уличному шуму его не заглушить – при всей тишайшей проникновенности этого голоса. Романс Окуджавы принципиально нов, но именно в нем, так сказать, генетический код романса старого, потому что поэт – осознанно или нет (не нам о том судить) – осмысливает романс как самостоятельную субстанцию, как личную жизнь, проживаемую ради любви во всей ее жизнеобразующей многомысленности. Послушаем этот голос в его смысловых паузах.

Каждое стихотворение-песня лично для каждого, и только потому – для всех. Эти вот неповторимо окуджавские «виноват», «представьте себе», «если вы не возражаете» приглашают вас не только послушать, но и возразить, прожить и пережить не вами пережитое. Вы оказываетесь в том самом «синем троллейбусе», «последнем, случайном», рядом и наравне со всеми, где табели о рангах неуместны, потому что любви покорны не только все возрасты, как сказано поэтом Пушкиным, а просто все ... «Синий троллейбус» – современный символ демократизма жанра в его исконной ориентации на любовь, с ее трагической конечностью.

«Дорожная песня» Окуджавы – Шварца стала подлинным романсом о романсе – и все-таки романсом в его самоценности. Вот они – любовь и разлука – в их почти банальном, но зато фундаментально онтологическом, как сказали бы философы, соседстве, то есть в исконной человеческой близости-дальности. Любовь и разлука – две подруги, две страницы, две дороги, навечно приданные человеку, его взыскующему любви сердцу. И в этом – смыслообразующая ось





Когда мы были молодые  
И чушь прекрасную несли,  
Фонтаны били голубые  
И розы красные росли.

*Юнна Мориц*







эту прозу, возвышает ее в счастливые моменты слушания музыкально оглашенного лирического слова.

### С МУЗЫКОЙ НА ДРУЖЕСКОЙ НОГЕ

«Уймитесь, волнения страсти ...», «Я помню чудное мгновенье ...», «В крови горит огонь желанья ...», «Не пой, красавица, при мне ...», «Я встретил вас ...», «Не искушай меня без нужды ...», «Выхожу один я на дорогу ...», «Ямщик, не гони лошадей ...», «Утро туманное ...», «Пара гнедых», «На заре ты ее не буди ...», «Средь шумного бала ...», «Не пробуждай воспоминаний ...».

Можно выстроить ряд в ином роде: «Хас-Булат удалой ...», «Когда я на почте служил ямщиком ...», «По Дону гуляет ...», «Шумел камыш ...», «Из-за острова на стрежень ...».

А можно и вовсе иначе: «Только вечер заплещется синий ...», «Мой костер в тумане светит ...», «Две гитары за стеной ...», «Ехали на тройке с бубенцами ...».

Можно и так: «Сегодня бледная луна ...», «Вы оделись вечером кисейно ...», «Мы только знакомы ...», «Вам возвращая Ваш портрет ...».

Можно, конечно, вернуться к классике, но классике XX века: «Сероглазый король», «Мне нравится, что вы больны не мной ...», «Жил Александр Герцевич ...», «Клен ты мой опавший ...», «Никого не будет в доме ...».

Называется всего одна строка, и не обязательно первая, иногда только половина или того меньшая ее часть, как в тот же миг восстает музыка, с последующими словами, свободно влекущимися друг к другу, и все вместе – к музыке как воздуху иной художественно значимой социальности; но совершенно определенной музыке, которая – только начни – всегда на слуху, но обязательно вместе со словом, песенным словом.

Все только что перечисленные стихотворные напоминания – индивидуальные знаки поэтических и музыкальных самобытностей (пусть даже и безымянных); но таких самобытностей, которые, встретясь, явили иное качество. И все это – романс. Элегический, балладный, городской, бытовой, «неоклассический», «жестокий» ... Но романс – во всей своей интуитивно постигаемой жанровой определенности.

Братание слова и музыки; но слова, чреватого музыкой, и музыки, готовой пред-

стать словесно выраженной любовно-житейской историей. Слово в тексте, еще не ставшем романсом, – с музыкой «на дружеской ноге». Преодоление границ и есть переход в иную среду, выход в иное социальное пространство; но не до конца, и потому эстетически оформленный. Вспомните у Мандельштама:

*Он Шуберта наворачивал,  
Как чистый бриллиант;*

или:

*Нам с музыкой-голубую  
Не страшно умереть ...*

Приземленное и возвышенное рядом, рука об руку, до конца вместе. Еще одно, исконно романсное, преодоление границ; слияние-противостояние в их влечении друг к другу.

Но совпадение музыки и слова – всегда чудо, творческая несбыточность: «... но дрожала рука и мотив со стихом не сходился» (Окуджава). Зазор принципиален, а его преодоление – дело случая и область тайны. О том, состоялось ли оно, претворение слова в музыку, музыки в слово, судит тот, кто слушает романс и одновременно прислушивается к своей душе и к тактам своего сердца, улавливая в его ритмии ритм сознания.

Совпадение слова и музыки, логоса и голоса – сокровеннейшее творческое чаяние композитора. Не поэтому ли история русского романса знает по несколько десятков музыкальных версий одного и того же поэтического текста? Уже упомянутое некрасовское «Прости» – тому подтверждение. «Вешние воды» Тютчева. «Не пой, красавица, при мне ...» Пушкина. На это стихотворение писали музыку Глинка, Балакирев, Римский-Корсаков, Рахманинов. Лишь Глинка и Рахманинов попадают в точку. Именно в его интерпретации романс обращается к массовой аудитории. Пушкинский «Певец» привлек внимание более пятнадцати композиторов XIX века. «Молитва» («В минуту жизни трудную ...») Лермонтова имеет более тридцати музыкальных версий, двадцать – его же «Казачья колыбельная»; немало создано музыкальных версий на лермонтовские же «Слышу ли голос твой ...», «Нет, не тебя так пылко я люблю ...». На тексте Баратынского «Где сладкий шепот ...» сошлись в творческом поединке Глинка, Гречанинов, Вик. Калинников, Ц. Кюи, Н. Соколов, Н. Черепнин, С. Ляпунов. Но если

Глинка и Ляпунов прочитали это стихотворение как романс, то Гречанинов и Калинин – как хор, Соколов и Черепнин услышали в нем двуголосную музыкальную пьесу, а Кюи создал на этот текст музыкальную картину. Понятно, что и слушатели этих жанровых вариаций не вполне одни и те же. Таким образом, романсу стать самим собой тоже не просто: поливалентный характер стихотворного текста, предназначенного к романсной жизни, противится своему предназначению, встречаясь с музыкой, имеющей виды на иное.

Влечение романсного слова к музыке, как уже сказано, не последняя его особенность. Некоторые поэты это очень хорошо понимали. Афанасий Фет писал: «Поэзия и музыка не только родственны, но нераздельны ... Все вековечные поэтические произведения ... в сущности ... песни»<sup>3</sup>. Или: «Меня всегда из определенной области слов тянуло в неопределенную область музыки, в которую я уходил, насколько хватало сил моих»<sup>4</sup>. Определенность слова, по Фету, ориентирована на неопределенность музыки, как бы выявляющей таинственную зыбкость романсного слова – при всей его смысловой однозначности как слова. Синтез этих неопределенностей в случае удачи и есть романс как жанр вокально-поэтический.

Это теоретически обоснованное влечение понимают и композиторы: «Главное в вокальной музыке – правдивость воспроизведения чувств и настроений ...» (П. Чайковский)<sup>5</sup>. Фет как романсный поэт был для него образцом: «Скорее можно считать, что Фет в лучшие свои минуты выходит из пределов, указанных поэзии, и смело делает шаг в нашу область ... Это не просто поэт, а скорее поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словами»<sup>6</sup>. Столь же любезен был для композитора и А. К. Толстой: он – «неисчерпаемый источник для текстов под музыку; это один из самых симпатичных мне поэтов»<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Фет А. Два письма о значении древних языков в нашем воспитании. – «Лит. б-ка», 1967, кн. 1, с. 56.

<sup>4</sup> Цит. по вступит. статье Б. Я. Бухштаба к «Полн. собр. стихотворений» А. А. Фета (Л., 1937, с. 21. «Б-ка поэта», большая сер.).

<sup>5</sup> Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 3. М., [1902], с. 383.

<sup>6</sup> Там же, с. 266–267.

<sup>7</sup> Переписка П. И. Чайковского с Н. Ф. фон Мекк. Т. 2. М.–Л., 1935, с. 360.

Примечательны высказывания о романсе композитора и музыковеда Цезаря Кюи. В романсе, писал Кюи, «поэзия и звук – равноправные державы, они помогают друг другу: слово сообщает определенность выражаемому чувству, музыка усиливает его выразительность, придает звуковую поэзию, дополняет недосказанное; оба сливаются воедино и с удвоенной силой действуют на слушателя»<sup>8</sup>. Таким образом, композитор – первый человек из публики, слушающий романс в его не начавшемся еще, но готовом начаться становлении с его несказанной – недосказанной – тайной. Музыка призвана доопределить слово, которое как будто и так в смысловом отношении определено. В «уравновешенном соответствии между формами музыкальными и поэтическими» видел Кюи «художественную задачу вокальной лирики»<sup>9</sup>. Но это равновесие лишь стремление к художественному идеалу; «нечаянная радость» от схождения слова и музыки – в полноте и всецелости этого схождения.

Особый тип совпадений – это романсный театр поэта, композитора, музыканта и исполнителя в одном лице, объективирующем разнородные дарования в собственной личности (Вертинский, Окуджава, Высоцкий, Матвеева...). Но это – хотя и близкая, но все-таки другая тема.

## НЕКЛАССИЧЕСКАЯ КЛАССИКА

Но едва ли только критерии эстетические определяют это преодоление.

Великий Глинка пишет музыку на слова третьестепенного поэта Кукольника, а в результате – гениальное «Сомнение». То же и в содружестве Чайковского и Раггауза. «Только вечер затеплится синий ...» Алексея Будищева (кто знает теперь этого поэта?) положен на музыку А. Обуховым (а кто, скажите, кроме специалистов, знает этого музыканта?). В результате – популярный городской романс, известный под названием «Калитка», без которого не обходится ни один вечер старого романса. А вот и вовсе инкогнито: Н. Н. – автор романса «Не пробуждай воспоминаний ...» П. Булахова. Более ста лет романс этот живет и хорошо себя чувствует в концертах и на романсных вече-

<sup>8</sup> Кюи Ц. А. Русский романс. Очерк его развития. Спб., 1896, с. 6.

<sup>9</sup> Кюи Ц. А. Русский романс..., с. 61.

рах. Уютно и славно с этой вещицей слушателям. Романсный речитатив А. Вертинского и А. Ахматовой «Сероглазый король» – свидетельство удивительного совпадения музыки и слова, хотя композиторское дарование Вертинского – поодаль от русской классической вокально-музыкальной традиции. Или, наконец, вовсе неклассический – бытовой – романс «Только раз» («День и ночь роняет сердце ласку ...») П. Германа – Б. Фомина, а «за душу берет ...».

Классика и неклассика – поэтическая и музыкальная – уравниваются в правах, потому что и та и другая адресованы всем и каждому. «Синий троллейбус» вмещает всех, но сохраняет дистанцию. Свои и чужие помнят о ней. И только потому эстетический эффект сохранен. И это – характеристическая черта русского романса, явления демократического, с его обостренным вниманием к отдельной судьбе, душевному миру человека, созвучному тем, кто вслушивается в эту судьбу как недостижимо-возможную свою.

#### ПРО ТЕБЯ НА РОДИНЕ МНЕ ПЕТЬ ...

Смыслообразующий стержень романса универсален. Это, как правило, лирическая исповедь, рассказ о любви. Именно о любви в ее извечных вариациях первого свидания, ревности, измены, юношеской робости, женщин и вина, гусарской бравады, разлуки, ухода к другому или другой, со смертью возлюбленной или возлюбленного, с участием разлучника или разлучницы, воспоминанием об утраченной любви, угасанием чувства, юношеской страстью ... Вечные сюжеты, не знающие ни временных, ни пространственных границ. К каждой из перечисленных ситуаций можно легко подобрать примеры из русской романсной классики и неклассики. Общечеловеческая смысловая основа романса предполагает открытость национальных границ, интернационализацию жанра.

«Пью за здравие Мери ...» Пушкина – Бэрри Корнуэлла; «Цветок» («Минутная краса полей ...») Жуковского – подражание французскому Мильвуа, его стихотворению с одноименным названием; «Горные вершины ...» Лермонтова так и названы им – «Из Гете»; «Вечерний звон» Томаса Мура поется в переводе Ивана Козлова; «Пара гнедых» Апухтина – переработка французского романса, ставшего в этой переработке цы-

ганским; песня Окуджавы о грузинке Дали; есенинское о персиянке из Хороссана; песенка средневерхненемецкого ваганта в переводе Льва Гинзбурга, с музыкой Тухманова ... Ряд может быть продолжен. Но и этого достаточно, чтобы почувствовать, что иноязычные источники названных текстов, к тому же еще слитых с музыкой, остались за кадром и мерцают лишь как слабые сполохи былого иноязычия; и все-таки бережно сохраняются, любовно пестуются. Это – живые факты русской культуры, представшей в жанре романса интернационально открытой.

Наиболее крупные поэты, работающие в жанре романсной лирики, активно выходят в иноязычные пространства, в сопредельные культуры, так сказать, для сбора материала. Интересна в этом отношении творческая биография «Песни Земфиры» («Старый муж, грозный муж ...») Пушкина, включенной им в поэму «Цыганы». Комментаторы свидетельствуют: находясь в Кишиневе, Пушкин интересовался местным фольклором. Особенно его занимала, вспоминает В. П. Горчаков, «известная молдавская песня «Тю ообески питимасура». Но еще с большим вниманием прислушивался он к другой песне – «Арде – ма – фразе ма» («Жги меня, жарь меня»), с которой уже в то время он породнил нас своим дивным подражанием ...». Пушкин в письме к Вяземскому от 27 сентября 1825 года признавался, что «это очень близкий перевод», не называя языка подлинника. Исходный текст разные исследователи связывают как с цыганским, так и с молдавским фольклором. В России песня вошла в пушкинском переложении в репертуар русских цыган. Первоначально напев песни был записан для Пушкина неизвестным человеком и опубликован с исправлениями Верстовского вместе с текстом, предваренным такой записью: «Прилагаем ноты дикого напева сей песни, слышанного самим поэтом в Бессарабии»<sup>10</sup>.

Чужое, ставшее своим при крайне бережном отношении к этому чужому, прижнейшем сохранении своеобразия «дикого напева сей песни», оставшейся дикой и в то же время поэтически и музыкально культурной.

Всеприимный характер русского романса, но с сохранением пленительной инонациональной чужести, очевиден. Исключе-

<sup>10</sup> См. коммент. В. Е. Гусева в книге «Песни и романсы русских поэтов» (М.–Л., 1965, с. 1000. «Б-ка поэта», большая сер.).

ния лишь подтверждают это обоснованное исследователями утверждение<sup>11</sup>. Стихотворение Феодосия Савинова «Родное» (1885), ставшее народным романсом под названием «Родина» («Вижу чудное приволье ...»), обычно поется без последней строфы:

*Внемлю всюду чутким ухом,  
Как прославлен русский бог ...  
Это значит – русский духом  
С головы я и до ног!*

Не поэтому ли редакторское чутье поющего народа оказалось безупречно точным, сберегающим основу основ русского романса – его интернациональную, общечеловеческую природу, чуждую религиозным и шовинистическим препонам и разделам, – и при этом понимающим чужое как культурно значимое чужое-свое? Именно поэтому национальное своеобразие жанра пребывает в удивительной сохранности, поражающей слух западных знатоков русского романсо-песенного творчества. Один немецкий философ XIX века восхищенно писал: «... отдал бы все блага Запада за русскую манеру печалиться». Эта удивившая его «манера печалиться» укоренена в русской истории, в том числе и в истории нашего предмета. Обратимся к основным ее вехам.

## РОССИЙСКАЯ ПЕСНЯ – РУССКАЯ ПЕСНЯ – РОМАНС

Но сначала – к этимологии.

Романс (испанское *romance*, позднелатинское – тоже *romance*, буквально – по-романски, то есть по-испански) – камерное музыкально-поэтическое произведение для голоса с инструментальным сопровождением. Примерно так определяют романс в изданиях энциклопедического типа.

Сразу же обнаруживается двойственная, по нескольким измерениям, природа жанра: иноязычное – русское (если иметь в виду укорененность слова в России с XVIII–XIX веков); национальное – интернациональное, восходящее к латинскому языку, средству межрегиональных, межнациональных общений в европейской культуре послеевангельских времен, может быть, вплоть до XVII–XVIII столетий; музыкальное – поэтическое; вокальное – инструментальное (два последних объединяемых в романсе противоположения

выходят за пределы этимологии и потому склоняются, скорее, к содержательным характеристикам романса).

В некоторых языках романс и песня обозначаются одним словом: у немцев – это *Lied*, у англичан – *Song*, у французов – *Lais* (эпические народные песни). Английское *romance* означает эпическую песню-балладу, рыцарскую поэму. Испанское *romance* (*romances*) – специально сложенные в законченный цикл испанские народные, чаще всего героические, романсы. Такого рода циклы представляют испанскую поэтическую культуру в ее лиро-эпической характерности. То, что в романсере – главное (героическая страсть), в русском романсе лишь возможность, отклонение от нормы, преодоление личного начала. Выход в иную среду.

Владимир Даль помещает *романс* как однородное в словарную статью *Роман*. Он фиксирует немецкие и французские истоки понятия *роман* и определяет его как «сочинение в прозе, содержащее полный округленный рассказ вымышленного или украшенного вымыслами случая, события». Далее: *романический* – в роде, по обычаю романов; о любовных похождениях; *романтический* – «... об изящных сочинениях; вольный, свободный, не стесненный условными правилами, подражающий быту либо природе ...», и только после этого *романс* – «песня, лирическое стихотворенье для пения с музыкой».

Романс у Даля оказывается нагруженным свойствами однокоренных слов: событийная завершенность; вымысел случая как система украшательских, орнаментальных приемов; любовное приключение, ставшее событием жизни, фактом личной судьбы; изящество и свобода выражения чувств, преодолевающая условности эстетических канонов (в противоположность классическим – в смысле классицизма – образцам); ориентированность на бытовую или природную реальность. Такое толкование, конечно же, выходит за пределы собственно этимологических указаний. Определяется область эстетико-этической жизни романса, его социокультурного бытования, жанрового его обитания в мире родов и видов словесного творчества (с указанием на музыку, готовую включить лирическое слово в свой языковой ряд). Содержательное, многосмысловое толкование.

Стиховедческие определения романса относятся преимущественно к формам ино-

<sup>11</sup> См. там же, с. 1058.

язычной поэзии, главным образом испанской (восьмисложная хорейская строка, причем концы четных строк связаны между собой гласным ассонансом)<sup>12</sup>.

В русской поэзии романс в стиховедческом плане толкуется вовсе не определенно. Это стихотворение напевного типа на тему любви, имеющее строфическое строение, рифмованное и без рефрена.

Б. Эйхенбаум называет романсной такую форму напевного стиха, которая построена «на основе непрерывного развивающегося мелодического движения ...»<sup>13</sup>.

Столь размытые признаки романсной формы, особенно в русской поэзии, предопределили зыбкость этого поэтического жанра, обусловили его принципиально пограничный характер в истории русской поэзии на ее художественно-эстетических и социально-этических перекрестках.

Но ... мелодическое движение в его развитии на тему любви. В этой формуле при всей ее неопределенности схвачено главное: мелодика романсного стиха как музыкально-вокально-инструментальная его возможность и лирическое переживание как момент личной судьбы, взятые купно – в единстве противоречий, присущих романсу в его исходных определениях.

Прибавим к этому два историко-литературных примечания, свидетельствующих о первых десятилетиях жизни слова *романс* в русском языке.

В Россию оно пришло в середине XVIII века. Тогда романсом называли стихотворение на французском языке, обязательно положенное на музыку, хотя и не обязательно французом. Но романс как жанр русской вокально-поэтической культуры назывался иначе – *российской песней*. Это и был бытовой романс, предназначенный для сольного одноголосного исполнения под клавесин, фортепьяно, гусли или же под гитару, как раз в это время и появившуюся в России. Сам же термин *российская песня* впервые появляется в журнале «Музыкальное увеселение» за 1774 год. Несколькими раньше этот жанр назывался *арией*<sup>14</sup>.

Едва ли не впервые *романс* как название стихотворения употреблено Григорием Хованским (Аониды. Кн. 1. М., 1796, с. 185, 203) и Гавриилом Державиным («Муза», 1796, ч. 3, с. 152). «Карманная книга для любителей музыки на 1795 год» этот термин как самостоятельный поэтический жанр еще не отмечает<sup>15</sup>.

Примерно с этого времени (может быть, немного раньше) следует начать краткий экскурс в историю нашего предмета. (Ясно, что предыстория романса куда длительнее его собственно литературной истории. Времена ритуальных песнопений, обрядовых песен, вокальной лирики, греческих аэдов и рапсодов, средневековых менестрелей, миннезингеров, певцов любви, и вагантов, испанского романсеро для глубинного понимания романсной культуры важны необычайно. Но им, этим временам, и вокальным воплощениям этих времен все же суждено остаться за пределами наших заметок.)

Светская песенная виршевая поэзия XVII века (псалмы – трехголосные песни для хора без инструментального сопровождения на любовные и бытовые темы), канты (от латинского *cantus* – «пение», «песня») середины XVII – первой половины XVIII века, с четким строфическим строением, ясным ритмическим рисунком, преимущественно для трехголосного пения – поэтические формы, непосредственно предшествовавшие «российской песне», синонимической романсу в пору становления в России этого музыкально-поэтического жанра. Антиох Кантемир и Василий Тредиаковский – видные представители любовного канта. Значительную часть созданных им кантов Тредиаковский публикует в качестве приложения к своему переводу французского романа «Езда в Остров любви» (1730). Содержательное многообразие кантов – псалмические, любовные, панегирические, застольные, шуточные, пародийные – способствует развитию песенного формотворчества, открытию в бескрайнем море человеческих переживаний и настроений искомого Острова Любви, населенного будущими героями будущих романсов, неявно живущих в кантовой поэзии.

Далее, со второй половины XVIII века, как уже сказано, начинается «российская песня», или бытовой одноголосный романс.

<sup>12</sup> См.: Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966, с. 249.

<sup>13</sup> Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. Пг., 1922.

<sup>14</sup> См.: Финдейзен Н. В. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века в 2-х т. Т. 2. М.–Л., 1929, с. 297–298.

<sup>15</sup> См.: Гусев В. Е. Песни и романсы русских поэтов. – В кн.: Песни и романсы русских поэтов ..., с. 14.





... Но дрожала рука,  
и мотив со стихом не сходился...

*Булат Окуджава.  
О Володе Высоцком*

Володя Высоцкий молодой



Владимир Высоцкий. Фото М. Пазия

«Городской романс»





Марина Влади и Владимир Высоцкий

Одноголосность «росийской песни» – явление принципиальное. Кант на три голоса, с заменой третьего голоса аккомпанементом на флейте или скрипке, превращавшем его в дуэт, – путь к одноголосной песне-романсу, произведению, запечатлевающему личную судьбу в ее всеобщей событийности. Второй и третий голоса ушли в песенно-лирическое Зазеркалье (в подтекст, внутренний голос лирического героя, к слушателям). Две социальности, две среды – на виду и на слуху друг у друга. Об этом у нас будет случай сказать особо.

Должно отметить еще один существенный момент. Г. Н. Теплов, композитор и собиратель кантов XVIII века, называет свое, по сути дела первое, собрание этого рода «Между делом безделье», обозначая как бы неделовой, необязательный характер не только сочинения песен, но и их слушания. Дела у всех разные, а вот в «безделье» люди общительно объединены, демократически уравниены в общечеловеческих чувствах, в переживании этих чувств, в их сопереживающем восприятии. Трехголосие канта, еще не ставшее одноголосием «росийской песни», свидетельствует о мирской, вселюдной природе жанра: трио, исполняемое на миру.

Но ... «росийская песня».

Композиторы Ф. М. Дубянский и О. А. Козловский определили музыкальный образ «росийской песни» конца XVIII века.

«Российская песня» – понятие достаточно неопределенное. Содержательно оно столь же пестро, сколь пестро и многообразно понятие канта. Но иная поэтика очевидна. Народно-песенная стихия и книжная культура канта естественно сошлись в этом новом жанре, определив его книжно-фольклорную противоречивость, отражающую особенности русского городского быта конца XVIII – начала XIX века. Здесь необходимо указать на «Собрание русских песен» В. Ф. Трутовского (в четырех частях, 1776–1795) с предисловием составителя: «Я напоследок вознамерился, в удовольствие многих любителей, издать в печать сии собранные мною русские песни с тем, чтоб их петь в один голос так, как они обычно поются». Наряду с основным голосом дан и аккомпанирующий голос для тех, «кто захочет петь или играть на инструментах ...»<sup>16</sup>. В по-

следнем выпуске составитель дал фортепьянное сопровождение. Это собрание и есть, может быть, первое собрание романсоподобных песен, или «стихостей», как их тогда называли. Действо в стихах, фрагмент судьбы, чувство в развитии ...

К рубежу веков «росийская песня» предстает в следующих разновидностях: пасторальная (пастушеская) идиллия, застольная песня, элегическая песня (совсем уже близкая к классическому романсу), назидательное песнопение, философская миниатюра. Поэты Юрий Нелединский-Мелецкий, Иван Дмитриев, Григорий Хованский, Николай Карамзин плодотворно работают в жанре «росийской песни». Назовем наиболее популярные образцы: «Стонет сизый голубочек ...» Дмитриева – Дубянского, «Милая вечер сидела ...» Нелединского-Мелецкого – Козловского, «Уже со тьмою ночи ...» Капниста – Дубянского, «Тише, ласточка болтлива ...» Дмитриева – Жилина, «Выду я на реченьку ...» Нелединского-Мелецкого – Себастьяна Жоржа или Д. Кашина (точно не установлено) ...

Сложение текстов на широко известные музыкальные образцы – обычное явление той поры. Стихи «на голос» – свидетельство известной инвариантности, всеобщности музыки; но также и популярности данных музыкальных «пиес». Индивидуальная судьба – на общезначимый мотив. Личное, взятое не в полной мере. Свидетельство еще не преодоленного недоверия к самоценности личности.

Демократизм «росийской песни» делал этот жанр своеобразным камертоном, выявляющим истинную значимость того или иного поэта. Забыты, например, тяжеловесные эпопеи классициста Михаила Хераскова, а его песенка «Вид прелестный, милы взоры ...» не только пережила своего автора, но дошла и до нынешних дней. Кто бы знал, скажем, поэта С. Митрофанова, если бы не его песня «За горами, за долами ...», или Г. Кугушева, автора «Не будите молоду ...», или Николая Шатрова, автора песенки «Катя в рощице гуляла ...»?!<sup>17</sup>

Это были песни для всех – для дворянской интеллигенции, городского мещанства, крестьян. Потому что пели в этих песнях о счастье и несчастье отдельного человека, о муках и «усладах» любви, об изменах и ревности, о «прежестокости страсти», вполне серьезно воспринимаемой тогда и лишь те-

<sup>16</sup> Цит. по ст.: Гусев В. Е., с. 15–16.

перь, может быть, вызывающей снисходительную улыбку. М. А. Дмитриев писал: «И все эти песни пелись и в обществе светском, и в народе ... И чувства их, и слова, и голоса – были просты и всем доступны. Таким образом, чувства поэта переходили в народ»<sup>17</sup>. Социальные границы оказывались размытыми. Пелась песня, но ... все-таки еще не романс. Именно потому, что пели все для всех. Так сказать, всем миром.

Анализ текстов «российских песен» кануна XIX века свидетельствует также и о совершенно новом синтезе принципиально различных общелитературных направлений в истории русского искусства, культуры в целом. В жанре «российской песни» преодолевалось противостояние трех эстетических систем – классицистической, сентименталистской, предромантической – на пути к музыкально-поэтическому реализму. Еще одно снятие границ – концептуально-эстетических перегородок – в точке «свершения времен», осуществленное в «российской песне».

В первые десятилетия XIX века «российская песня» трансформируется в так называемую «русскую песню» с ее сентиментально-романтическими переживаниями, обращенными к иной, *не* крестьянской общности – чувствительному дворянству, умильно переживающему буколик крестьянской жизни. (Заметим: это – один из штрихов к портрету жанра, но существенный.) Может быть, именно поэтому «русская песня» оказалась тем, что можно было бы назвать бытовым романсом тех времен («русская песня» Петра Шаликова и «русская песня» Алексея Мерзлякова).

«Русская песня» обращена к народной поэзии, воплощает ее художественный и социальный опыт. В трудах «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» (И. Борн, А.Востоков) теоретически обосновывается это естественное тяготение. «Простота», «первобытность», «русский дух» народной поэзии – ключевые понятия этих теоретиков. Вместе с тем теоретики «Вольного общества ...» предостерегали от архаизации и стилизации, настаивали на освоении версификаторского опыта «новейших простонародных песен» в отличие от консервативных деятелей «Беседы любителей русс-

кого слова», ориентированных на старину. Сборники «Народных русских песен» И. Рупина и «Русских песен» Д. Кашина (30-е годы XIX века) свидетельствуют современное им состояние жанра. Романсная обработка песенного материала в какой-то мере отражала манеру исполнения песен в городской среде. Эти сборники, как отмечают исследователи, были первыми фундаментальными собраниями «русской песни» – особой формы русского романса пушкинско-глинчинского периода<sup>18</sup>.

Творческое содружество поэта А. Мерзлякова и композитора Д. Кашина знаменует начало жанра «русской песни». О Мерзлякове, авторе «нескольких бессмертных песен» (Белинский), великий критик говорил так: «Это был талант мощный, энергический: какое глубокое чувство, какая неизмеримая тоска в его песнях! ... это не подделки под народный такт – нет: это живое, естественное излияние чувства ...»<sup>19</sup>. «Среди долины ровная ...», «Чернобровый, черноглазый ...», «Малютка, шлем нося, просил ...» (последняя – на музыку А. Жилина) – шедевры песенно-романсной лирики Алексея Мерзлякова.

Традиции песенной культуры тогдашнего города творчески воплотились в песнях-романсах Антона Дельвига, осмыслившего народно-песенные истоки по-своему и включившего их в профессионально-книжную поэтическую культуру в качестве элемента новой поэтики. Композиторы А.Алябьев, М. Глинка, А. Даргомыжский – его соавторы.

«Не осенний мелкий дождичек ...», «Соловей» – образцы песенно-романсного творчества поэта, современника Пушкина.

Николай Цыганов и Алексей Кольцов – классики «русской песни». В их песенных текстах наиболее выразительно выявляются особенности этого жанра. «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан ...» Цыганова – Варламова стала всемирно известной песней-романсом<sup>20</sup>. То же можно сказать и про балладно-лирический «Хуторок» Кольцова.

Изучение жанра в его наиболее характерных образцах позволяет определить существенные его особенности. Это прежде всего сознательные имитации народных песен хо-

<sup>18</sup> См.: Гусев В. Е. с. 22.

<sup>19</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1. М.–Л., 1953, с. 63.

<sup>20</sup> См.: Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 2. М., 1954, с. 83.

<sup>17</sup> Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869, с. 45–46.

реического или трехстопного (преимущественно дактилического) ритмического рисунка с присущими народным песням параллелизмами, отрицательными сравнениями, повторами, риторическими обращениями к птицам, лесу, реке. Характерны символические иноказания (он – сокол, она – голубка или кукушечка; река – разлука, мост – встреча); традиционная атрибутика (мать сыра земля, поле чистое, ветры буйные, шелкова трава, очи ясные, красна девица, добрый молодец ...); синонимические пары (буря-непогода, чужая-дальняя сторонашка ...); флексические вариации (уменьшительно-ласкательные суффиксы, дактилические окончания стихов ...); напевность, минорный лад, ассонансно-консонансная рифмовка ...<sup>21</sup>

Поэтика общих мест назначена сделать «русскую песню» узнаваемой, заставить прислушаться к ней, сопережить свершающуюся в ней чужую судьбу как свою собственную людьми разных сословий, объединенными в демократически-коллективном слушании общечеловеческими чувствами. Но ... именно *означительная имитация* как раз и обеспечивает бисоциальность «русской песни» как романа: от исполнителя к слушателю; но слушателю из иной, чем исполнитель, среды (конечно же, по исходному, так сказать, режиссерскому замыслу – иной).

Вместе с тем усиление мелодраматических моментов ломало естественный строй «русской песни», экзальтировало мелодический рисунок. И тогда русская песня-романс становилась цыганской песней-романсом, картинной цыганщиной, с ее не столько «красивым», сколько «роскошным» страданием, удовлетворявшим уже иные запросы и чаяния.

С другой стороны, «русская песня» входит в корпус русской поэтической классики 30-х годов XIX века. Лишь назовем: «Кольцо души-девицы ...» Жуковского, «Девицы-красавицы ...», Пушкина, «Страшно воеет, завывает ...» Баратынского ...

Из «русской песни», доведенной до законченного «рокового» сюжета, стремительно развивающегося, диалогически интонированного, орнаментированного зловещей символикой и с трагической, как правило, развязкой, вырастает новая разновидность

русского романа – романс-баллада. Музыкальный язык тоже иной: экспрессивный, с речитативно-декламационной вокальной партией, «бурным» аккомпанементом, воссоздающим естественно-природный фон драматического действия. Опять-таки выход за пределы исходно-лирического жанра в иную его разновидность. «Светлана» Жуковского – Варламова, «Ночной смотр» его же и Глинки, «Черная шаль» Пушкина – Верстовского, «Воздушный корабль» Лермонтова – Верстовского, «Свадьба» Алексея Тимофеева – Даргомыжского ... «Песня разбойников» Вельтмана – Варламова – переходная форма внутри романа-баллады к «молодецкой», «удалой», «разбойничьей» песне. Кризис поэтики русского романтизма подчеркнуто картинно отразился в мелодраматических перипетиях так называемого «жестокоего романа».

Но все это – романс-баллада и его разновидности – есть, по сути дела, естественное развитие «русской песни» как романа бытового. Как видим, каждый более или менее устойчивый романсный жанр в русской музыкально-поэтической культуре – принципиально пограничной природы, «существенно живущей на границах» (Бахтин); на межкультурном, жанровом, но прежде всего на социально-художественном пограничье.

Художественным центром русской музыкально-поэтической культуры становится романс-элегия. Собственно, это и есть романс по преимуществу, романс как таковой в его, так сказать, классической характеристике.

Ясно, что «чистота жанра» романа-элегии сужала круг исполнительский и круг слушающий этого вида романа, придавала ему некоторую элитарность по сравнению с «русской песней» и романсом-балладой. Но будущее оказалось все-таки за романсом-элегией, сложившимся в первой половине XIX века и выросшим из песенной народно-поэтической и народно-мелодической стихии того же времени. Вторая половина нашего столетия слушает романсную классику столетия прошедшего не как музыкально-поэтический раритет, а как голос родной и современной культуры. Они, эти живые образцы, не только в памяти, но и на слуху: «Я помню чудное мгновенье ...» Пушкина – Глинки, «Не искушай меня без нужды ...» Баратынского – Глинки; более поздние, второй половины XIX – начала XX века, музы-

<sup>21</sup> См. об этом: Гусев В. Е., с. 26–27.

кальные версии – «Для берегов отчизны дальней ...» Пушкина – Бородина, «Редет облаков летучая гряда ...» Пушкина – Римского-Корсакова, «Ты знаешь край ...» Тютчева – Чайковского, «Фонтан» его же и Рахманинова... Стоит лишь назвать, как воспроизводится текст, озвучивается; сопереживается, событийствуется ...

Но не менее впечатляющи и не вполне классические пары: «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова – Елизаветы Шашиной, «Сомнение» Кукольника – Глинки, «Однозвучно гремит колокольчик ...» И. Макарова – Гурилева ...

Итак, романс-элегия как романс по преимуществу. Размытость, принципиальная неопределенность формально-стилевых признаков этой разновидности романса отличает романс-элегия и от «русской песни» и от романса-баллады. Зато создает мощное силовое поле, в котором выявляются возможности творческой индивидуальности и поэта и композитора. Точность психологического рисунка, реалистический жест героя лирического события, содержательный характер аккомпанемента, интенсивность словесного и музыкального выражения, ритмическая и мелодическая размеренность – коренные особенности этого вида романса. Как видим, все эти особенности даны достаточно неопределенно, но их совокупность все же создает интуитивно-представимый образ романса-элегии. Но не сама по себе создает. Столь общие характеристики бессодержательны, потому что общи. Нужно ощущение социальной дистанции, отделяющей, но и роднящей того, кто слушает «Для берегов отчизны дальней ...», например, если этот слушатель на время или навсегда оказался вдалеке от своей родины. Здесь-то и начинается романсная судьба художественно и музыкально нивелированной элегии.

Неподалеку от романса-элегии живут романтические опыты на темы чуждаемых любовных и героических событий, воспринятых русской песенной музой; вольнолюбивые песни изгоев и заточенных – «узническая» и «изгнанническая» лира ... Здесь же, поблизости, – знаменитый «Пловец» («Нелюдимо наше море ...») Языкова – Вильбоа. Прибавим к этому вольные песни, исполнявшиеся в среде ссыльных декабристов, в герценовско-огаревском кругу. Многие из них перешли и в более поздние времена. На другом полюсе песенного вольнолюбия живут

застольные, гусарские, студенческие песни, с еще более резкими социальными границами.

Так, к середине XIX века сложились все основные художественные формы русской романсной культуры, определившие ее историю в последующие времена.

Развитие демократических тенденций в русской литературе потребовало радикального пересмотра понимания народности русского искусства, в том числе и феномена «русской песни» в ее архаически-стилизаторском качестве. Внешние приметы ложно понятой народности более не нужны. Народный характер «книжной» поэзии определяется теперь вовсе не «сарафанной» или «квасной» атрибутикой. Переосмысление «русской песни» как некоей антикварно-раритетной музейности было необходимо. Без этого развитие вокальной лирики как реалистического и общедемократического рода русской поэзии сделалось бы затруднительным. Расчет с тормозящими влияниями «русской песни», ставшими особо заметными к середине XIX века, произвел критик-демократ В.В.Стасов. В своей книге о Глинке он, в частности, писал: «В 30-х годах было у нас, как известно, очень много речи о народности в искусстве ... Национальность принималась тогда в самом ограниченном значении, и потому тогда думали, что для сообщения национального характера своему произведению художник должен вставить в него, как в новую оправу, то, что уже существует в народе, созданное его непосредственным творческим инстинктом. Желали и требовали невозможного: амальгамы старых материалов с искусством новым; забывали, что материалы старые соответствовали своему определенному времени и что искусство новое, успев уже выработать свои формы, нуждается и в новых материалах»<sup>22</sup>.

Народность без антуража, так сказать, и есть новый материал, отлитый в новые формы. Например, тот же романс-элегия из-за его формальной неопределенности оказался особенно восприимчивым ко всем формам. И тогда приметы «народности» «русской песни» всего лишь средство, для новых целей и задач неприемлемое: задачи интернационально-универсальные, а средства – национально-этнографические.

<sup>22</sup> Стасов В. В. Избр. произв. в 3-х т., т. 1. М., 1952, с. 425.

Идет многолетняя дискуссия о народности русского искусства, в том числе и вокальной лирики. Критически обсуждаются «отцы-основатели» «русской песни»: Мерзляков, Дельвиг, Цыганов, Кольцов. Снижаются оценки, данные им десятилетием или двумя ранее. Скептически воспринимается песенное творчество Сурикова, Дрожжина, Никитина, Ожегова. Ниспроверяются и музыкальные авторитеты (например, Алябьев, в том числе и «Соловей» его и Дельвига). Презрительный ярлык «варламовщина» с легкой руки А. Н. Серова надолго отметит «русскую песню» как жанр. В этой критике было много полемического, и потому не вполне справедливого. Но схвачено было главное: «русская песня» в ее массовом восприятии сошла, уступив место бытовому романсу и новой песне.

Было бы несправедливо не сказать о жизни «русской песни» и в это время, ставшей в лучших своих образцах свидетельством преодоления жанра в пределах жанра («Не брани меня, родная ...» А. Разоренова, «Потеряла я колечко ...» в обработке М. Ожегова, «Меж крутых берегов ...» его же). Им, этим действительно всенародным песням, сопутствуют песни, так сказать, группового назначения. Но от того их народность не умаляется. Это гимнические, агитационные, сатирические песни, траурные марши. И здесь есть великолепные хоровые образцы («Замучен тяжелой неволей ...» Г. Мачтета, «Есть на Волге утес ...» А. Нарвощкого).

Это совершенно обязательный хоровой фон, оттеняющий одноголосие городского романса, который поют под аккомпанемент фортепьяно, скрипки или флейты. На границе хора и немоты. В зоре – голос личной судьбы, одинокий и потому всеслышимый и всеответный на свой лад каждым. Романс и в самом деле живет в его лирической отделенности от всего иного – на один голос, положенный на музыку; но «спеванный» под сурдинку. Сердце на ладони, а душа на люди ...

Вторая половина XIX века отмечена еще более резкой отделенностью романса «бытового» и романса «профессионального». Меняется, как считают исследователи<sup>23</sup>, и их соотношение. Бытовой романс, представлен-

ный «непрофессиональными» его создателями, оказывается на периферии культуры, но оттого не становится менее популярным в своей достаточно пестрой и не особенно эстетически взыскательной аудитории. П. Булахов, К. Вильбоа, С. Донауров, В. Пасхалов, В. Соколов – наиболее продуктивные композиторы, работающие в жанре бытового романса, ставшего самостоятельным жанром вокально-поэтического творчества.

Но подлинные шедевры неизбежны и здесь. Выведем «Пару гнедых» Апухтина за стены домашних аудиторий; но в тех же стенах все-таки останутся: «Под душистою ветвью сирени...» В. Крестовского и «Это было давно ... я не помню, когда это было ...» С. Сафонова.

Новые композиторы вновь обращаются к романсной лире первой половины XIX века. Балакирев, например, пишет романс на стихи Лермонтова «Песня Селима». Разночинная молодежь шестидесятых заслушивается этой вещью, и настолько всерьез, что поет ее уже сама не только в живой реальности, но и в реальности художественной. (Вспомните «даму в трауре», поющую эту песню в романе Чернышевского «Что делать?») Межсоциальное – внутрилитературное – пограничье ...

«Ты скоро меня позабудешь ...» Ю. Жадовской – Даргомыжского, «Я пришел к тебе с приветом ...» Фета – Балакирева, романсы Чайковского: «Хотел бы в единое слово ...» (Л. Мей), «Ночи безумные, ночи бессонные ...» (А. Фет), «Средь шумного бала ...» (А. К. Толстой), «Растворил я окно ...» (К. Р.) ... Подлинные шедевры романской лирики второго полувека золотого девятнадцатого!

Во многих случаях романс в его музыкально-поэтической цельности – надежнее стихохранилище для тех поэтических произведений, которые вне музыки так и остались бы в нетях.

Вокально-поэтическая жизнь романской лирики XIX века с пометой «классическая» продолжается и в нашем веке, в новых музыкальных версиях – Рахманинова, Ганеева, Прокофьева, Гречанинова, Глиэра, Глазунова, Ипполитова-Иванова, Стравинского, Мясковского, Свиридова ... Еще одна граница – схождение веков: классического девятнадцатого и открытого всем культурным сторонам света двадцатого. И здесь уже исторически обусловленный социальный –

<sup>23</sup> См.: Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М.–Л., 1956, с. 140.



Титульный лист сборника песен «Между делом безделье» с музыкой Г. Н. Теплова (Спб., 1759)

Обложка сборника песен М. И. Ожегова (М., 1901)

Антреприза С. Дягилева.  
Персонажи из балета И. Стравинского «Петрушка». 1911. Фотомонтаж

Н. Римский-Корсаков, А. Лядов, А. Глазунов.  
Петербург. 1905



«Вечерний звон»





эстетически значимый – разрыв. Грядет новая поэзия, которая станет спустя десятилетия новой классикой, в том числе и романской: Бунин, Блок, Мандельштам, Ахматова, Цветаева, Пастернак, Заболоцкий... Выстраивается и иной ряд: В. Иванов, К. Бальмонт, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб, В. Брюсов ... Но дело здесь не в отметке, свидетельствующей о высоте над уровнем романского девятнадцатого. Ведь в том же самом девятнадцатом с определением романской музыкально-поэтической высоты было тоже не просто. Важно место романа в культуре, которое не может оставаться пустым.

Романское XX столетие, особенно первая его половина, – особой мозаической расцветки и калейдоскопически подвижных очертаний. «Вешние воды» Тютчева – Рахманинова соседствуют с «Крысоловом» («Я на дудочке играю ...») Брюсова – Рахманинова, «В дымке-невидимке ...» Фета – Танеева – с романсом «Ночь печальна ...» Бунина – Глиэра, «Трансвааль, Трансвааль ...» Галиной – Рахманинова – с «Сероглазым королем» Ахматовой – Вертинского, «В молчанки ночи тайной ...» Фета – Рахманинова – с «Маргаритками» Северянина – Рахманинова ...

История русского романа – живая история, и потому история с будущим. Живость этой истории, непростительно кратко здесь рассказанной, сродни жанру: история, как и сам романс, живет на границах, в незавершенности становления. Но именно так живет и тот, кто слушает романсную словомузыку как свою-чужую лирическую судьбу.

Настало время обратиться к текстам, воспроизводящим погранично конфликтные романские ситуации, и потому способным прояснить коренные особенности жанра, но опять же – в момент преодоления жанрового канона.

#### КОГДА Б ОН ЗНАЛ ... – СКАЖИТЕ ЕЙ ...

С чего начинается песня? Что следует сделать со словами возможной песни, чтобы эта возможность осуществилась? Можно ли выznать тайну оглашения слова в романском пении, воспроизвести эту тайну, «сконструировать» ее?

Сравнение известной песни – романс-баллады – «Когда я на почте служил ямщи-

ком ...» с ее первоисточником, может быть, продвинет нас в этом труднейшем деле – деле вызволения тайны романскости из того, что *еще* не романс, но готово им стать, если только чутко вслушаться и зорко взглядеться в этот исходный текст в надежде пропеть этот пока не поющий текст.

Стихотворный текст, ставший исходным материалом для будущей знаменитой песни, впервые опубликован в «Иллюстрированной газете», в номере одиннадцатом за 1868 год (с. 174), с подзаголовком «Из Владислава Сырокомли» и с посвящением Анне Филипповне Яровицкой-Вырыпаевой. Польский оригинал В. Сырокомли (Кондратовича) называется «Poczytlylion Gaweda gminna». Такую библиографическую справку дают комментаторы<sup>24</sup>. Автор перевода – Леонид Трефолев.

Оставим пока первоисточник нечитанным – послушаем песню; благо, что она едва ли не у каждого на памяти и на слуху.

Ямщик, может быть, не в первый раз рассказывает свою историю. Но рассказывает таким образом, что не рассказывает, по сути дела, ничего. А мог бы рассказать, но рассказывать «больше нет мочи». (В этот момент ему должны налить вина. Может быть, для этого и ведет рассказчик свою леденящую душу историю пред посетителями питейного заведения, где участливо слушают и щедро угощают.)

Смерть возлюбленной, которая неожиданно предстала перед влюбленным ямщиком замерзшей среди снежного поля. Собственно, что еще рассказывать? Но последняя строка песни предполагает нечто большее, чем только это. Но может ли быть что-нибудь большее, чем эта страшная картина посреди поля, ветра и снега? И это большее, оставшееся вне текста, каждый слушающий, не принадлежащий, так сказать, к ямщицкой социальной общности, призван лично домыслить. И тогда то, что произошло с бедным ямщиком, произошло с каждым из слушающих. Конечно, не в точности так; но в переживании возможной прерванной любви рассказчик и слушатели уравниваются.

Между тем слушание это – активное слушание. Тайна недосказанного расшифровывается каждым по-своему. Романсно-балладный монолог есть, по сути дела, диалог, где второй голос (вторые голоса) – слушатели, и

<sup>24</sup> См.: Гусев В. Е., с. 1052.

одновременно невысказанная, неспетая партия самого ямщика, оставшаяся в нетях, но мысленно переживаемая каждым как неспетая песня собственной иносоциальной судьбы. Примерно так можно описать эффект такого вот соучаствующего слушания в ответ на сознательно провоцирующее к соучастию пение.

Обращение к источнику, не ставшему в исходном облике романсным пением, может быть, что-нибудь да и проявит в нашем предмете.

Называется стихотворение «Ямщик» (песенная переделка без названия). Начало чисто повествовательное. Завсегдатаи трактира допытываются у ямщика, почему он такой хмурый и нелюдимый, просят его поведать свое горе, обещают за будущий рассказ хмельную чарку и туго набитую трубку. Ямщик не отказывается от чарки и начинает свой рассказ (с четвертой строфы стихотворения, с той самой хрестоматийной строки – «Когда я на почте ...»). Сначала сюжет развивается как в песенном варианте. Но дальше ...

*Средь посвистов бури услышал я стон,  
И кто-то о помощи просит.  
И снежными хлопьями с разных сторон  
Кого-то в сугробах заносит.*

*Коня понукаю, чтоб ехать спасти;  
Но, вспомнив смотрителя, трушу,  
Мне кто-то шепнул: на обратном пути  
Спасешь христианскую душу.*

*Мне сделалось страшно. Едва я дышал,  
Дрожали от ужаса руки.  
Я в рог затрубил, чтобы он заглушал  
Предсмертные слабые звуки.*

На этом пока прервем цитирование. Здесь и внутренний голос насчет обратного пути, и рог, заглушающий «предсмертные слабые звуки», и страх перед смотрителем, который строго приказал насчет пакета... Мотивирован каждый жест; мотивировано также и будущее поведение. Для домысливания ничего не остается. Рассказ равен самому себе. Голос на голос, погашающий один другой ... Предположенный итог незамедлительно следует в заключительных строфах стихотворения:

*И вот на рассвете я еду назад.  
По-прежнему страшно мне стало,*

*И, как колокольчик разбитый, не в лад,  
В груди сердце робко стучало.*

*Мой конь испугался пред третьей верстой  
И гриву вскосматил сердито:  
Там тело лежало, холстиной простой  
Да снежным покровом покрыто...*

Оказывается, не только смерть возлюбленной поломала жизнь несчастного ямщика, но и по гроб жизни укору совести. Для домысливания и в самом деле не остается места. Судьба поведена во всей своей полноте. Зазора меж свершенным и возможным нет. Слушатель *только* слушает случившееся не с ним. Тексту в таком виде романсом не стать, зато стать (чем, собственно, он и стал) материалом для чтецов-декламаторов, концертным номером в своей эпической завершенности. Лирическая открытость в тексте не проступает ни в одной строке. Плакать можно, а петь нельзя. Но... хочется петь. И это хотение провоцирует заключительная строфа стихотворения:

*Я снег отряхнул – и невесты моей  
Увидел потухшие очи...  
Давайте вина мне, давайте скорей,  
Рассказывать дальше – нет мочи!*

Как видим, концовки почти совпадают. Но если в романсном варианте домысливание возможно, то в исходном тексте – лишь риторическая фигура; но такая все-таки риторика, что провоцирует «отредактировать» текст, взять его на песенно-романсный голос – обратиться к каждому в отдельности и только потому – ко всем. А исходный текст – только ко всем, но не к каждому, потому что рассказано все и потому стало экспонатом, примером, поучением.

И еще одна особенность романсной стилистики. Сравните две односмысловые концовки – стихотворения-источника и романа-баллады:

*Давайте вина мне, давайте скорей...*

и

*Налейте, налейте скорей мне вина...*

Романсный жест выразительнее, определеннее, потому что молчание, которое за ним должно наступить, – содержательная немота, содержащая возможности встретившихся с романсом судеб. Резкость кричащего жеста укрупняет, разверзает бездну молчания, отзывающегося эхом впечатли-

тельных душ, которые вслушиваются в самих себя. А вялое «давайте ...» ни к чему такому не способно.

Но это – жест внешний. Очень важный, но все-таки внешний. Куда важнее внутреннее жесты самой жизни, проживаемые слушателями романса-песни в его интенсивно развивающемся чувстве. Жесты самой жизни, с ее зрительными реалиями, ушедшими в подтекст, в затекстовое пространство каждодневного быта.

А. Н. Толстой «о жесте художественного языка», укорененном в самой жизни, говорил так: «Нельзя до конца почувствовать старинную колыбельную песню, не зная, не видя черной избы, крестьянки, сидящей у лучины, вертящей веретено и ногой покачивающей люльку. Вьюга над разметанной крышей, тараканы покусывают младенца. Левая рука прядет волну, правая крутит веретено, и свет жизни только в огоньке лучины, угольками спадающей в корытце. Отсюда – все внутренние жесты колыбельной песни»<sup>25</sup>.

Рассказ ямщика близок сердцу слушателя. Ведь снежное поле, храпящий конь, порывистый ветер, вздыбливающий снег, тайна, притаившаяся за каждым кустом и под каждым сугробом, – это их поле, их конь, ветер их зим и их непогоды, их кусты и сугробы, хранящие тайну их жизнью. А в песне могут быть лишь внешние жесты, но непременно указывающие на внутренние жесты обыденной жизни тех, кто, слушая, заново проживает романс. Диалог романсности как эстетической выдумки с этически упорядоченным бытом.

Рассказать личную судьбу подряд и сплошь в ее социальной однородности и обыденности – значит упразднить ее в качестве романсного события, романсной судьбы; пресечь возможности диалога, инициативу второго голоса; рассекретить тайну.

Есть и другие способы свести романс на нет. Но способы, имеющие эвристическое значение – выявляющие сущностную природу жанра.

Романс Евдокии Петровны Ростопчиной «Когда б он знал!», с подзаголовком «Подражание г-же Деборд-Вальмор» (французской поэтессе-современнице, известной в России) и с посвящением «Для Елизаветы Петровны

Пашковой», имеет две даты – написания и второй, песенной редакции: 1830 и 1858 годы. Вторая дата условна, однако близка к действительности. Комментаторы ее уточнили – 1858 год. С музыкой Кочубей романс вышел отдельным изданием (Спб.; цензурное разрешение 22 ноября 1857 года) вместе с «ответом» на романс – романсом «Скажите ей!» на слова Н. А. Долгорукова, исполнявшимся Г. Тамберликом, известным в то время певцом. В песенниках романс Ростопчиной публикуется с 1863 года (Новейший песенник... Спб., 1863) до 1909 года. В 1890 году, после смерти поэтессы, ее брат напечатал окончательную редакцию стихотворения (см.: *Ростопчина Е.* Соч., т. 1. Спб., 1890)<sup>26</sup>.

Эта подробная справка понадобилась нам для того, чтобы показать, сколь не прост путь стихотворения к музыке, а с нею – к слушателю. Текст «подлаживается» к будущей музыке ради безупречного достижения своего вокально-музыкального предназначения.

Приведем это стихотворение полностью, по тексту 1857 года, ставшему романсом<sup>27</sup>:

*Когда б он знал, что пламенной душою  
С его душой сливаюсь тайно я!  
Когда б он знал, что горькою тоскою  
Отравлена младая жизнь моя!  
Когда б он знал, как страстно и как нежно  
Он, мой кумир, рабой своей любим...  
Когда б он знал, что в грусти безнадежной  
Увяну я, не понятая им!..  
Когда б он знал!*

*Когда б он знал, как дорого мне стоит,  
Как тяжело мне с ним притворной быть!  
Когда б он знал, как томно сердце ноет,  
Когда велит мне гордость страсть  
таить!..*

*Когда б он знал, какое испытанье  
Приносит мне спокойный взор его,  
Когда взамен немого обожанья  
Я тщетно жду улыбки от него.  
Когда б он знал!*

*Когда б он знал ... в душе его убитой  
Любви бы вновь язык заговорил,  
И юности восторг полузабытый  
Его бы вновь согрел и оживил!*

<sup>25</sup> Цит. по кн.: *Каверин В.* Письменный стол. Воспоминания и размышления. М., 1985, с. 214–215.

<sup>26</sup> См.: *Гусев В. Е.*, с. 1022.

<sup>27</sup> См.: *Ростопчина Е.* Стихотворения. Т. 1–2, Спб., 1857.

*Ия тогда, счастливица!.. любима...  
Любима им была бы, может быть!  
Надежда льстит тоске неутолимой;  
Не любит он... а мог бы полюбить!  
Когда б он знал!*

Казалось бы, только и петь это удивительно романское стихотворение! Ан нет...

Первые две строфы – каждая их строка – требуют ответа, обращены к нему, вопрошают, предполагают второй голос, уверены в нем, в этом вожделенном втором голосе, сами полнятся им. Они являются первым голосом. Они же сами себе являются и... вторым.

Но ответ необходим в сей же миг. И поэтому вот она, третья строфа с вожделенными ответами, по сути дела, с одним исчерпывающим ответом; но ответом, предположенным той, кто вопрошает.

Тайна упразднена, и потому субстанция романности в условиях этой симметрической ясности жить не может. Третья строфа не нужна. Стихотворение как романс может существовать в виде двух первых строф. Поются только они.

Но и этим не исчерпывается вокальная судьба стихотворения Евдокии Петровны Ростопчиной, к поэзии которой, между прочим, благосклонно относились Жуковский, Пушкин, Лермонтов...

Аффектированное вопрошание ответа вызвало третью строфу, отторгнутую в музыкально-вокальном бытовании. Но ответ воследовал со стороны – от Н. А. Долгорукова. Приведем этот ответ:

*Скажите ей, что пламенной душою  
С ее душой сливаюсь тайно я.  
Скажите ей, что горькою тоскою  
Отравлена младая жизнь моя.  
Скажите ей, как страстно и как нежно  
Люблю ее, как бога херувим.  
Скажите ей, что в грусти безнадежной  
Увяну я, бездушной нелюбим.  
Скажите ей!*

*Скажите ей, как дорого мне стоит  
И трудно мне притворным с нею быть.  
Скажите ей, как томно сердце ноет,  
Когда велит она любовь таить.  
Скажите ей, какое мне страдание,  
Когда спокойно глаз ее глядит,  
Когда взамен немого обожанья  
Она, как льдом, мне душу холодит.  
Скажите ей!*

«Когда б он знал!» и «Скажите ей!» составили целостную вокально-поэтическую композицию Ростопчина – Долгоруков. Здесь можно было бы поставить точку в этой «музыкальной истории». Но ...

На первый слух все вопросы Ростопчиной погашаются ответами Долгорукова, как будто в точности составленными из слов вопрошательницы. Недосказанное досказано. Первый голос и второй голос слились в один. Зазор двуголосия уничтожен. Романс, с его тайной, ждущей сопереживающего отклика, исчез. Вопрос-ответ сделался концертным номером в его лиро-эпической завершенности.

Но так ли это?..

Вчитывание в текст ставит под серьезное сомнение все то, что легло на первый слух.

Тот, кто отвечает, считает ее бездушной, своим бездушием и нелюбовью, словно льдом, холодящей его любящую душу; а свое притворство и свою холодность – вынужденными. Ответы, конечно, пародийны. Весь ответ, безусловно, пародия, но пародия с подвохом, с игрой, оставляющей возможность тайны недосказанного. Романс продолжается. Романс живет, приглашая вслушаться в себя; влечет к сопереживанию.

Ответ-пародия Долгорукова помимо этой своей прямой задачи еще и первая реакция первого слушателя оригинала. Ответный романс не заменяет третьей строфы оригинала, снятой в варианте для исполнения. Это – слушательское домысливание; но домысливание открытое, личное и потому не универсальное; не для всех. Одно из ... Разноречие остается. Романс живет в личных судьбах слушателей как индивидуально-коллективное переживание. Пародия в своей верности сущностной природе пародируемого объекта выявляет это с демонстративной выразительностью. Но так ли это? А если так, то в какой мере оно именно так?..

Как будто прямой поединок романсных жестов, их диалогическое столкновение. Слово на слово. Речь на речь. Но ... вслушаемся: «Когда б он знал...» – «Скажите ей...» Друг о друге – в третьем лице. Апелляция к некому третьему, который и должен, назначенный ею и им посредником, донести ее вопросы и передать его ответы. В этом третьем две любовные судьбы как бы объективируются, становясь всеобщим достоянием. Личная тайна вырождается в секрет Полишинеля. Отстраняется, делается

«внеаходимой» (термин М. Бахтина) по отношению к замкнутому миру влюбленных. «Избыточность» авторов-героев микшируется. Исходные тексты становятся равными самим себе. Но любовная ситуация в этом отстранении через объективированного посредника в полной мере эстетизируется, оформляется в предмет любования. Этическое уходит за текст. Остается «красивое» в своей пародийно-объективной чистоте. А «страданье» пропадает. Социальная граница стерта. И герои и слушатели – люди одного социального круга. И только эффект пародийности отстраняет. Но это уже отстранение не социальной, а эстетической природы. Романс сыгран действительно как концертный номер. А романсная субстанция, отвердев, готова к экспонированию. Чудо романса раскрывает свою природу.

Образцы романсной классики диалогическую природу исповедального лирического монолога выявляют и внутри самих себя, обнаруживая собственно жанровую монодиалогичность. «Сомнение» Кукольника – Глинки – ярчайший пример романсного сопряженного двуголосия, явленного в одном голосе. Приглашение к слушанию и соучастию – в интенсивно значимой паузе меж «коварными обетами» и не менее «коварными наветами». Ни автору, ни слушателю выбрать не дано; зато дано выбирать. И в этом – удовлетворение романсных чаяний для адептов жанра, без которого личная их жизнь не только не полна, но вообще едва ли возможна. И тогда альбомные «волнения страсти» отнюдь не покоробят изощренный слух знатоков истинно поэтического слова, если они, эти знатоки, сегодня слушают романс.

Равно как и в романсе «Средь шумного бала...» А.К.Толстого – Чайковского вряд ли кто застопорится на строках:

*В часы одинокие ночи  
Люблю я, усталый, прилечь...,*

в которых поведана, мягко говоря, не такая уж оригинальная привычка автора этого романса. Романс влечет слушателя сопереживать не строки, а мимолетное чувство первой встречи; чувство, готовое к развитию... Можно даже сконтаминировать строки из разных строф этого романса и сказать, скажем, так:

*Средь шумного бала случайно  
Люблю я, усталый, прилечь...*

«Пройдет» и это, потому что сохраняется модальность романсного события, взывающего к соучаствующему сочувствию. Пародийность не перечеркивает романсность. Пародийно-эстетическому не скрасть этическое, социально-этическое, остающееся неколебимым.

Знаменитая ария Ленского из оперы «Евгений Онегин» Чайковского «Куда, куда вы удалились...», прощальная перед нелепой смертью на дуэли (вспомним: ария – синоним романса в России первой половины XVIII века), вряд ли вызовет в памяти любителя оперы способ введения этого лирического отступления в текст пушкинского романа. А способ этот сознательно пародийный. Послушайте:

*Стихи на случай сохранились.  
Я их имею. Вот они:  
«Куда, куда вы удалились,  
Весны моей златые дни...»*

Отношение автора к своему герою контекст проясняет моментально. А вот отношение композитора к пушкинскому, теперь уже к своему, герою этот контекст не предполагает. Разрушение структуры строфы в начале арии для вокально-музыкального развития темы несущественно. Пародируется текст, а словомузыка сохранна. Пародия средней силы над ней не властна. Напротив, она может иногда даже усиливать эффект романсности. Так однажды и случилось со стихотворением Ивана Панаева «Будто из Гейне».

Это сознательная пародия поэта на многочисленные в его время русские переводы Гейне. И таких пародий у Панаева было немало. Но у этого стихотворения судьба сложилась особенная. Положенное на музыку Н. Дмитриевым, стихотворение стало популярным романсом. Сам Панаев называет музыку Дмитриева «прекрасной»<sup>28</sup>:

*Густолиственных кленов аллея,  
Для меня ты значенья полна:  
Хороша и бледна, как лилея,  
В той аллее стояла она.*

*И, головку склонивши уныло  
И глотая слезу за слезой,  
«Позабудь, если можно, что было», –  
Прошептала, махнувши рукой.*

<sup>28</sup> См.: Гусев В. Е., с. 1040.

*На нее, как безумный, смотрел я,  
И луна освещала ее;  
Расставался с нею, теряя  
Все блаженство, все счастье мое!..*

Последняя, опущенная здесь четвертая строфа совпадает с первой.

Пародийно-комплектный романский набор. Романское клише. Но, слившись с музыкой, голос пародиста стал голосом романского героя со всеми приличествующими жанру атрибутами. «Работает» чистая модальность, окликающая второй голос из публики, тоже модально безличный и потому могущий стать голосом каждого, кто захочет «примерить» его к голосовым связкам собственного сердца.

Иногда эта «примерка» оказывается смертельной для первоисточника.

Редакторское чутье поющего народа безупречно. В этом мы уже убедились. Но поделки окололитературного свойства бывают чудовищными. Они назначены схематизировать то, что воспринимается ими как содержание; как бы ускорить эффект романского воздействия; снять «красоту», оставив лишь «страдание» (на самом деле уничтожив и его).

Автору этих заметок однажды довелось услышать такую вот уличного происхождения импровизацию-вариацию на общеизвестную тему, но певшуюся от всей души и во всю глотку:

*Эх, родная, успокойся!  
Это только бредь.  
Не такой уж я пропойца,  
Чтобы умереть...*

Справедливость взывает немедленно воспроизвести первоисточник, несмотря даже на то, что каждый помнит его и так:

*Ничего, родная! Успокойся.  
Это только тягостная бредь.  
Не такой уж горький я пропойца,  
Чтоб, тебя не видя, умереть...*

Ошарашенные прохожие узнавали, конечно, есенинское «Письмо матери». Но в этом узанном исчезло все, что поется, то есть та самая романская модальность; все то, что как раз сохранено и даже усилено в паевской пародии. Зато удобно, быстро и по-прежнему складно.

Так создается жанр, если можно так выразиться, вагонного жестокого романса, «об-

няться душами» с которым нельзя: души молчат, а слух замкнут. Социальная и эстетическая гладь. Безграничье монотонной социальной однородности...

Внутритекстовые границы. Голос на голос. Ауканье голосов в пределах жанра. Общительные отношения с социально чужим словом как возможным своим... Все это наглядно выявляет инобытие романса в культуре народа.

### «АХ, ЭТО, БРАТЦЫ, О ДРУГОМ!»

*Затянулся наш роман-с ...*

Думали о феномене русского романса, а говорили о вещах сопредельных, ходили вокруг да около... Но теперь уже очевидно: чтобы сказать о романсе, нужно говорить о том, что не есть он, но мог бы им стать при определенных условиях. Такая исследовательская ситуация соответствует сущностной природе нашего предмета – внутренне пограничного, структурно противоречивого, живущего как культурная целостность на границах, и прежде всего на границах социальных.

Еще раз вспомним эти переключки и перекрестья, переделы и перегородки.

Думали о страдающей душе, а пришлось говорить о красивом слове; пытались проникнуть в эстетику романса, а рассуждали об этике любви; вникали в тайну трепетного слушания романского слова, а вышли из XIX века в век нынешний, с его социально значимыми художественными пристрастиями и отторжениями; собралось было вслушаться в романскую классику золотого девятнадцатого, а услышали романсы нового дня; говорили о музыкально-поэтических уладах слуха, а прикоснулись едва ли не к самому главному: что дает романс человеку в его жизни, восполняя недостающее, но необходимое, без которого нельзя...

Посчитали было романс песней особого предназначения и особого художественного качества, как тут же оказалось, что романс – больше самого себя. Им может быть при определенном повороте мысли драма, рассказ... Одним словом, особое мироощущение судьбоносного, жизнеустроительного свойства.

Углубились в романское слово, а оно источилось музыкой, которая сама по себе – отдельно – только и ждала, чтобы ее артикулировали словом, рассказали, досказали.

Считали романс поэтической и музыкальной классикой, как вдруг оказалось, что «профессионализм» и «совершенство форм» – дело десятое, потому что... (смотрите выше).

Рассуждая о романсе, жили в России; а оказались в Испании и Персии, кочевали с цыганами в их «изодранных шатрах», бродили среди ночной мглы на холмах печальной Грузии... И только потом, с еще большей силой, вновь внимали светлой печали русского романса.

Заглянули было послушать романсные элегии в изысканные музыкальные салоны и гостиные девятнадцатого – как в те же салоны вдруг влетела простая и общедоступная песня – «Не брани меня, родная ...». Все тот же общедемократический – и все-таки сословно перегородженный – «синий троллейбус», вмещающий всех романсисто-в и все романсы, какие были, есть и еще будут ...

Обращение к этимологии обнаружило новые границы – филологического, языкового свойства. А погружение в историю выявило жанровую неопределенность романса как явления музыкально-поэтического.

Анализ конкретных текстов обнаружил онтологическую поливалентность жанра, его внутреннюю диалогичность, необходимость второго голоса, предположенного первым голосом лирического героя лично-всеобщих перипетий любовного события ...

Говорили о другом, а сказали все-таки о романсе.

Думали о романсе, а прикоснулись к личному, человеческому существованию, которое в безроманном своем бытии неполно, ущербно.

## БРАТАНИЕ НЕВОЗМОЖНОСТЕЙ

Романс как общекультурная человеческая ценность, необходимый фрагмент лично-общественного человеческого существования, представляет собой естественное сочетание достоверности и мечты. Он – воплощенное чаяние. Даже если тот, кто слушает романс, в преклонном возрасте, то и тогда он возьмет у романса свое: чаяние предстанет как бывшее в молодые годы. И душа успокаивается, умиротворяется («Были когда-то и мы рысаками...»). Больше того. Романс дает иллюзию достижения недостижимого принципиально. Николай Асеев

Жизнь в культуре: жанры, характеры, судьбы в «Песне о Гарсиа Лорке», создателе испанского романсеро XX столетия, пишет:

*А жандармы сидели,  
Лимонад попивая  
И слова его песен  
Про себя напевая.*

Поэта уже нет, а песня его живет. И не где-нибудь, а среди его непосредственных мучителей. Ведь дух свободы не противопоставлен и им. Может быть, им-то как раз особенно нужен – в качестве тайной компенсации социально недостающего; но только в конспиративном переживании романсного чаяния.

Романс, понятый как образ культуры в его пограничном существовании, отмечен невыводимым знаком собственной социальной заурядности.

Наш анализ осуществлялся на грани упразднения самого предмета анализа. Искусшение анализом в ущерб синтетическому постижению русского романса как образа национальной культуры.

Не вырвать ли цветок с корнем, дабы точно узнать, как же растет этот цветок и как же устроен его корень, связующий растение с почвой? Но тогда сведения о цветке и его корне будут сведениями о мертвом цветке и мертвом корне. «Цветок засохший, безуханный...» (Пушкин). Муляж вместо живого свидетельства о живом. Патолого-анатомический скальпель эксгуматора от культуры – вместо безоружного и доверчивого собеседника. Выветрившаяся почва чертополоха и перекаати-поля. Нет почвы – нет и корней. Обращение к сопредельным явлениям спасало этот цветок от гибели.

Нужна историческая даль, которая могла бы стать живой близостью канувшего в прошлое объекта. Именно таким предстал русский романс. В его странном бытии в составе самой русской культуры, в контексте песенной доромансной культуры, НТР-овской цивилизации нынешних времен, иноязычных, инокультурных влияний; в его связях с иными видами творчества.

Русский романс в выявленном в наших заметках качестве есть феномен национальной культуры, но феномен особого рода. Он являет собой своеобразное свершение времен отдельной человеческой судьбы – помня о прошлом, зоя в будущее, сполна свидетельствуя об иллюзорно осуществленном настоящем.

«Вненаходимость», многофокусность, пограничность. Вселюдный перекресток разных культурных традиций. Их многоголосие, положенное на один, но взыскующий отклика голос.

*Культура существенно жива лишь на границах.* То же и романс. Это парадоксально точное замечание Бахтина, собственно, и ведет нашу мысль. Саморазрушение – самосозидание формы романса. В этой оппозиции и жива культура, как жив и русский романс, – в своей вечной человеческой актуальности. И тогда русский романс не столько антикварный *образец*, свидетельствующий о прошлом, сколько *образ* культуры, живой и поныне, который можно *петь*, то есть *жить* чужим горем и чужой радостью как своими собственными. Сопереживать, сочувствовать, соучаствовать в общительном влечении друг к другу.

Здесь окажутся кстати стихи Бориса Пастернака, написанные им в предпобедном 1944 году, – стихи о нечеловеческих разладах и человеческих братаниях, то есть о том, чем жив, чем смертен и чем бессмертен человек. Вот они:

*Ах, как скучает по пахоте плуг,  
Пашня – по плугу,  
Море – по Бугу, по северу – юг,  
Все – друг по другу!*

Плуг, Буг и север, встретишь соответственно с пашней, морем и югом, если только они встретятся в полной мере, взаимно пропадут. А что люди?..

Поистине «братание невозможностей»<sup>29</sup> (воспользуемся здесь Марксовым образом, хотя и найденным им для другого). Встреча как иллюзорное чаяние. А томление *всех друг по другу* – свойство и состояние самой жизни. Неистребимое в своей человечности влечение к «красивому страданию».

#### А НАПОСЛЕДОК Я СКАЖУ ...

Но, если осмотреться, это присуще любому художественному произведению.

Что же все-таки отличает русский романс от иных видов творчества?<sup>30</sup> Двойственная его социальность.

Романс как художественная реальность живет в двух социальных средах – авторско-исполнительской и слушающей. Не случайно даже названия романсных жанров свидетельствуют о социальной природе их бытования: цыганский, мещанский, городской... Сведение авторского самовыражения к определенной общности – этнической, сословной, профессиональной. Исполнитель (автор) и слушатели принадлежат разным социальным средам, но пребывают в одном художественном пространстве. Это дает возможность внять романсной судьбе как своей и чужой вместе – и потому эстетически оформленной. Переживать лично, а слушать сообща. Не потому ли народный романс входит с эстетически значимым оттенком инородности в репертуар разнородной интеллигенции; поющие цыгане интонируют на свой лад русскую классику, оставляя сохраненной национальную ее суть; а высокохудожественное стихотворение, отмеченное неповторимой индивидуальностью автора, уходит «в народ», живет там в многочисленных фольклорных вариациях, но помнит о классическом своем первородстве? Не так ли крестьянская девушка Лиза вошла в мир дворянско-сентиментальной прозы Карамзина как своя и все-таки ... сословно чужая («И крестьянки тоже любить умеют...») и потому стала художественно значимой не только в творчестве своего создателя, но и в истории русской литературы?

Именно это свойство русского романса – быть сразу в двух социальных мирах – определило общенациональный, общедемократический, общенародный его характер; но при этом и картинно-цыганский, интимно-салонный, разбойничье-удалой и прочий и прочий его подсвет в конкретном песенном бытовании. Извлеченный из такой вот социальной двумирности, романс перестает существовать, восходя к ритуальному пению или нисходя к «жестокому романсу», целиком пребывающему в социально однородной среде *своих* создателей, *своих* исполнителей, *своих* слушателей.

Что еще сказать напоследок? Лишь петь и слушать, слушать и петь ...

<sup>29</sup> См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 150.

<sup>30</sup> См.: Петровский М. С. Езда в остров любви, Или что есть русский романс? – Вопр. лит., 1984, № 5; Рабинович В. Л. Вступ. статья. – В кн.: Русский романс. М., 1987.



## БУДЬТЕ ЛЮБЕЗНЫ ЖИТЬ!

Словно пробудившись от долгой спячки, мы с рвением и уже, казалось, утраченным навсегда энтузиазмом стали заносить в Красную книгу вдруг недосчитавшиеся тычинки, лепестки, мотыльков и бабочек, а порой и крупное, доброе, рогатое и безрогое зверье. Что говорить – событие важное, исключительное, оно посеяло здоровое беспокойство, тревогу, осев в нас ощущением гнетущей заботы невыполненного дела. Эти ростки сожалений, робкие попытки предпринять шаги в исправлении горьких, а порой уже и необратимых трагических заблуждений прошлого столь активны и повсеместны, что объяснять их как хорошо организованное сверху мероприятие никак невозможно. Должно быть, действительно в некоторых областях человеческой деятельности сон прерван – пошла жизнь. Многоголосый вопль в защиту памятников старины, народных ремесел, исконно древнего обряда в праздниках труда и личных духовных явлениях, фольклорного творчества, дружный хор за здоровую биосферу городов, водных хозяйств и общая тревога за окружающую нас природу (за обычный пейзаж, наконец), утратившую многие виды флоры и фауны.

Сразу и не углядишь, что послужило причиной столь мощного толчка к этой доброй заботе. Не исключено, что пресыщенность убаюкивающим комфортом и удобствами, порожденными научно-технической революцией, вызывала голод по естеству и простоте. Сытость и комфорт не заменят человеку необходимых для него целей созидания, чувства убежденности в правоте жизненной позиции, чувства человеческого достоинства. Перенасыщенный раствор одного и вакуум в другом – плохой симбиоз для гармонии, согласия с природой и собой. Именно это и гложет меня. Не скажу, что я – честняга, каких нет. Что меня хоть сейчас под стекло с табличкой: «Не подходи –

сплошная честность». Нет, такого нет. Порою вру, юлю, хитрю, совершаю какие-то, в общем-то, ненужные ходы, поступки. Спросите: для чего? Отвечу совершенно честно – не знаю! Поступки эти не часты и, конечно, не переходят морально-нравственных норм общежития, а вместе с тем они есть, наличествуют. Но в беседах-разговорах (и далеко не частных) меня иногда заносит на темы ни много ни мало как о *человеческом достоинстве* – о том самом достоинстве, о котором в последнее время так часто стали вопрошать нашу замечательную молодежь в присутствии вездесущего телевидения.

Не в силах справиться с захлестнувшим меня нестерпимым стыдом, вижу и слушаю, как здоровые юные красавцы, ослепляя румянцем щек и блеском фирменных курток, потерянно мычали или пытались скрыть впервые, должно быть, колыхнувшуюся и оттого нечаянно осознанную мелкость, пустоцветную суть свою, стремились «выломать» из себя что-то «загадочное».

Отойдя от нокаута неудобной минуты некрасивой правды, вдруг спросил себя, отчего так неловко, надсадно, тяжело? Словно не кого-то, а меня спрашивали сейчас. Ответ трансформировался в откровенно жесткий вопрос: а смог бы ли я, будучи таким же семнадцатилетним учеником, ответить на этот простой, требующий лишь искренности, смелости и всепременной человечности вопрос? До ощущения боли в задохшемся сердце ответил не менее страшное, чем то, что слышал и видел. *Нем!* Не ответил бы! И стала до боли понятна причина гнетущего стыда. Вел бы себя, как представляется теперь, серьезнее, проще, человечнее, что ли, но, увы, не ответил бы. В школе этого не проходили. Заучить что-нибудь Корчагине – кое – и это нелегко, но много проще, чем в живом человеке заподозрить, выявить да еще примерить на себя неведомые, непонятные чувства и измерения.

Многое было отдано на откуп жизни, у лице, семье.

Может быть, так же, как мы сейчас озачинены исчезновением некоторых видов животных, нам следовало бы задуматься и над сохранностью или воспитанием этого сделавшего, вместе с трудом и речью, человека человеком – высокого чувства. Из глубин веков доходят до нас взволнованные призывы великих умов, чтоб мы всенепременно, всегда и всюду были верны этому чувству ... а мы вот затрудняемся просто ответить, что это такое – *Достоинство!!!*

*Гамлет* (завершение диалога Гамлета с Гильденштерном, или, как еще принято называть это место в трагедии, – «сцена с флейтой»): «...смотрите же, с какой грязью вы меня смешали. Вы собираетесь играть на мне, а эта маленькая вещица специально создана для игры, у нее чудный тон – и вы не можете заставить говорить ее. Что же, я проще и доступнее, чем эта дудка?.. Назовите меня каким угодно инструментом. Вы можете расстроить меня, но играть на мне – нельзя».

Вон когда, четыре с лишним сотни лет назад, уже звучал этот набат, а мы и до сих пор как трин-трава растем, сорняк-сорняком. А здесь еще технический прогресс, со своим расслабляющим не только мышцы, но и разум и волю сервисом. Всеобщая машинерия? Не происходит ли исподволь замена живого механическим? Искусство и наука. Влияние и агрессивное заигрывание последней с трепетным, импульсивно незащищенным искусством. Не вытеснит ли могущественная наука, со всеми ее умными компьютерами, всегда знающими, как двигаться, что делать, роботами и мигающими ЭВМами (если все это не одно и то же), живого человека? Человека – средоточие добрых и злых начал, деяний, поверенных высотой одухотворенности, и таких, легкое упоминание которых (войны, угнетение, деспотизм, насилие, террор, порабощение) наводит на мысль, что, может быть, давно пора занести в Красную книгу вместе с редкими птицами, мотыльками и бабочками обычную человечность с ее заплутавшимся где-то во времени и событиях чувством достоинства.

Не исключено, что эта пора назрела. Ну а если такая забота есть, в наших ли силах предотвратить полное отторжение человека от этого его качества – достоинства? Думаю, что уже нет! Все будет так, как будет, если

даже будет все наоборот. Ни в малой степени не помышляя обратить вопрос этот в шутку, посмеяться над ним, а следовательно, и над самим собой, хочу просто напомнить, что на фоне многих глобальных жизненно важных вопросов и проблем мы, простые люди, продолжаем жить, нимало не задумываясь, есть у нас человеческое достоинство или оно утрачено нами навсегда. А вот где ближе и без очереди можно пустые бутылки сдать из-под минеральной воды, это нас заботит, нервит. И дело здесь не в копейках – бережливость, а может быть, даже хозяйственность мы тоже в какой-то мере утратили.

Заботы и тревоги нашей повседневной жизни... Это – шум, который не только бьет, как в том устном рассказе, все по голове, но и просто убивает на трассах с повышенным автомобильным движением. Нельзя же прожить жизнь с ватой в ушах! В доме нашем, прекрасном доме, все хорошо, но лоджии квартир, выходящих на бульвар, построены по принципу огромной ушной раковины, и они достойно выполняют свою конструктивную функцию, улавливая не только «легкий» шум проносающегося мимо потока машин, но и нежный лепет ребенка, провозимого в коляске. Степень восприятия наших лоджий отнюдь не меньшая, чем у специально выстроенных для этой цели гигантских сверхчувствительных локаторов или радиотелескопов. И это большое ухо улавливает непонятные звуковые сигналы, должно быть, «внеземных цивилизаций», где, к великому удивлению, одно звучание очень напоминает наше прекрасное слово «мать». Остальные соседствующие с этим звуком сигналы неразборчивы или неприятно стерты. Шум и «размытые сигналы» – как с ними бороться? Это насущно, уже потому, что это угнетает. Отмахнуться от этой злобы дня двумя-тремя оптимистическими, но, по сути, ничего не значащими фразами, очевидно, нельзя. Прямо или косвенно, во всех этих и многих других коррозиях вопиет отсутствие достоинств. Идет какое-то неуправляемое наступление машины, тряпки, «живота» и хама на душу и человечность. Боюсь быть неловким и не подготовленным в прямом суждении на эту тему, поэтому попробую издали и начну с примера.

Как-то по телевидению из одного очень умного научно-исследовательского центра демонстрировали электронную машину (бог

знает для какой цели сконструированную), призванную воспроизводить (ничего себе – настали времена) человеческую речь. Затаив дыхание, все прилипли к телевизору. Сейчас будет чудо, и оно станет прямо на наших глазах бытовой реальностью. Такого еще не было. Почему-то припомнились всегда наивно-выспренне рекламирующие себя иллюзионисты из цирка: «Впервые в мире!..», «Лучшее на планете!..», «Единственное во вселенной!..» – и все в этом же духе. Надо полагать, что электронная машина эта и есть эмбрион того, что порой тревожит, заставляя недоумевать: неужто вот ей-то и надлежит потеснить, а затем и заменить душевность человека, со всем его наивным и старомодным «быть или не быть?». Тайнственность и величие наполнили голубой экран, в одно мгновение превратив миллионы трудящихся во внимательных и несколько остолбенелых телезрителей. Еще бы! Какой-то там «холодильник» вдруг из своего металлического, механического нутра изрекает просто и проникновенно: «Ну, как ты чувствуешь себя, человек? Не надо ли помочь разобраться в чем-либо или что-то взорвать? Я всегда готов». Все походило на сказку с говорящим зеркалом, но несколько зловещую.

Ряд каких-то технических манипуляций, включений и переключений, до конца, по моему, непонятных и людям в белых халатах, хлопотавшим у огромного диспетчерского пульта машины ... Мигание, мелькание лампочек и цифр, и вот... Никакого «вот» не будет. Мне казалось, что мы вправе были ожидать откровений, творчества если не на уровне сонетов Шекспира, то и не ниже того, что обещала программа телевидения: «Машина говорит». Машина голосом (вернее, звуком) колыхнувшегося кошмара мертво и пусто прервала трепетную тишину ожидания тусклой пародией на подобие человеческой речи: «Я-те-бя-люб-лю», «Я-те-бя-люб-лю». И этот звук был настолько чужд, полярен ожиданию и прекрасному смыслу этих слов, что казалось – с экрана пахнуло затхлостью склепа. И у экспериментаторов лица были совсем не праздничные, похоже, и они испытывали нечто вроде неловкости. Завораживающее начало превратилось в нелепый фарс. Правда, полугодом позже едва ли не этой же машине предложили прозвучать Царь-колокол (тот, что в Кремле Московском) – это было удивительно. Могучий звук, сотрясая

воздух и сердца, пронесся по всему Союзу нашему, не только не обманув нашего ожидания своей призывной мощью и окраской звука, но и по-настоящему взволновав. Однако то был колокол, и, если выбирать, я предпочту гортанную натужность несчастного глухонемого, желающего сказать: «Здрав-ствуй» – этому древнему, марганцево-малиновому звучанию отколотого гиганта.

Не простым ассоциативным скачком сознание подсказывает иной «эксперимент» с живой человеческой речью: мой сын Филипп, будучи еще двухлетним ребенком, любил задерживаться, извините, на горшке дольше, чем того требовала необходимость. В это, как говорил он тогда, «полезное время» он или изображал водителя троллейбуса, громко объявляя все остановки от дома до детсада, или... пел (чаще всего – последнее). А пел он всегда одно и то же:

*Калинка-малинка моя,  
В саду ягода калинка моя.  
Калинка-малинка моя,  
В саду ягода малинка моя –*

и т.д.

Как видите, все не только несложно, а просто оголенно примитивно и совсем уж не поэтично, и каждый раз это было долго, однообразно, без малейших изменений, заученно-одинаково, как сейчас, так и накануне. И тем не менее это звуковое сопровождение не надоедало. Оно было живо, обаятельно в своей надоедливой непосредственности, в азарте, в неосознанной шалости повторения. Теперь нужно только вспомнить, не было ли в моем восприятии этакой родительской сусально-слащавой умиленности отца сыном, и тогда все будет нормально. Нет. Такого не было. Говорю с полным сознанием значимости вопроса.

А теперь заставьте машину говорить-петь одно и то же, а нас – слушать те же пять-семь минут – разбежимся кто куда, и не исключено, что некоторых сбегавших слушателей после долгих розысков обнаружим за запертыми изнутри дверьми, где они с упованием во весь голос будут распевать:

*Калинка-малинка моя,  
В саду ягода калинка моя...*

И, несмотря на некомфортность ситуации и места действия, я убежден, что даже подобная музыка живой человеческой речи,

пения будет больше по душе, нежели электронно-бездушное звуковоспроизведение автомата. Меня же, как актера, беспокоит появление элементов «электронно вычисленного» героя, характера в драматическом творчестве (пусть простят мне специалисты намеренное искажение технического термина, но хочется сказать именно так).

У «электронно вычисленных» симптомов есть свои, в высшей степени примитивные измерения, и они, увы, ниже нуля. Это – одномерность. Картонно-сучная одномерность.

Очень уж тревожно часто стали мельтешить они на экране телевизора, в кинозалах и на подмостках сцены. В актере ли эта одномерность, в герое ли или в характере персонажа, однако почти всегда она громкоголоса и спесива, с претензией на объем и жизнеспособность, то есть на сложность, глубину характера. У вас свободный вечер, и вы идете в театр, предвкушаете радость встречи с искусством – имя драматурга это обещает: «О, это будет интересно, глубоко, необычно, живо!» Но вместо отдыха, творческой радости – досада и потерянный вечер. Вы ловите себя на мысли, что уже где-то видели это: ах да – там и там, позвольте, да еще и там, а вот сейчас – еще и здесь!

Даже пьесы Шекспира с самыми великими названиями преподносили некоторые рьяные деятели от кино со столь примитивным решением, что великие трагические персонажи становились противны и неприятно смешны, а Шекспир – прямолинеен и сер. Как такое могло быть?

Вот такого суррогата нам бы сегодня надо было больше опасаться, чем завтрашнего взаимопроникновения науки и искусства. Я не одинок в восприятии подобного робота совести в творчестве. Такой «робот-автомат» страшен будет не только когда-то, завтра, – страшен он и сейчас. Хотя бы уже и тем, что не подскажет ни нам, ни нашей молодежи, что же такое человеческое достоинство.

Доброе проникновение достижений науки и техники в театр, музыку, кино мне кажется необходимым. Привыкли же мы к так называемой «электронной» музыке! Не знаю, усиливает ли она эстетическое воздействие на человека вообще. Но, во всяком случае, не мешает, не выглядит «несовместимой» со звучанием традиционных музыкальных инструментов.

Наверное, в человеческом сознании, особенно когда дело касается восприятия искусства, существует некая инерция, мешающая безоговорочно и сразу принимать новые выразительные средства, которые предоставляет искусству наука. Не секрет же, что кино при его зарождении очень многим немислимо было представить в качестве нового искусства (как несколько позже и звуковое кино). Часто подобные новые средства на первых этапах используются лишь для внешней выразительности, но и это не может не настораживать настоящих художников. Хочется верить: новаторство в искусстве и науке в конце концов поймут друг друга к взаимной пользе. И пойдут в ногу, не подставляя подножки один другому.

Со временем придет в театр не только знающая, что такое человеческое достоинство, но и владеющая им, глубоко мыслящая, тонко чувствующая, с высокими эстетическими, моральными, творческими воззрениями молодежь, которая будет столь принципиальна в борьбе за уважение зрительного зала к сцене, к актеру, что просто не позволит ни в малейшей степени даже промелькнуть мысли о необходимости механического или «живого» электронно вычисленного актера (к тому времени уже изжитого). Я верю в это.

Машина помогает лечить человека, помогает учить его – спасибо ей. Только помогает. Врачует человека врач, учит учитель. Так же, мне представляется, будет и с актером в будущем. Настоящий актер всегда будет стремиться не отстать от своего зрителя, всегда будет в какой-то степени, пусть даже в малой, «учить» его со сцены, «лечить» его социальные и личные недуги, звать его к правде и свету, давать ему надежду. И не беда, если на помощь этому актеру придут какие-то аксессуары технической помощи, усиливающие воздействие его на зрителя (сегодня кино, театр оснащены достаточно мощно с индустриальной точки зрения). Но помогать они будут *живому* актеру. И это будет лишь вспомогательное средство: как врачу – инструмент, как педагогу – наглядное пособие. Интерес к личности как к средоточию борений и чаяний, своеобразному нервному узлу времени не иссякнет. Это можно представить себе лишь в каком-то нелепо-фантастическом зрительном зале, где в креслах сидят не живые люди, а пронумерованные роботы. Не представляю себе

такого «электронного» зала. Я исповедую живое искусство актера-человека на экране, на подмостках сцены.

Образцом такого искусства был человек, которому я и посвящаю эту статью.

\* \* \*

Совсем не в далекие от нас времена в театрах бытовало такое расхожее мнение, что, мол, публика – дура. Не думаю, что кто-нибудь из работников сцены или околоатральных кругов мог бы заявить это сейчас. Иные времена – другая аудитория. Если кто и способен на такое умозаключение теперь, так разве что от собственной недостаточности или... от переизбытка самомнения. Впрочем, пожалуй, это одно и то же.

Однако даже и теперь далеко не все могут представить себе, что такое спектакль на самом деле, то есть не могут даже близко предположить его полигоном разумных, духовных, физических напряжений, усилий артистов, занятых в этом «побоище». А это именно так. Порой приходишь на спектакль и явно чувствуешь, что вот сегодня ты никак не можешь рассчитывать на эфемерную, осознанно временную, в общем-то добрую (если к этому понятию допустимо подобное качество) власть над двумя тысячами судеб, характеров, нравов, привычек, профессий, сиюминутных настроений, наклонностей и разнообразных до полной несовместимости мироощущений. И вот начинается потаенная, скрытая, никем из зрителей не подозреваемая борьба за умы и души, за возможность подчинить, если хотите, собравшихся своей воле и увести за собой в мир драматургии. Должно быть, за эту-то доверительность зрителей досужие умы прошлого и нарекли сидящую в зрительном зале публику неразумной. Однако спектакль объявлен, все пришли.

*Театруж полон; ложи блещут;  
Партер и кресла – все кипит...*

И действие должно состояться и желательно на том уровне, который обещают фамилии, так четко и ясно напечатанные в программе зрелища.

*Как быть?*

Видите, как это близко к вечному: «*Быть или не быть?*»

И как здесь важно, как невероятно важно, *кто с тобою рядом* в эту непростую минуту. (Нет уверенности, что все читающие

эти строки поверят мне, и тем не менее это именно так.)

Заходит. (У меня грим сложнее, и со мною больше возятся художники-гримеры, не оставляя свободных минут до выхода на сцену.) Спрашивает:

– Как ты?.. Впрочем, можешь не отвечать, вижу... Нездоров, что ли?

– Да-а, силов нет... где их брать на такую махину, да еще на этом космодроме?

– Да-а-а-а! Здесь уж ничего не попишешь: есть так есть; а нет – так уж... все равно надо... – неожиданно вывел он, решив закончить чем-то вроде остроты.

Ответом, должно быть, была какая-нибудь неопределенная реакция или вздох, сказавший тем не менее о разбросанном состоянии. Стоит, молчит, курит и дым к потолку пускает, чтобы не раздражать, не мешать мне. Еще постоял, подумал некоторое время... Стал вдруг маятником ходить за спинкой кресла. В зеркало было видно, что моментами думал не о том, о чем только что говорил. Остановился на старом месте, опять шумно обдал дымом потолок и вроде вообще забыл обо всем.

Но вдруг мягко и по-доброму:

– Старики учили перекладывать это свое состояние на своих персонажей. Попытайся – тем более что по сути, по настроению оно близко к Иванову. Попробуй. Другого-то выхода нет. Хуже не будет.

– Да, ты прав, хуже не будет – некуда ...

– Ну, вот, ты уже и остришь, и глаз вроде появился...

Очередной звонок к началу прервал нашу не очень веселую разминку. Он вышел.

Не помню, как прошел тот спектакль (хотя просится написать: зашел, подбодрил, поддержал, – однако это было бы уж очень по-дилетантски упрощенно, да к тому же я действительно не помню). Спектакль этот шел довольно часто, и он по себе знал, что дается *Иванов* непросто, нелегко. Должно быть, потому и заходил, и стоял, и, шумно обкуривая потолок, думал, чтоб потом, на сцене, вместе, достойно и по-человечески пытаться *быть*.

С Андреем Алексеевичем Поповым на сцене было просто, спокойно. Во всех работах своих, как ни различны они, он был основателен и серьезен, даже если герои его отличались наивностью и непосредственностью. Эта двухметровая обаятельная махина неизменно вызывала к себе доверие, распо-

лагала; думаю, на него просто хотелось смотреть, а одно это уже немало для человека, вышедшего на сцену поделиться ли раздумьем, поспорить ли, задать ли вопрос, либо громко заявить о человеческом достоинстве и побороться, отстаивая его.

Что говорить, сколько актеров (они есть всюду, и в Художественном театре) – не то все перепутав, не то просто по незнанию, а скорее всего, по лености, дурновкусию или по отсутствию дара чутья, не то по забвению обычного такта, не только к публике, но и к образу, который ими прослеживается, – подменяют процесс жизни на сцене пошлым, не имеющим никакой творческой ценности ужиренным обозначением – педалированием. Они не только наигрывают, но и заигрывают, заискивают, плюсуют, пускаются во все тяжкие, чтобы хоть как-то заполучить расположение публики (и, увы, с какой-то неподготовленной «своей» частью аудитории добиваются взаимопонимания)... и не делают лишь одного (а именно только *это одно* они и обязаны делать) и, что самое страшное, даже не пытаются – не пытаются *жить!* Высказывая такую «крамолу», я подвергаю себя риску стать объектом нападок, реплик, стригущих глаз ... Но что же делать, когда время диктует иное существование. На сцене просто требуется «жить». Но, правда, это нелегко. Жизнь на сцене сопряжена с действительными нервными затратами, с учащенным, порой до мятушегося, пульсом, с болями в затылке ... Все это, конечно, неприятные вещи. Но если мы не только декларируем и безответственно болтаем о системе Станиславского, Немировича-Данченко, а действительно хотим свято и неуклонно следовать им (а это единственный путь быть живым), – то, пожалуйста, будьте любезны *жить!*

Андрей Алексеевич не только знал, чувствовал все это, но он был апологетом, проводником этого непростого умения, он был подвижником, истинным жрецом удивительной науки *владеть собой, забывая себя ради правды и жизни на сцене* того образа-характера, который представляет сегодня артист Андрей Попов!

Лебедева в «Иванове» он проживал. Проживал увлеченно. Не эта ли увлеченность и является, по существу, единственным стимулом в тех совершенно бескорыстных тратах самих себя с виду нормальных и психически здоровых людей – актеров. Аналогов подо-

бного в «биосфере деятельности человека» сыскать затруднительно.

Уж не знаю, что причиной тому, однако довольно часто в разговорах об «Иванове» и вообще о Чехове у Попова нет-нет да и мелькало сожаление, что ему не пришлось работать над образом графа Шабельского – его-де он мог бы *проследить* (он так и говорил) куда полнее, интереснее, а следовательно, правильнее. О других исполнителях роли Шабельского в спектакле он почти не говорил, однако было достаточно ясно, что ни с одним из них он согласиться не мог. И видел ключ к Шабельскому совсем в иной, противоположной направленности.

«Шабельский, – говорил Попов, – один из наидобрейших персонажей драматургии Чехова».

В самом деле, образ Шабельского так легко, без потуг и скидок ложился на добрую детскость природы самого Попова, что подобное совпадение не могло не подарить зрителю радость театрального пиршества. Возможность этого праздника в свое время блестяще доказал К. С. Станиславский. До наших дней дошли восторженные отзывы об исполнении им образа графа Шабельского. Пьеса эта (вернее, спектакль по этой пьесе) не очень вдохновляла критическую мысль знатоков театра того времени – и даже приверженцев Чехова. Отклики бледны и малочисленны. Причем даже Иванов, центральный персонаж, едва ли не всюду вызывал нарекания, или авторы статей, как это ни странно, вообще оставляли его за пределами внимания, отдавая ему дань лишь информацией: «...основную, заглавную роль в спектакле исполнил господин Качалов...» – и все. Прямо скажем, для центрального персонажа немного. Значит, что же такое было в Шабельском Станиславского? Не без дерзости, однако теперь уже зная пьесу, осмеливаюсь предположить: последние, уходящие отголоски той патриархальной, доброй, ничего уже не могущей помещичье-дворянской среды старой России, с ее немножечко смешным достоинством, беспомощностью, были мощно, со знанием жизни тех лет, высоко, по нравственно-этическим требованиям социальных различий, прожиты-прослежены чистой, непосредственной личностью К. С. Станиславского. Думаю, что так. Фотография Станиславского в роли Шабельского красноречиво это подсказывает. Подобными же, как мне кажется, качествами рас-

полагал А. А. Попов. Он сам в жизни был таким Шабельским. Не случайно порой в его обычной речи слышались обертоны избалованного ребенка.

Прихожу к выводу, что есть, должно быть, особое, до непонятного бескорыстное и, очевидно, вымирающее племя творческого люда на Руси. Оно немногочисленно (как говорят в народе, раз, два и обчелся). Однако племя это столь могучно, что щедро заряжает время и современников своей одухотворенностью и мироощущением, и, пока мы находимся во власти этого их благотворного влияния, – мы творчески сильны и богаты.

Писать об Андрее Алексеевиче Попове непросто. Не могу сказать, чтоб он был уж очень общителен, разговорчив и ясен всегда, – такого не было. А тем не менее он был прост. Вот тут и пойми. Случалось удивляться тихому его молчанию. Сидит, бывало, в гриме в актерском фойе второго этажа (там у нас «скользящий» клуб, то есть актеры, уже готовые к своему выходу, ждут, слушая радиотрансляцию со сцены, и наши острословы и сказители из тех же самых ожидающих актеров чем-нибудь занятым, смешным или просто интересным тешат слух своих друзей, да, пожалуй, и сами получают не меньшую радость от возможности рассказать, посмешить, развлечь), – сидит тихо, созерцает, и непонятно, слушает или только присел подождать выхода на сцену. Может быть, то было проявлением самодисциплины – ему не до занятых историй и развеселых рассказов, когда впереди, на сцене, в «Иванове», решалась судьба своеобразной его дочери. Не знаю. Однако он был одиноко тих и покойно молчалив.

Как-то я спросил его: не горюет, не скучает ли он по режиссуре? Не помню точного ответа, но суть сводилась к тому, что совсем нет, что даже и теперь, по прошествии довольно внушительного отрезка времени, он еще только отходит, отдыхает от этого милого занятия. И лишь изредка нервные подергивания плечом выдавали утраты и сложности прожитого в той поре его режиссирования.

Вместе с тем помню его и самозабвенным рассказчиком.

Забавно и горько звучала в его изложении одна история. Должно быть, происшедшее когда-то обожгло его: будучи искренним (хочется написать слово «правди-

вым», но, право же, применительно к Андрею Алексеевичу слово это даже какое-то лишнее), он не мог предполагать в другом человеке какое-то вероломство, хоть и проявись оно в пустяке. Своей выстроенностью и центральным персонажем рассказ тот очень походил на анекдот, но Попов отставлял его правдивое происхождение. Однако нас здесь больше интересует не природа сего повествования, а наличие этого милого недоумения в арсенале прямого общения с средой Андрея Алексеевича.

Вот она, эта неброская, во многом знакомая ситуация.

Его, рядового Попова, по совершенно непонятным причинам невзлюбил старшина того маленького подразделения, в котором отбывал службу «эта стоеросовая дубина, которая никогда ничего не может ни выполнить, ни сделать по-военному». Да еще, на беду, до сведения этого вершителя судеб их подразделения дошло, что этот самый нерадивый рядовой Попов является ни много ни мало сынком какого-то «большого начальника». Вот тут-то, на этой почве, должно быть, и дали всходы фантазия и изобретательность того милого, славного старшины. А надо честно оговорить, что служила тот ни Спинозой, ни Сократом не был, интеллектом обладал, как выражался рассказчик, на уровне полена, и именно этим, думаю, можно как-то объяснить его слабость к тому, что встречается порой не... в древних замысловатостях стеноклинписи, а в простых, даже упрощенных... заборных надписях.

Рядовой Попов, как это часто бывает в жизни, имел неосторожность не только быть сыном своего «большого начальника» папы, но и, будучи от рождения полной тухой, на уставный окрик старшины: «Рядовой Попов!» – вместо четкого, простого и однозначного: «Я!» – позволял себе спрашивать: «А?» Вот и вся помеха, ан поди ж ты! (В этом непосредственном «А-а?», на мой взгляд, есть какое-то доброе желание продолжить разговор: «Простите, не смогли бы вы повторить вопрос свой? Только боязнь обременить вас заставляет облечь просьбу мою в односложное «А-а?.. Нет? Не знаю. А мне показалось, что все это здесь есть, наличествует... ну да ладно.)

И что же? В течение долгого времени постоянно «нерадивый» рядовой Попов вместо «Я!», словно у него самого никогда в жизни не было и не предвиделось впереди этого

Из семейного альбома Иннокентия Смоктуновского  
«Кончилась война...». 1945. Публикуется впервые



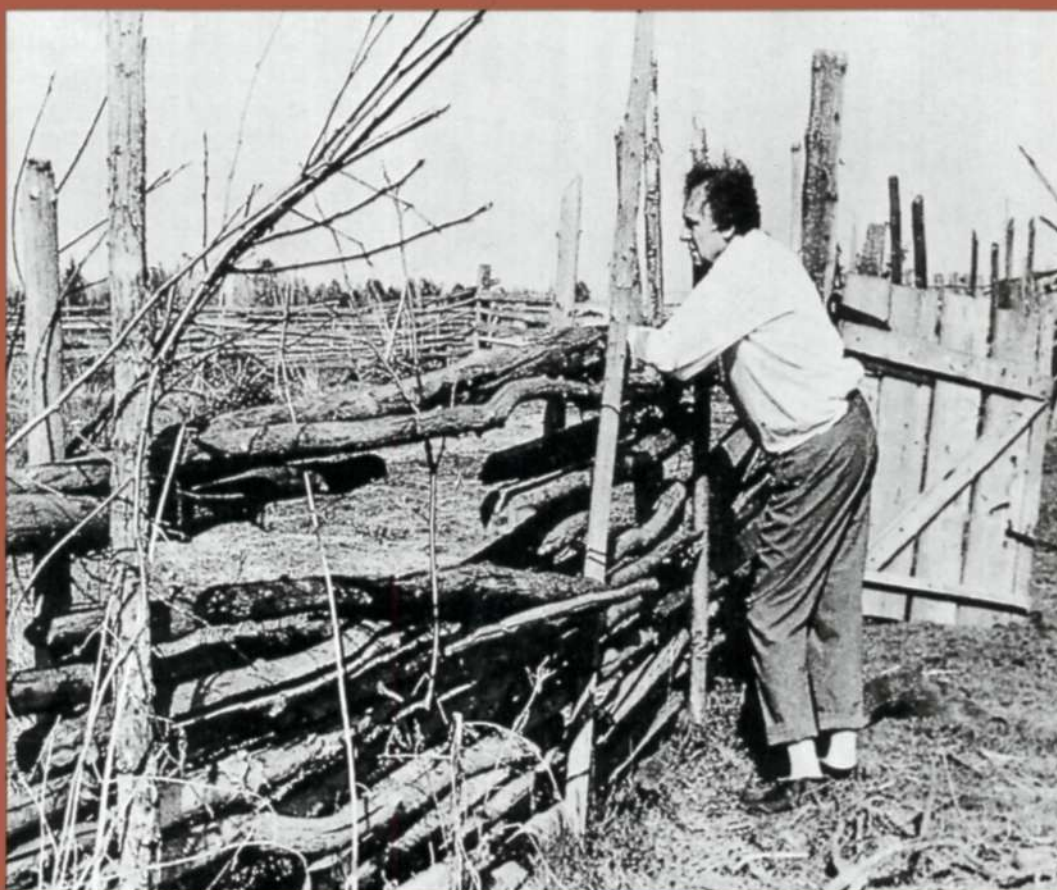
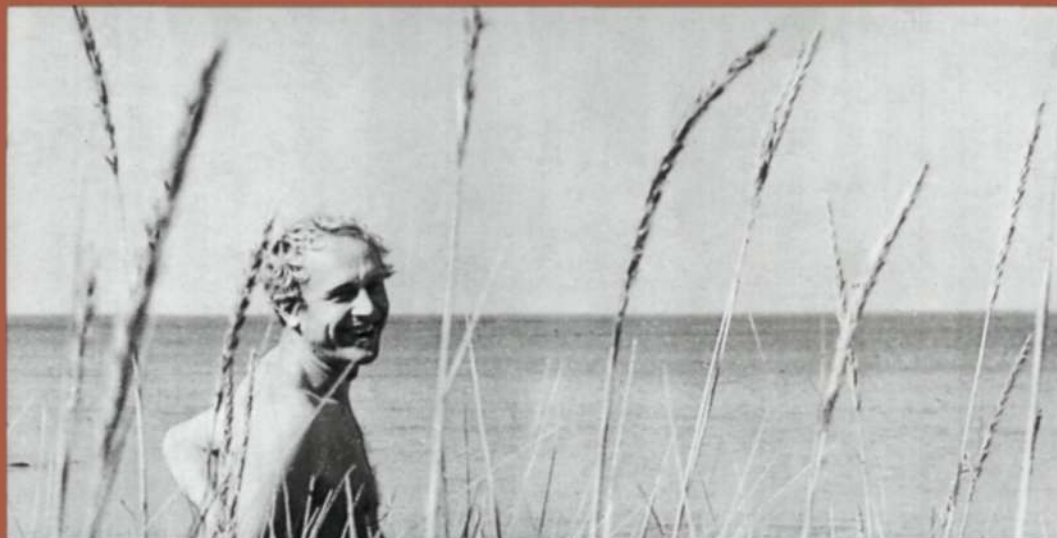




А. Попов и И. Смоктуновский  
в пьесе А. П. Чехова «Иванов».  
МХАТ имени Горького

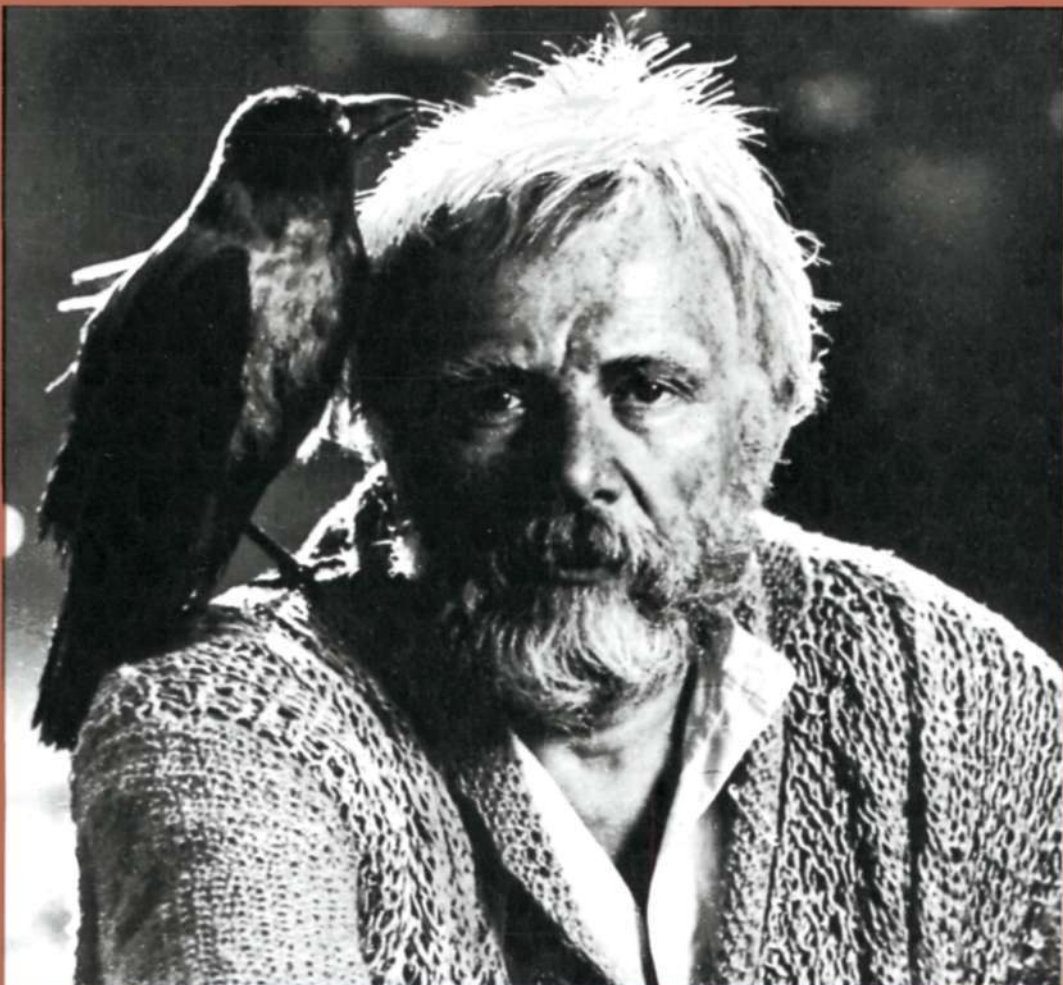
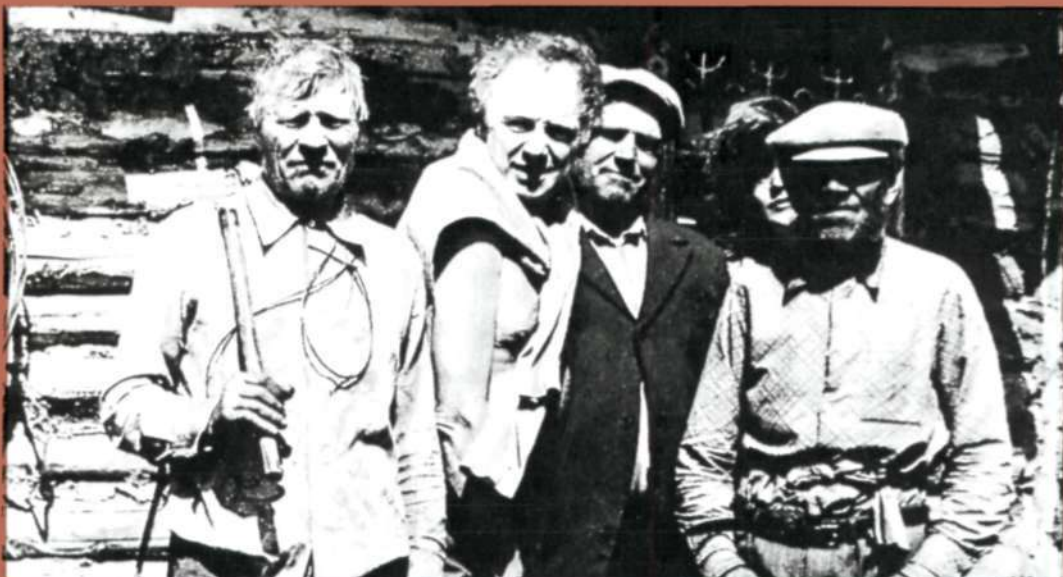
**В роли Плюшкина.**  
Кадр из кинофильма «Мертвые души»  
М. Швейцера. 1983

«Столкновение». Князь Мышкин  
в пьесе «Идиот» в Ленинградском  
Большом драматическом театре



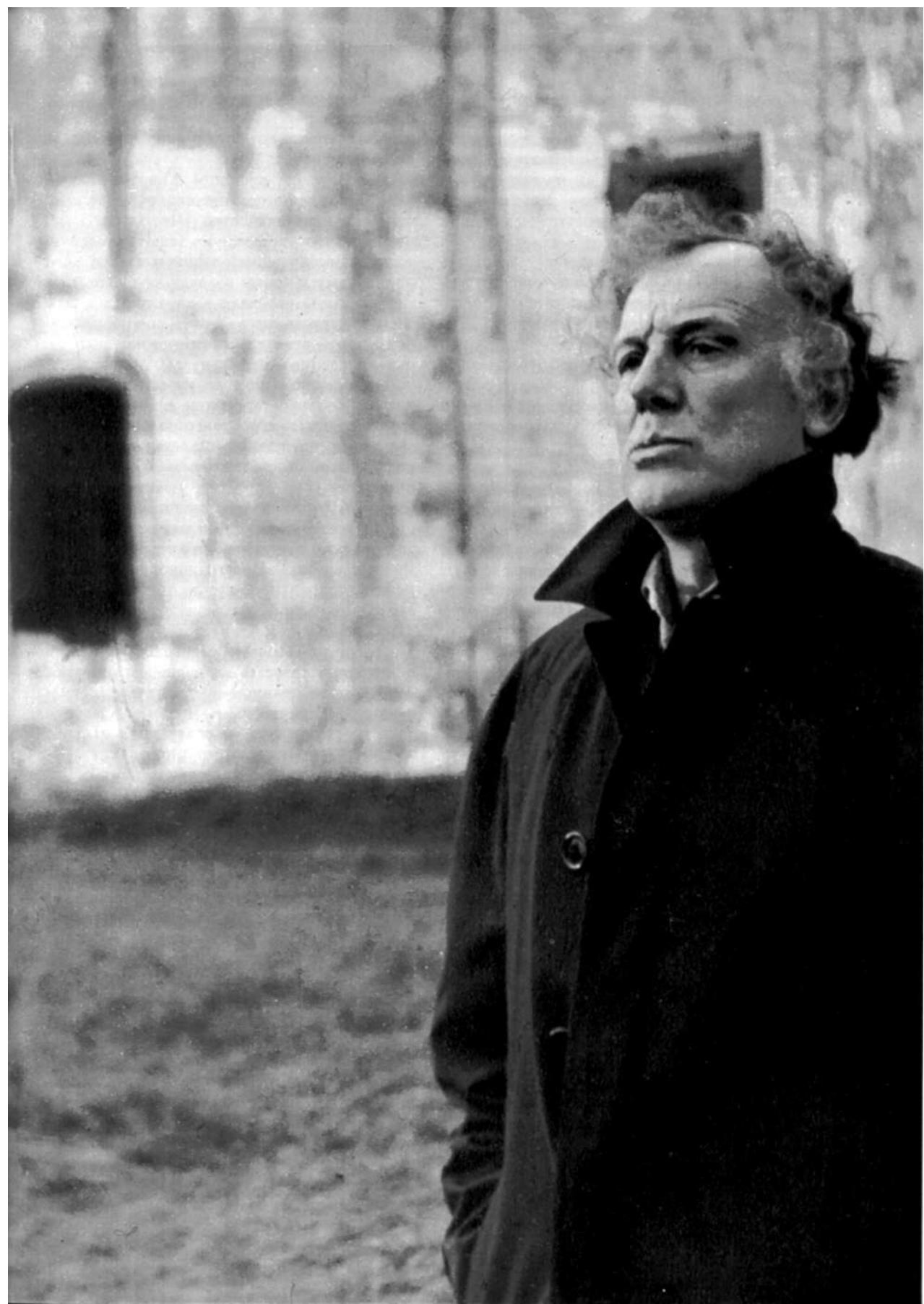
Во время съемок «Гамлета».  
Берег Финского залива. Эстония. 1963.  
Публикуется впервые

«Воспоминание».  
Публикуется впервые



Земляки из села Татьяновка.  
«Ворон». Фото Плотникова.  
Публикуется впервые

«Древность»). Суздаль. Фото Ю. Белова.  
Публикуется впервые



собственного «Я», отвечал вопросом «А?», за что с тем же завидным постоянством каждый раз получал «два наряда в неочередь».

Самое невероятное во всей этой поучительной истории (не знаю, правда, кого и чему она учит, но вот так вдруг написало) – так это то, что проступок-то один, а наряда – два!

Больше всего Попова ввергало в уныние то, что старшина не оставлял никаких возможностей для подготовки, чтобы сообразить, собраться и ответить правильно. Бывало, тихо, по-домашнему, неторопливо говорил с кем-нибудь, и смотрел-то, казалось, совсем в другую сторону, и заботы у него были иные... и вдруг неожиданно, как-то из-за угла, тем же тихим голосом, но четко и вкрадчиво: «Рядовой Попов!»

– А?

– ...на! Два наряда в неочередь!

Все – цель достигнута, спектакль окончен.

Старшина был поразительно стабилен, и, как всегда, первым у него следовало слово из заборной клинописи, а затем уж шел приговор о двух нарядах. И Попов сокрушенно шел чистить картошку, а потом, в силу того, что нарядов было два, шел чистить и... ну, надо ж было кому-то чистить это. И чистил.

Андрей изнемог от напряженной настроенности. К тому же саднила оскомины этой странной количественности нарядов: почему же два, когда «преступление»-то одно?! И вот однажды... Впрочем, все развивалось как обычно: и отвлекающий маневр того служилы, и голос тихий, и глаз прикрыт, и никаких там чертиков не прыгало, и даже с самим Поповым говорил по-доброму и просто, потом пожурил там кого-то по-отечески и, уже уходя, всем пожелав «покойной ночи» и едва ли не зевая, вдруг четко и истерически выпалил:

– Рядовой Попов!

– А?

– ...на! Два наряда в неочередь!

Это было нечестно, вероломно и так предательски и... опять два!? Старшина торжествовал. Попов стоял и иступленно клял себя, что опять так по-глупому лопухнулся: скажи он это проклятое «Я!» – и не было бы этих унижительных наказаний. И Андрей не выдержал. Он двинулся на старшину, полный решимости выяснить наконец: почему же два?! Видя надвигающееся решение, тот вдруг беспомощно заморгал глазами и в пол-

ном недоумении, что же такое сейчас будет, приоткрыл рот... Андрею стало страшно, что у оппонента вот-вот брызнет слюна... И он пошел чистить...

В недалеком прошлом Андрей Алексеевич Попов вел огромный коллектив творческих индивидуальностей. Что это такое, полно и прочувствованно знают, пожалуй, только дрессировщики хищных зверей. Сам принадлежу к этому разряду «фауны» и не могу сказать, что дело в характерах или в чем-то дурном норове, – нет; специфика работы порой диктует некоторые нежелательные выявления – нервы, нервы. А он вел тот, по выражению одного из известных «звероящеров слова», «террариум *единомышленников*» довольно долго и успешно. Одно это позволяет предполагать в человеке выработанное годами и положением (тому масса примеров) явно ощутимое осанистое самомнение – что, впрочем, сродни уверенности в себе, но лишь не подтвержденной делами да к тому же запутавшейся в тенетах чванливости и спеси... Ничего подобного даже в малой степени не было в Андрее Алексеевиче. Понимаю всю самонадеянность подобного заявления и все-таки утверждаю: семь лет работы с Поповым разрешают смелость в оценках некоторых его человеческих черт.

В Художественном театре актеров, отмеченных общественным мнением, высоко оцененных народом, на спектакль в театр и по домам, уже после работы, развозят на машинах. Это никакая не привилегия, а обычное проявление беспокойства администрации о четкой, бесперебойной работе театра. Сохранишь силы и здоровье своих не очень молодых именитых «работяг», и спектакли будут идти в русле ранее объявленного афишей. Здесь все взаимосвязано. Простудился, слег актер, принявший после спектакля душ и направившийся домой пешком, – нужно менять следующий, уже назначенный спектакль с ним. А это бывает неудобно: Художественный театр – марка. Порой с большим листом, с температурой, когда глаза слезятся и их выворачивает грипп или горло душит ангина – «ни глотнуть, ни молвить», – все же приходится работать: сохранить настроение зрителя, поддержать его доверие театру – для нас это не пустые слова, это наш долг, наша профессиональная, даже гражданская и человеческая этика.

Андрей Алексеевич приезжал на спектакль раньше меня (он начинал чеховского

«Иванова»), и, доставив его в театр, машина шла за мною. Со спектакля же мы всегда или почти всегда ехали вместе. По пути завозили меня и потом уже везли его одного. Часто получалось, что Попов сидел и ждал меня в машине. Образ Иванова выстроен на редкость трудоемко, и «протащить, провололочь» эту роль в спектакле непросто: в глазах круги, руки проделывают какие-то странные тремоло, очень хочется сесть, а не можешь – из одного конца гримуборной дерганно вышагиваешь, и наши добрые друзья костюмеры ухитряются стаскивать прилипшую к тебе мокрую рубаху. И ты, как рыба, выброшенная на лед, немножко подхватываешь воздуха и не сразу соображаешь, если тебя о чем-нибудь спрашивают в этот момент. Если зрителю, только что ушедшему со спектакля, показать, что происходит с актерами за сценой, вернее, что остается от них, – думаю, это было бы ему не менее интересно, чем фокусы всяких удивительных Кио. Ну, да не об этом речь.

Наконец душ принят, дыхание нормально – бегу к машине. На переднем сиденье, ушедший в себя, нахохлившийся, сидит Попов. Сердится, должно быть: я опять задержался, – а нигде не останавливался, все вприпрыжку. Вот до сих пор дергает. О чем он думает, по спине заключить трудно. Едем. Темно и тихо. Только мерный шум мотора и вялость полного расслабления. Как гладиаторы, страшной ценой отстоявшие себе жизнь до следующего побоища, едем молча. Изредка какая-нибудь незначущая фраза на мгновение свяжет осознанность двух, но затем снова отключаешься, погружаясь в тепло целебной тишины. За окнами плывет засыпающая Москва и одиноко высвеченными окнами встретит и проводит машину с молча сидящими в ней людьми. За подаренное зрителем время вместе с нервами и силами отдана очень маленькая, но часть человеческой жизни. Все, что нужно сказать, было сказано; уже ночь; чтобы думать, нужны силы, нужно напрячься; едем молча. Только ненавязчивая забота родных, тишина и покой дома могут вернуть ощущение ценности этих чудовищных затрат и реальной значимости жизни.

Он сидит спиной ко мне... и о чем думает, знает только он. Тихо и очень спокойно, чтоб не вспугнуть, произношу:

– Андру-у-уша?

– А?

В другое время наверняка ответил бы ему заборной клинописью старшины, но минута не та, совсем не та, давит усталость. По лицу понимаю, что отвлек его от не очень-то радужных размышлений.

– О-о! Извини, я думал, ты спишь!

– Ну-у, какое там...

Вот так же он сидел, молчаливый, бледный, отрешенно-странный, в самолете, когда театр летел на гастроли в Алма-Ату. Несмотря на технические революции и всякие там научные прогрессы, полет из Москвы в Алма-Ату – мероприятие долгое и утомительное, и, используя эти редкие свободные минуты, актеры, с разрешения экипажа самолета, сочинив на скорую руку какие-то сэндвичи и с добрым тостом за завершение минувшего сезона на основной сцене МХАТа выпили по глотку водки. Андрей Алексеевич все так же замкнуто сидел, не принимая никакого участия в этой разудалой самодеятельности на высоте десяти тысяч метров. В этом, пожалуй, ничего такого из ряда вон выходящего не было: не хочешь пить – да не пей, пожалуйста, кто тебя заставляет. Хочешь сидеть сложа руки или делать вид, что тебя очень беспокоят судьбы человечества, – пожалуйста, сиди себе втихомолку, строй из себя Переса де Куэльяра какого-нибудь – твое дело... А мы все, собравшись в кучу, несколькими повышенными голосами будем говорить друг другу, какие мы прекрасные актеры, и усталость прошедшего сезона нам будет казаться не столь уж изнуряющей.

У каждого своя психотерапия: ты сидишь и молчишь, а мы стоим и орем. Только-то и разницы...

А вот уже по прилете, в Алма-Ате, он повел себя совсем странно, нехорошо, прямо скажем, плохо себя повел наш дорогой Андрей Алексеевич. Мы стоим (опять), мы ждем распределения номеров в холле гостиницы, а он вдруг куда-то исчез. И только через какое-то время появляется: легко и свободно сбегая по лестнице и по-прежнему как ни в чем не бывало – славный, уютный и свой! Хорошо, конечно, быть «своим» и обязательно спускаться по лестнице, однако торчать тут столбом у чужих чемоданов после длительного перелета не самое лучшее времяпровождение. Какие-то совсем неизвестные люди ни с того ни с сего настаивали, чтобы я ясно и вразумительно ответил, уважаю их или нет, и по мере моих

клятв в моем искреннейшем уважении их все прибывало и прибывало; плотно обступили вокруг... Затем кто-то из членов экипажа много раз подряд говорил: «Нехорошо!»

– Попов, у тебя что, живот схватило, что ли?

– С чего ты взял? Нет... разговаривал с Москвой... Тебе привет от Ирины!

– Невероятно... Попов, ты – прекрасный муж, но тем не менее ...

– Дело не в этом... Понимаешь, мне показалось, что сегодня я должен был обязательно разбиться, и, прощаясь с Ириной в Москве, неосторожно проговорился о своем опасении.

– ...Как – разбиться? Ты что, рехнулся? Где?.. Мы что... тоже должны были все шмякнуться, что ли?.. Или ты собирался выпрыгнуть из самолета?

– При чем здесь вы? Я о себе говорю, о своем предчувствии...

– ... Да, но мы ведь тоже летели этим самолетом ...

– В общем... да... наверное, все бы вместе... Поэтому ты тоже, кстати, мог бы позвонить в Москву!

– ???

Резонность его довода была несколько ошарашивающей. И, одурев окончательно, застряв на мысли, почему бы действительно и мне не поговорить с Москвой, схватив чемодан, я ринулся наверх, на свой этаж, в номер ...

В «Иванове» в каждом представлении приходится безотчетно менять мизансцены (то есть не совсем безотчетно: эта минута потребовала выстроить внешнюю жизнь моего персонажа таким вот образом, другая, в другом отрезке времени, – как-нибудь иначе). Естественно, многие эти «непредсказуемые сюрпризы для партнеров» захватывали в свою орбиту и Лебедева – Попова. Подобное поведение актера рядом – не самое успокаивающее обстоятельство: нет уверенности, что этого каким-то чудом оказавшегося сейчас здесь товарища в следующее мгновение не швырнет еще куда-нибудь. Но никогда, никогда Андрей Алексеевич Попов не сделал ни одного недовольного или, того хуже, раздраженного замечания. Налицо или удивительный такт, или полная безнадежность что-либо исправить, или, и скорее всего, тре-

тье: все *живые* неожиданности были ему самому в высшей степени по душе...

Человек с огромными, мягкими, добрыми руками, которые он, будучи в хорошем настроении, складывал ладонями вместе в объемную двойную жменю и умело сжимал их, со знанием дела всасывая вовнутрь со свистом и писком и выжимая его наружу, – легко и свободно воспроизводил таким образом три-четыре знакомые всем мелодии. Это было смешно, мило и уж очень забавно.

Увидев это (вернее, услышав), я тотчас решил попытаться выявить музыкальность собственных ладоней. Однако, кроме противного писка и сипа, ничего не выходило. Заметя мои усилия, Андрей Алексеевич сказал:

– Так, вдруг, не получится, шалишь, – нужна школа, практика.

– И что, ты сам долго учился?

– Всю сознательную жизнь... Вот выгнать и из *Художественного* – пойду на эстраду!

И тут же на своем «свистопhone» (правда, он называл его несколько иначе) Андрей Алексеевич «провизжал» очень смешно и похоже кусочек увертюры «Кармен» – к явному удовольствию окружающих его товарищей.

В приоткрытую дверь гримерной просовывается славно-наивная рожица Лебедева – Попова и тоном доведенного до крайности человека (в котором без труда слышится отчаянное: «Ну когда же наконец ты будешь вовремя выходить к машине?!») нежно вопрошает:

– Тебя сегодня ждать или как?..

– «Или как», Андрушкин, дорогой. Пройдусь, дыхну. Ире – мой поклон...

– Ну да, как же, мне больше делать нечего, как только о твоих поклонах заботиться и думать.

Голова у притолоки двери застывает в беспомощном недовольстве, но так же непроницаемо серьезна...

– Ирина с рынка каждый раз тащит реду... Вот, говорит, опять для твоего Смоктуновского надрываюсь, а его все нет!

– Представляю, сколько ее у вас там скопилось!

– Как эт ... как это... Мы тоже ее любим – едим за милую душу.

– Андрушкин, когда же, дорогой?.. То одно, то другое...

– Понима-а-а-ю, у самого невпроворот... Ах ты, боже ты мой, – с шумом выдыхает он. С лица Андрея Алексеевича словно сбегает выражение шутки, секунду-другую спокойно смотрит на меня... Вижу смотрит, но не видит, весь в себе... Еще постоял, решая что-то, потом, прервав немой диалог с самим собой, вроде очнувшись, говорит:

– Ну, так я уехал, прощай!

– Прощай, брат!

Спектакль окончен. Тяжесть сброшена. Свободно, легко, но и до ненужности пусто... В подобные минуты иногда задумываешься: а стоит ли все это?.. Не в те же ли вопросы немногим раньше уходил и Андрей Алексеевич? Хочется сказать: люблю эти минуты послеспектакльного освобождения... но это было бы неправдой. Эти минуты, как темный, завораживающе-вероломный омут, тянут в себя, вроде даря самозабвенное отключение от неизбежной накипи окончившегося дня, но порой вдруг выворачивает в такие безответные глубины тупика, что, вспоминая «посещения» эти, еще за долго до окончания спектакля кричишь: «Андрушкин! Сегодня я с тобой еду. Подожди, пожалуйста, не злись – я быстро!»

Художественный театр выезжал на очередные гастроли в Среднюю Азию в летнее время! Несведущим в нашей работе фраза «летнее время» может показаться обычной, ничего не значащей, ее просто могут не отметить сознанием. Однако климатические перепады со средней полосы России и тоже на Среднюю, но Азию: давление, жара, не всегда легко переносимая и местными жителями, иная влажность воздуха – все это дополнительная нагрузка на сердце (а работа актера подразумевает именно четкое, послушное поведение – жизнь нашего сердца). «Территориальные и климатические эксперименты» гастролей могут обернуться стрессовой реакцией. Спрашиваю, много ли у него спектаклей за месяц работы в Азии.

– Да... восемнадцать... тяжело...

При обычных условиях, с нормой двенадцать спектаклей, и то не совсем соображаешь, как распределить себя. А тут – восемнадцать, в горах, воздух расплавлен, все живое переживает ту полосу года, как говорят, «в тени», – трудно невероятно.

– Просил подменить хотя бы спектакля на три-четыре; говорят некем, – сожалеет Андрей Алексеевич. Но ни раздражения, ни обиды. Говорит по-доброму, спокойно.

Вообще он был легким человеком, с ним было просто даже тогда, когда обстоятельства не сулили этой простоты...

Где-то на третьем году нашей совместной работы во МХАТе он вдруг без всяких недомолвок, психологических пристроек чисто и честно признался, что не ожидал встретить во мне человека, а уж тем более товарища.

– Я говорю Ирине: «Вот странно... как ты думаешь, с кем я больше всего сошелся во МХАТе?» «Ну, не знаю, – отвечает, – судя по тому, что тебя взял не только в театр, но и сразу в свою работу, – с Ефремовым, наверное?» «Это все так... но это в работе. А вот по-человечески?.. Поразительно... со Смоктуновским!»

Далее следовало несколько определений того, что он так неожиданно удачно открыл во мне. Определений не то чтобы там в каких-то повышенных, превосходных степенях, нет, – простая оценка того, чем или, все-таки лучше сказать, кем, собственно, я являюсь. И тем не менее слышать о себе самом эти признания, высказанные серьезно, даже с некоторым оттенком удивления, что ты, оказывается, никакой не укушенный, не прокаженный и уж совсем не гадина, – согласитесь, даже от друга несколько неудобно. (Он, наверное, был отвлечен дорогой, мы ехали в машине, он сидел за рулем, подвозил меня к дому.) Природа так славно зародившегося доброго отношения ко мне, помню, не очень обрадовала меня, и, подавив всколыхнувшееся, недобро заворочавшееся чувство обычной человеческой обиды, я спросил:

– Андрей, погоди... почему, собственно, я должен был бы быть каким-то недоноском, одноклеточным и негодяем... не понимаю?

– Ну, как... ты же знаешь, что о тебе такое идет... что подчас и не выговорить...

– Да?..

– Можно подумать, что ты в первый раз слышишь или не догадывался...

– ?!

Трудно представить себе, как ты выглядишь со стороны, а в такие редкие минуты самопознания – тем более. Но на этот раз я, наверное, был похож на человека, только что познавшего наконец цели мироздания.



– Ну, вижу, я огорчил тебя... Вот всегда так: делаешь хорошо – получается плохо!

Что говорить, он тем своим непосредственным признанием, неуклюже ошарашив меня, сам был смущен. Смущен настолько, что днями позже, встретив меня в театре, схватив за рукав, проникновенно заговорил:

– Послушай, Иннокеша, я что-то давеча наплел... хотел сказать о своей... радости, что мы вместе во МХАТе, получилось же, что ты едва ли не чудовище...

– Андрюхин, все в порядке... я понимаю! Мы все временами немного зверье...

По еле угадываемым, мерцающим в темноте меткам люминесцентных красок, указывающим края ступенек лестниц, добиралась с нижнего куба оформления спектакля «Обратная связь» до самого верхнего. Здесь будет следующая сцена. В темноте нащупываю стул. Перед тем как сесть на него, необходимо проверить, точно ли и вообще стоят ли его задние ножки на твердой поверхности куба. Предосторожность эта необходима, так как за краем, на самой границе которого должны встать ножки стула, провал двухметровый высоты и, если «оступиться», – будешь лететь недолго, но шею, руку, ногу сломаешь совершенно определенно: внизу, вперемежку с лестницами, острые деревянные углы нижних кубов. Рукой держась за ножку стула, нащупываю самый край, обрыв и... от неожиданности резко отпрянул: теплое прерывистое дыхание осталось на руке – дыхание друга. Он решил разыграть меня неизвестно откуда взявшейся собакой.

– Что-о-о, напугался? – раздался шепот снизу и легкий смешок, – из темноты провала появляется улыбающийся Попов. Дали общий свет, улыбка соскочила с его лица, и теперь он шел, серьезно озабоченный, готовый в пух и прах распечь зарвавшихся руководителей, среди которых был и я.

В тот день Художественный театр в чешском городе Брно давал «Чайку». Было неспокойно... Мы ждали сообщений из Москвы о повторном послеоперационном состоянии Андрея Алексеевича. Мы страшно хотели, мы надеялись, мы ждали. Отыграв свой выход, я ушел со сцены в коридор. То, что я увидел там, оборвало сердце... Эрман пытался найти какие-то слова и, не находя их, потерянно смотрел в рукав пиджака виновато стоявшего здесь же директора.

Я понял... и, боясь услышать подтверждение увиденного, бросился обратно на

сцену. Дверь, только что легко и послушно открывавшаяся, преградила дорогу стеной. Я толкал ее, потом, сообразив, потянул на себя – и провалился в спасительную темноту сцены. Кто-то шел навстречу. Уклонившись и пропустив силуэт, оказался за задником (нужно уйти подальше, никого не хочу видеть). Тусклая лампочка на противоположной стороне сцены безразлично, с тоской, уныло звала к себе. Вытянув руку вперед, направился к ней. Зачем – не понимаю и не помню. Рядом вдруг приглушенно прозвучало: «Кем я его заменяю-у-у?» Голос вроде знакомый, но кто – не мог сообразить... стою... Привыкнув к темноте, буквально перед собой увидел Ефремова: он сидел на чем-то низком, лицо его было где-то внизу, он тупо, как заведенный, покачивался. Я сел рядом. Он взглянул на меня, – дескать, вот ведь как бывает – и опять стал делать эти маленькие поклоны в угол сцены – вперед-назад, вперед-назад. Таким я его не видел. Его было жаль. «Кем я его заменяю-ю-ю?» – еще раз прорезало темноту. Горькое «ю», прозвучав, ушло, потонув в общих звуках, населявших спектакль. Я молчал... и вскоре как же молча ушел на сцену. Там ценой невероятных усилий уже узнавшая весть эту Лаврова буквально по складам выговаривала слова текста. Казалось, еще мгновение – и она онемевает либо, отчаянно вскрикнув, упадет навзничь (почти так и случилось минутой позже, когда она ушла со сцены за тюль). Владлена Давыдова, заменившего Андрея Алексеевича в Сорине, трясло, ему не удавалось подняться на кушетке, он долго пытался и, вывернувшись наконец, как-то боком, страшно встал (хотя должен был только сесть), и стоял седым укором, тяжело дыша, с красным, воспаленным лицом, закрыв глаза... Голос не слушался, и я с усилием выговорил последнюю свою фразу:

«Уведите куда-нибудь... Ирину... Уведите куда-нибудь... Ирину... – боролся я с собой, – Ирину Николаевну... Дело в том, что Константин Гаврилович... застрелился!»

Общий свет погас, и только острый луч скальпелем вонзился в Заречную-Вертинскую. Стоя в надвигающейся, как ледник, беседке, она пусто, без слез, как в бездну и в последний раз, посыпала в вечность: «... а до тех пор – ужас, – ужас...»

По окончании спектакля, в поклонах актеры не поднимали голов – они смотрели в себя, сердцем прощаясь со своим товарищем.

## ПУТЕШЕСТВИЕ ДИЛЕТАНТОВ- ОБРАЗ КУЛЬТУРЫ

*Уменье памяти сопряжено  
с уменьем завыванья,  
и зерно  
в амбарах памяти должно  
не переполнить кубатуру сдуру.  
Забвенья тоже создает культуру.*

*Запомнил, заучил и зазубрил,  
Потом забыл, как будто бы зарыл,  
а то, что из забвенья вырастает,  
то южным снегом вскоре не растает,  
то – вечно, словно полярный снег,  
то – навсегда  
и то – для всех.*

Борис Слуцкий

В науке и искусстве XX века вопрос о культуре встал особенно остро потому, что лейтмотивом современности является переосмысление своих будто бы незыблемых начал.

Мы вольно или невольно проигрываем в нынешней, сиюминутной ситуации античные, нововременные, средневековые образы, осмысляя себя, находя для себя единственное, никому другому не принадлежащее место. Тогда-то и обнаруживаются в памяти культуры, казалось бы, забытые темы и средства изображения; выявляется та, по выражению Ю. М. Лотмана, «закономерная и целесообразная неправильность, которая и составляет сущность нового прочтения старого», что «объясняет в иных отношениях загадочный факт гетерогенности и полигло- тизма человеческой культуры»<sup>1</sup>.

Чтобы эти темы и предметы изображения были нагляднее, необходимо во всех их компонентах найти то общее, что связывает воедино культурные эпохи, и определить поле деятельности этих общих понятий, обнаружив тем самым за оболочкой общего индивидуальные различия, лежащие в основе бытия человека как культурного феномена. Общность внутри культур неизбежна, но не самодостаточна, ибо культурный механизм работает так, что одна

индивидуальность становится необходимой для другой именно в силу ее своеобразия. В данном случае в поэтике античной, средневековой и современной прозы, в ритмичности ее можно попытаться найти художественно-содержательные различия, единственно способные сделать произведение, родившееся в недрах какой-либо эпохи, культурным производением, значащим для всех времен. При этом обнаруживаются формы, которые, сложившись в одной культуре, отброшенные как излишние в другой, вновь прорастают в третьей как сохраненная возможность общения культур. Опыт М. М. Бахтина, смело и неожиданно увязавшего поэтику Достоевского с поэтикой Менипповых сатир, рожденных по крайней мере 23 века тому назад, прекрасно демонстрирует продуктивность такого рода сопоставительных связей. Важно при этом выявить параметры сравнения, которые не обязательно лежат в строго сюжетно-тематических плоскостях, а, скажем, в плоскости культуры или истории, серьезности или смеха, открытости или веселой относительности – того, что Бахтин назвал «карнавальным мироощущением», понимая под карнавалом открытость жизни всем векам, открытость, лишаящую страха за каждое сегодняшнее событие, а следовательно, всемирную. Эта возможность общения культур, являющаяся особенностью нашего времени, ярко выражена в прозе Булата Окуджавы.

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Феномен культуры. – В кн.: Труды по знаковым системам. Вып. 6. 1978, с. 6.

В одной из статей А. Латынина справедливо отметила, что «анализировать прозу Окуджавы с помощью привычного литературоведческого инструментария как-то скучно». Выламывается она из всех дисциплинарных орудий. Да и как ухватить эту прозу, если *вымысел* в ней – не литературная специфика, а *герой* произведения. Кто-то что-то замыслил – в результате ломаются судьбы персонажей, меняется их мировоззрение, да и сам мир. Мир ломается даже не на пороге роковых событий для героев, а на пороге одной лишь мысли о возможных событиях. Мысль оказывается точкой, где преобразуется все бытие героев. (Здесь можно бы вспомнить о роковых событиях, о порогах, лестницах, которые проанализировал Бахтин у Рабле и Достоевского. Но у него спор идей и их напряженное взаимосуществование не выходило за грань сознания; здесь речь идет о мышлении.) Но именно потому – волею мысли – герои Окуджавы свободно передвигаются в пространстве романа. Чем, однако, является столь беспрепятственная свобода, равно как и открытость сюжетов и мотивировок? «Есть что-то непрофессиональное в романе Булата Окуджавы... Какая-то нерасчетливость, стихийность, рискованность. *Смешение стилей* (курсив мой. – С. Н.). Отсутствие правил. Вместо «отражения» мира – его романтическое преобразование, пересоздание... Герои... Булата Окуджавы не разделены на выдающихся людей и обыкновенных... Обычные человеческие судьбы... оказываются в центре пересечения мировых сил, и их судьбы побуждают к размышлениям над смыслом прошлого, и размышлениям иным, чем побуждали исторические романы XIX века, ибо то, что написано сегодня Булатом Окуджавой, отмечено опытом века двадцатого... Камерная музыка, музыка негромко пропетого *исторического романа*... своеобразная и чистая... Исторические фантазии. Неплохое жанровое определение» (данное к тому же самим Окуджавой, как поясняет Латынина)<sup>2</sup>.

О том и речь – об определении жанра. И о том силовом поле культуры, превращающем фантазии, даже и исторические, в субстанцию Слова.

Роман Окуджавы «Путешествие дилетантов» – книга на первый взгляд с обычным

романным сюжетом, где прослеживается жизнь одного незаурядного представителя княжеского рода Мятлевых – почти от рождения до смерти, от первого пробуждения души, с ее поэтическими паузами и особым музыкальным ладом, задающим тон всему роману, до последнего жизненного аккорда, завершеного страшным, за одиннадцать верст услышанным криком любимой женщины, жизнь которой изначально была «настроена» на жизнь князя. А в промежутке обычный для людей его круга путь, с дуэлями, экстравагантными выходками, переводом из гвардии в армию, службой на Кавказе, с пуншем, дамами; и рядом другая, его же, жизнь, тоже случающаяся среди людей этого круга: благородство, страшное потрясение, вызванное гибелью двух друзей-поэтов, одного, ссыльного вольнодумца, – в стычке с горцами, другого, злого и насмешливого гения, – на дуэли; умственное протрезвление, взгляд назад, на Сенатскую площадь, к событиям «стоячего совершенства», о чем не проговаривается – промалчивается; одиночество, водка, немногочисленные друзья, стойкая независимость; любовь, спасение любви, бегство и жизнь во имя любви... Обычный сюжет, переходящий из века в век, скорректированный лишь данной местностью и данным временем, где человек не задан, а день за днем – из хаоса – формирует себя сам.

Что сразу же бросилось в глаза – это главный образ романа. Обратим внимание на строчки, пунктиром прошившие весь роман:

*Помнишь ли труб заунывные звуки,  
Брызги дождя, полусвет, полутьму?*

Что это? – недоумевает князь Мятлев. Откуда это наваждение? Не знают его близкие. И не все мы сразу узнаем. Эти стихи анонимно проходят сквозь половину романа, и лишь в середине его, когда встретились наши деды друг друга герои – два одинаковых взгляда, – узнаешь: «Еду ли ночью по улице темной...» Некрасов, господин Некрасов. Вольнодумец, печатавший, по сообщению некоего оmundиренного господина Колесникова, *такое*, что кое-кому не поздоровится, восхитительный Некрасов – и ниспровергатель основ, картежник и шельма, по свидетельству все того же господина Колесникова, которому в изменившихся обстоятельствах либералом быть не пристало. Так,

<sup>2</sup> Латынина А. Да, исторические фантазии. – «Лит. газ.», 1984, 4 янв.

среди непонятности, томительности, полужанности, возникает *лицо*, с которым уже не расстаться. «Какие же силы были затаены в сем сухопаром господине с редущей шевелюрой, пронзительным взглядом и изможденным лицом, – комментирует Мятлев это явление, – ежели неотвязно, подобно року, преследовали услышанные им заунывные трубы».

Здесь изначально задан высокий уровень строящейся в душе героя культуры. Эта постройка, казалось бы, хрупкая, из «первоматерии» – из дождя, ливня, потока, реки-речения, – оказывается единственно способной удержать дух в культурно-исторической стихии, без и вне которой невозможна жизнь, понимаемая как непрерывное творчество. Идея культуры, заложенная в романе, обнаруживает нелепость противопоставлений некой природности человека его, как писал А. Кушнер, «культурным ассоциациям». «Недобросовестные критики и слабые поэты, проклинаящие культурно-исторические пласты в человеческом сознании, ратующие за первобытную естественность и непосредственность, не понимают, как укоренен человек в истории, как надуманны и антиисторичны их представления о человеке»<sup>3</sup>. Это сказано совершенно по другому поводу, но о том же по сути. Именно словом «культура» можно назвать самоопределение человека через поэзию. Образ, который выше был назван главным в «Путешествии дилетантов», по-видимому, можно назвать образом Культуры – преобразования, творения человеком самого себя как бы из ничего. Сопоставляя собственное устоявшееся существование с неким предельным уровнем, он снова и снова обращает к себе гамлетовский вопрос «быть или не быть» и, решая «быть», выбирая способ события, умирает для одного – прежнего – мира, чтобы заново родиться в другом. Человек собою восстанавливает распавшуюся связь времен, в глубинах своего мышления осуществляя диалог разных точек зрения, сознаний, образов – диалог, претворяющийся в произведении культуры.

Анонимность, связанная и с цитированием чужого текста и с перекличкой образов и имен, оказывается великой формирующей силой. Безымянное непосредственное суще-

ствование стихов в душе Мятлева свидетельствовало о его включенности в культурно-историческую систему сходств и подобий, за границей которой оказывался всяк не слышавший «заунывных труб». Анонимность скрывала глубину исторической памяти, как тайна поэта или тайна портрета. Часто в музеях слова «художник неизвестен» оказывают магическое действие, – картины, пережившие имя своего создателя, свидетельствуют о превосходстве человеческого духа над плотью; осознание этого в известной мере притупляет чувство неизбежного конца.

Второй план романа вообще весь анонимен. До самого конца не будет произнесено имя поэта с грустными глазами, погибшего на дуэли. Все знают, кто он, догадались по деталям поединка, по характеру, внешности, по тем, казалось, мелочам, что сам герой носит имя Мятлева, встречающееся в стихотворениях грустного гения. Этот прием – безмолвствующих образов, – конечно же маргинален, однако он чрезвычайно важен для понимания авторского замысла. Именно в этих образах сосредоточено то главное, не сказанное (о чем суетливо толкуют поименованные большие и малые государевы слуги). И именно с ними ведется напряженный спор, с их помощью осуществляется выбор другого пути («Пожалуй, следовало бы ему быть терпеливее и мягче...»), переворачивающего жизнь, заставляя отвлекаться от мира вещей на строительство духовного мира.

Но что является основным материалом такого строительства? Может быть, все же речь? Но когда-то бывшие важными слова «господи, боже мой» в устах одной из героинь, Александрины, почти междометие, брошенное небрежно, впопыхах, – «господибожемой». Это не просто речевая характеристика, но синоним необязательности слова. Может быть, к судьбе относились как к великому делу? Снова нет, так как для людей, осознавших разрыв времен, лучшей судьбой была безделица, поскольку для дела нужно было не только понять разрывы, но и обрести в себе силы, чтобы суметь связать оборванные нити. Покуда же этого нет, любая деятельность вела к физической и нравственной катастрофе. Первую возлюбленную Мятлева она вела к самоубийству, самого Мятлева – в крепость, Лавинию – к браку по расчету. Когда-то опьянение Ноя могло расцениваться как проверка достоинства его де-

<sup>3</sup> Кушнер А. «Иные, лучшие мне дороги права ...» – «Нов. мир», 1987, № 1, с. 230.

тей («почитай отца»), проверкой выдержки и терпения. Пьянство Мятлева – это выпадение из общества, чьи заповеди фактически были противоположны принятым формально; следовательно, оно тоже требовало недюжинного терпения и твердости характера. Возникает, однако, ощущение, что где-то мы уже с этим встречались, что и здесь показана жизнь на обочине, нечто вторичное. На это обратили в свое время внимание критики Я. Гордин, обнаруживший сходство Мятлева с Пьером Безуховым, но «без идей, без почвы», и С. Плеханов, сравнивший героя Окуджавы с Анатолом Курагиным, которого будто «возвели в Печорины» («Лит. газ.», 1979, № 1). Кажется, однако, что сходство это внешнее – Окуджава его использует для того, чтобы резко оттолкнуться от него при прописывании внутреннего мира Мятлева, показать инакость его идей и почвы. Мятлев не входил в тайные организации, подобно Пьеру, хотя оба они не совпадали с дошедшими им по наследству привычным миром; не искал смерти в далеких иноплеменных странах, подобно своему великому соотечественнику, тоже выпавшему из этого круга, и, подобно Анатолию Курагину, не разрушал этот благопристойный, со своими ценностями мир бездумно. Он исповедовал внутреннюю свободу, сумел выдержать натиск привычек, быта, происхождения, оберегал свой собственный, свой личный, единый, державный мир от любых посягательств на него, даже от мраморных статуй в собственном доме. И разве не соразмерно это или менее достойно участия в сообществах? Вряд ли вслед за одним из критиков можно утверждать, что Мятлев родился не вовремя? Вовремя! В то время, которое требовало организации собственной головы. Но в таком случае и замеченная вторичность оборачивается властным требованием изначального переименования жизни, превращения ее не просто в социальное, но в культурное дело – действительное противоядие от превращения человека в безликую массу, вполне достойную суетного поименного упоминания – подобно пушкинской постоянно лгушей Любовь Петровна.

Такая мировоззренческая установка, безусловно, требовала и особым образом организованного пространства, где действовала эта установка. Внешне это выглядело так: Мятлев убирает с глаз долой все лишнее, рассредоточивающее внимание, оставляя

лишь гостиную и библиотеку. Дом его – «прекрасное деревянное сооружение в три этажа с куполом», «свидетель недавнего блистательного прошлого столицы», поражающий строгостью форм и в то же время легкостью и приветливым видом, устойчивостью. Этот прекрасный, внешне столь гармонирующий с привычной архитектурой регулярной империи дом скрывал в своих стенах совершенно другой мир, с иным пространством, развернутым до пределов Вселенной. Пространство это можно было обнаружить только умными очами. Оно оказывалось своего рода Зазеркальем. Внутренней границей двух миров была странная картина, где среди размалеванных индейцев и белых завоевателей неожиданным диссонансом выглядел прекрасно прописанный портрет мученика 14 декабря С. Муравьева-Апостола, – лишь раз обмолвится о нем Мятлев. Прочим портрет этот лишь смутно напоминает кого-то. Сама природа подобной анонимности (показать то, чего нет) своим ироническим статусом удваивает смысл произведения, подсмеиваясь над героями, а в конце концов и над авторами – без подобной насмешливости не была бы возможна никакая мысль. Да и в самом деле: может ли Мятлев быть героем – этот отщепенец, изгнанный светом? Прав ли он в своих поступках? Анонимный Муравьев безмолвием своим провоцирует не просто сознание Мятлева (оно задано автором), – он провоцирует мысль и поступки самого автора. Безымянный лик – не просто провокатор мысли, но мысли открытой, способной переубедить самое себя. Судя по разговорам с друзьями (поручиком Амирамом Амилахвари, великодушным доктором, таинственным конспиратором Хромоножкой) и по мысленному оспариванию авторитетов, которыми Мятлев населил свой внутренний мир, легко понять, сколь проблематичен его образ мышления: он последовательно свободен в поступках, в своем путешествии по жизни опираясь только на собственное разумение; так же последовательно открываются его двери и окна, преобразая пространство дома-Вселенной в пространство собственной дороги внутри этой Вселенной. В подобном поиске пути, тождественном саморождению человека, где он может выглядеть только дилетантом, поскольку на только что выбранной дороге у него еще нет никакого опыта, кажется, и стоит искать суть культурных тенденций произведения

Окуджавы. Вне времени и пространства, которые только предстоит обрести, чувствуют себя Мятлев и Лавиния, пустившиеся во имя любви в свой крестный путь, на поиски рая, которого нет и о котором знали, что его нет. Раем было само их путешествие, начавшееся когда-то, на заре человечества, напряженным описанием изгнания из рая. «Да здравствует свобода!» – восклицает Лавиния. Обретенная, не дарованная, не обычная свобода (свободным можно чувствовать себя уже потому, что ты молод и богат), – здесь она означала отказ от тисков привычного обихода. Любовь и свобода сошлись на своем многотрудном (крестном?) пути. Когда-то, в христианской дали, это было предначертано и предположено. А здесь путь был запрещенным, любовь – преступной (бегство от мужа), свобода соседствовала с тюрьмой. Домострой был порогом путешествия, о который постоянно спотыкалась жизнь героев. Потому путешествие не могло быть путешествием за мудростью, как в старых сказках. Оно могло быть вечным путешествием вечных дилетантов. «Дилетанты» – этим подчеркивается Окуджавой принципиальная незавершенность темы.

Станных мы перечисляем героев: либо безымянных, либо с именами нарицательными – любовь, свобода, путь. Не герои, а аллегории, давно, казалось бы, покинувшие литературные поля. Не лучше ли раскрыть психологию Мятлева или Лавинии, а то ведь и они иногда чересчур идеальны. Вряд ли автор ставил перед собой такую задачу. Мы определили в нем главную – культурную – тенденцию при работе над произведением, а в культуре самостоятельную прописку имеют самые разнопорядковые вещи, не влияющие на психологически-непосредственные чувства человека, зато вызывающие невероятные реминисценции в его жизни, если эта жизнь понимается как творчество, и придающие ей метафорическую, историческую, фонетическую окрашенность. Рядом с этими героями ни Мятлев, ни Лавиния не проигрывают, – напротив, они становятся богаче не на еще одну психологическую деталь, а на еще одну жизнь (Мятлев богаче на жизнь Александрины, доктора, поручика, Лавинии, императора, дороги, ума; Лавиния – на... и т. д.). Век XX становится богаче на век девятнадцатый. Перечень можно продолжить. Удвоение мышления, или диалогическое мышление, наряду с анонимностью,

особым образом понятой маргинальностью – это особенности поэтики Окуджавы.

Но есть и еще одна – обретение и выстраданность идеалов как некоторых точек отсчета и как меры, где эмоциональные порывы умиротворяются духовными критериями. Высокий их уровень вовсе не требует стояния перед ними навтыжку, но предполагает умение задуматься и переспросить самого себя. Жаждой к обретению подобных идеалов является в романе любовь. Мятлеву для этого надо было пройти и через увлечение баронессой Фредерикс (это имя также мелькало в жизни погибшего поэта) и через женитьбу на волоокой красавице Натали Румянцевой. Но идеал надо вскормить и воспитать: не случайно он сперва появляется в виде маленького мальчугана, который, через ряд превращений, становится юной дамой (идеал всегда молод и прекрасен). Он появляется вследствие мучительного рождения дневниковых записей, где мысль еще только формируется, в письмах, в воспоминаниях... Ведь дневники и письма пишут не для всех, а для себя одного или для адресата, не стесняясь противоречий и неясности слога. Иначе говоря, здесь вновь можно встретиться с тем самым словесным несообразием, о чем уже упоминалось выше.

Слово, как это следует из произведения, перестало быть демиургом мира и тождеством вещи. Оно, скорее, противоположно всем вещам. (Николай I произносит сентенции во имя нравственности, на деле попирая ее.) Язык в романе – легкий, акварельный, кружевной. Он повествует о лицах весьма искушенных в этикете, рафинированно воспитанных. Такой язык пригоден и для утонченных любовных изъяснений, и для отъявленной лжи, и для взволнованных мыслей, и для покрытого словесной вязью молчания. В его кружеве легко упрятываются и бездушные моралите княжны Елизаветы Мятлевой, и необязательные монологи царя, и слезливо-мечтательные доносы господина Ладимировского, мужа Лавинии. Авторской речи в романе почти нет: только дневники, письма, комментирующие события, – автор «просто» передает услышанное или известное. Однако присутствие его ощущается в манере «монтирования» интонаций, темпа и характера речей; по смене ритмов тоскливого безмолвия и радостных или скорбных криков мы знаем, где он и на чьей стороне.

Этот монтаж точек зрения, интонаций и темпов хотелось бы подчеркнуть особо. В романе не просто представлены разные точки зрения на одно и то же событие (любовь Мятлева и Лавинии). События и комментарий к ним, ведущийся многими людьми, идут как бы параллельно друг другу. Событие не прерывается комментарием, – его движение переходит из одного дневника в другой. Мы до самого конца не знаем конца. Произведение при нас производится. Это не изваянная фигура, не законченная картина. Автор до конца сидит за столом с пером в руке, и нет у него ни минуты покоя, хотя все уже будто и сказано. Он не хочет мешать героям, у которых свой мир, – он лишь соперничает им; его голос не сливается с их головами, – он изредка, иногда, во вставных главах, как посторонний архивист, включается в ход повествования. Это важно отметить потому, что жизнь героев благодаря такому методу изображения не просто воспринимается и передается как обособленная от других жизней, но переживается как неповторимо-хрупкое, ежеминутно возникающее событие, о котором можно писать только отстраненно, через другие глаза, другое перо, чтоб не разрушить неловким прикосновением эту хрупкость. А так важно сохранить следы, оставленные в саду господином ван Шонховеном – маленькой Лавинией.

В комментировании, истоки которого идут из поздней Античности и Средневековья, проявляется опять-таки маргинальный характер романа Окуджавы, уже одним этим истолковывающим характером отличающегося от всех предшествующих романов, в том числе романов XIX века. Он представляет собой новый, «дилетантский» вариант этого жанра. Подобное комментирование как прием не обнажает скрытое, а, скорее, приоткрывает сокровенное, намекая на него, умножая на n-количество миров, делая читателя творцом и создателем описываемого события. И этот прием автор применяет столь умело, что если мы редко слышим его голос, то руку с ножницами, пером и клеем чувствуем твердую. Потому мы и можем обозреть созданный им мир в целом, – в конце концов, не только о судьбе Мятлева и Лавинии он ведет речь: о них – и о нас с вами, читатель! От этого дистанцированного взгляда жизнь героев несколько притормаживается и замораживается и возникает – на миг – не время из вечности, как у древних

писателей, а вечность из времени. Возникает некий парадокс: рассказывая о конкретной судьбе, автор в то же время включает в нее судьбы мира, а судьбы мира будто зависят в свою очередь от того, как повернется странная судьба путешественников-изгоев. И поскольку эта судьба всех путешественников-изгоев, то автор, описывая, как странствуют по дорогам XIX века Мятлев и Лавиния, все же не стремится подражать языку XIX века. Модернизация языка (употребление языка авторского времени, а не времени, в котором жили его герои), которой всегда бояться боязливые, здесь художественно необходима, ибо в романе совершается столько превращений (преображений), что количество стилей и языков сделало бы роман невозможным для чтения. Аристократка Лавиния выступает то в облике сестры милосердия, то экономки; мальчик в армячке превращается в девушку; девушка по логике превращений непременно превращается в лицо не просто прогнуположного пола – в автора романа, коли заговорила строчками из его песен: «Давай, брат, отрешимся, давай, брат, воспарим...» А разве слова из уст утонченной дамы: «Ну, брат, докатились» – не из нашего, сегодняшнего лексикона, не предчувствие нас? И это еще не все. Большие серые глаза Александрины – несравненной возлюбленной Мятлева, покинувшей его, – напоминали глаза маленького господина ван Шонховена (все той же Лавинии). Взрослый господин ван Шонховен в момент отчаяния пребольно бьет себя кулачком по коленям, повторяя жест никогда им не виденной Александрины. Изысканная Лавиния, когда ее путешествие в рай было грубо прервано императорской волей, олицетворенной жандармом Тайного отделения поручиком Катакази, превращается в лихую шляхтянку, как ее мать, госпожа Тучкова, а госпожа Тучкова, интриганка, злая и скандальная, донимавшая царя просьбами о возврате беглянки, о ее наказании и заточении, вдруг сникает, сраженная силой любви князя и дочери, обнаружив тем самым собственную истинную позицию («Я преклоняюсь перед тобой, и перед твоей Любовью, и перед твоим выбором»), разом обезоружив и читателей этим признанием и автора, прибережного эти признания про запас, когда уже все ожидания иссякли. Но ниточка тянется еще дальше, поскольку красота Лавинии схожа с красотой, лучшей с портретов несравнен-

ного Гейнсборо, а само имя ее совпадает с именем жены великого предка римлян – троянца Энея. Цитаты из современности вторгаются в текст о прошедшем, смешивая прошлое и будущее, давая благодатный материал историку тех времен, когда VIII век до новой эры (Эней) и XX век новой эры не будут столь четко различимы.

Желание сопоставить роман Окуджавы с древностью возникло, как видим, не случайно. И дело не в том, что в нем существуют, как сейчас говорят, «ядерные образы», – он эти образы постоянно расщепляет и ставит под контроль иронии. Мы все время пытались показать разнопорядковость характеристик «Путешествия дилетантов», которая преодолевается языковым единством произведения и художественно-риторическими приемами – тропами. Именно поэтому стоит, вероятно, обратиться к тем архаическим жанрам, точнее, к тем элементам архаики, которыми жив жанр, то есть перенести вопрос, как говорил М. М. Бахтин, «в плоскости исторической поэтики»<sup>4</sup>, подчеркнув при этом, что подобное обращение нам важно лишь для того, чтобы обнаружить общие точки общаемости культур, а не некие единые для всех культур структуры. Это дает надежду представить себе неподдельное прошлое, формирующее настоящее, от которого в свою очередь зависит будущее. Все мы знаем, как легко поддается это прошлое фальсификации, не говоря уже о произволе над будущим, что происходит не всегда от дурных желаний – ведь факты при определенном умонастроении и воображении легко сплести в тот или иной узор. Если же с воображением не считаться и относиться к истории с позиций позитивистского естествознания, получится бездуховная история: исчезает представление о достоверности, проникновении вглубь, постижении духовного космоса. Но само желание узнать, как все было на самом деле, видно, все же пребывает в глубинах нашего ума и сознания, иначе откуда же столько сходств, подобий, напоминований готовит нам ум и воображение, свертывающие историю в культуру.

Но в поисках этих подобий мы каждый раз должны раскрывать содержание, казалось бы, общих понятий, и тогда окажется, что одни и те же приемы, применяемые в

разные эпохи, как бы подсмеиваются, иронизируют друг над другом, оказываясь другими приемами. Так, утверждая сходство современной и средневековой литератур на основании их метафоричности и аллегоричности, мы не должны забывать, что в средние века самая прозаическая, обыденная вещь всегда намекает на нечто возвышенное и образцовое, на всеобщее и вечное, до нее существовавшее.

Выделенные нами характеристики романа Окуджавы – анонимность; строительство дома как своего внутреннего мира; маргинальность; комментирование; жизнь, понятая как путешествие; любовь, свобода и крестный путь – составляющие этой жизни, делающие ее вечной и непостижимой, где каждая отдельная судьба – заметки на полях вселенского бытия; смешение жанров в одном тексте; особое внимание к Слову с его тропами (метафорами, аллегориями, гиперболами, иронией), делающему текст целым и незыблемым и в то же время с помощью тех же художественных средств постоянно этот текст размыкающему, – когда-то были важными содержательными и формальными характеристиками Средневековья. В то время литература не делилась на жанры: все было смешано и смещено. Главная книга Средневековья – Библия – воспринималась и как богословское и как философское, художественное и историческое произведение. Слово имело статус вещи и дела. Тропами обволакивалось сочинение любого автора. Это напрямую зафиксировано в текстах. Говоря о мироздании, средневековые авторы, как правило, понимали под его фундаментом земную историю, или буквальное; под стенами – аллегории, или возвышенное; венцом же здания, его крышей, были именно тропы, понимаемые как прекрасное, приподнятое, освобожденное от телесной оболочки.

Компоновка произведения из разнообразных текстов без упоминаний имен их авторов, анонимное цитирование считалось достоинством, свидетельством учености, а собственный текст выносился на поля, в глоссы, в пометы. Эта вторичность авторского текста составляла одну из существенных характеристик Средневековья, придающую другую окраску общепринятому, сообщающую этому общепринятому иной оттенок. Такой якобы вторичности, незаметно, с изнанки переделывающей текст

<sup>4</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 177.



(книги или бытия), мы обязаны поразительной открытостью этой культуры, замаскированной своей открытостью в кажущемся стабильном мировоззрении.

Как строились иные средневековые произведения? Для примера возьмем одну из наиболее употребительных «схоластических историй» XII века, где идет рассказ о сотворении мира. Вот отрывок из текста: «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездной. Но прежде все же была идея того, как творить мир: сначала эмпиреи, называемые так за чистоту свою; затем чувственный мир, поименованный так всеми отцами – от греков до латинян, – ибо философ познает его эмпирически; и в конце концов верхнюю оболочку земли, тоже зовущуюся миром, где находится известное нам живое и где нашел себе обиталище низвергнутый с небес князь мира, а также и человек, в себе самом содержащий образ мира... Изначальную бездну все тот же Грек назвал хаосом – это материя, из которой впоследствии создан весь чувственный мир»<sup>5</sup>.

Я нарочно привела столь длинный отрывок, чтобы можно было понять, сколь сильно он отличается от лаконичного, ничем не выделенного в «Истории...» и внутренне напряженного библейского текста: «Вначале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездной». Однако сколько, оказывается, информации и толкований может вместить в себя безвидность и пустота.

В начале цитаты из «схоластической истории» фигурирует некий Грек. В образованной среде Средневековья этого Грека знали все. Грек – своеобразный псевдоним великого философа древности Платона, активным образом участвующего в строительстве неведомого ему христианского мира. Но и эта псевдонимность, в данном случае смахивающая на анонимность, обладает поразительным художественным воздействием, сообщая даже известным мыслям тайну, глубину, напоминая о чем-то древнем и мучительно знакомом. А вот еще более удивительный пример, почти напрямую связанный с ассоциациями героя Окуджавы по поводу «труб заунывных звуков»: «И сотво-

рен человек по образу божию, и с душою его... и по разуму его, ибо дух рационален... и по подобию его в добродетели, то есть в добре, справедливости и мудрости... И дал человеку он лик возвышенный, чтоб божество лицезреть и с поднятым челом ко святым обращаться...»<sup>6</sup>

Фраза настораживает. Откуда в конце ее эти гекзаметры? Стихотворная строка написана, конечно, в строку, все слова подтягиваются к ней, как к вершине пирамиды. И лишь когда переберешь все знакомое, вдруг пронзает: Овидий! Язычник, опальный, неназванный грешник, изгой – гений, навсегда вошедший в любые истории. Двенадцатый век недаром называли «веком Овидия».

*Дал человеку он лик возвышенный, дал  
небо ему лицезреть  
И с поднятым челом к звездам обращаться.*

Неточности текста «схоластической истории» точно отражают новое в средневековой культуре по сравнению с культурой Античности. Овидий переименован на лад этого нового времени, время Овидия вплетено в XII век, присвоено им, но при присвоении и кавычки ни к чему и перестановки несущественны. Это мы, в XX веке, проводим чистки текста, отделяя свое от чужого. Но и Овидий – так ли просто вплетен и присвоен? Ведь среди средневековой латыни вдруг проступили черты латыни золотой, среди прозы – стихи, среди грубоватых лиц первых людей – благородное лицо римлянина, фата и щеголя. От неупоминания оно становится лишь отчетливее, мучит, заставляет думать: а где же?

Этот образ культуры вторгается в средневековый текст вряд ли бессознательно. Таким приемом пользуются многие средневековые авторы. Абельяр, желая точнее и афористичнее выразить свое состояние, переходит спокойно с прозы на стихи, понимая, что «поэзия живет в любом искусстве, в том числе и в прозе»<sup>7</sup>: «Ты, наверное, хорошо осведомлен о том, как часто спорили я и мои ученики с нашим бывшим учителем и его учениками после их возвращения в Париж и насколько был удачен для нас, а также и для меня самого исход этих битв. Скажу об этом смело словами Аякса, чтобы выразиться поскромнее: спросите ль вы об

<sup>5</sup> *Comestor Petrus. Historia scholastica.* – ГПБ, Qv 129, ф. 1.

<sup>6</sup> *Ibid.*, f. 1r.

<sup>7</sup> «Нов. мир», 1987, № 1, с. 235.

исходе битвы меня, то отвечу я вам: победенным я не был»<sup>8</sup>. Это снова Овидий, его же «Метаморфозы».

Алан Лилльский в «Плаче Природы» передает стихами то собственную речь, то речь Природы в зависимости от сути вопросов и ответов. Взволнованный, благоговейщий перед «родительницей жизни», он обращается к Природе так:

*Богом рождена, чтоб родить земное,  
Ты, о связь всего и устой вселенной,  
Перл земных красот, озаренье мира,  
Смертных зеркало...*

*Молви: отчего проливаешь слезы,  
Что вещает плач, из очей струимый?  
Ведомо: слеза есть душевной скорби  
Верный глашатай»<sup>9</sup>.*

Ответ Природы, данный в ритмической прозе, хотя и украшен тропами и фигурами, строг и прозаичен. «Или ты не ведаешь, что земного пути беспутство, мирского строя неустройство, мирового порядка беспорядок, к справедливости несправедливость понудили меня низвести мои стопы от глубин небесных таинств к низменным блудилищам земли?»

А вот наоборот: заинтересованный, смущенный Алан, естественно, уже сниженным тоном вопрошает Природу о любви: «Если бы я не страшился гончими своих вопросов ... прогневить твою благосклонность, то хотелось бы мне в картине твоего описания познать естество Купидона...» Ответ выдержан в стиле «изысканной вычурности» – с нагромождением антитез, созвучных окончаний, метафор.

*Гнев и покой, надежда и страх, измена  
и верность,  
Ум и безумье в смеси – вот что такое  
Любовь...  
Хочешь покинуть Венеру – покинь  
пространство и время,  
Все времена и места – пастбище жадной  
Любви»<sup>10</sup>.*

Все это, однако, общее место. Но в Средневековье общие места почетны. Ничего нового не сказал нам Алан ни о философии, ни о теологии, ни о человеческом безумстве. Но

это «ничего нового» было втянуто в словесные игры, доставляя автору истинное интеллектуальное удовольствие. Он щеголяет и прозой, и ритмикой в прозе («обратись к опоре богословия, ибо крепче ее вера, нежели моих доводов мера»), и стихами, умело облекая ими и свое авторское «я», и доводы оппонента – Природы. Природа, по Алану, – «верный глашатай», «странница неба», «мира царица», «смертных зеркало», к тому же – доблесть, мир, любовь, справедливость, строй, закон, предел, вождь, стезя, начало, жизнь, а также свет, род, вид, образ. Здесь полное смешение абстрактных понятий и художественных образов, материальных единичных вещей и универсалий, словом, Природа не естественнонаучное понятие, а игра ума, умственный эксперимент, где проведен смотр всех языковых возможностей. Это и есть главное – любоваться словом и в нем представить читателю или слушателю другую культуру – пусть анонимно и пародийно, загадочно или иронично, играя и словом и расстановкой акцентов. Культура при этом не теряет ни одного человека, жизнь которого бесценна. И в этом смысле *анонимность* – как и в романе нашего современника – *самоиронична: нет и не может быть никакой анонимности!* Сильные в культуре осиливают – слабые «закапывают таланты»; у сильных чередуются взлеты и падения, избранничество и отверженность, так или иначе они названы или будут названы, не сегодня, так завтра, – след слабых теряется и гаснет.

Средневековые словесники испытывали человеческую свободу с помощью всепоглощающей насмешливости, укоризны и недопустности, скорби и торжества. Ирония над свободой или ирония свободы – своего рода защита и освобождение от всех житейских страхов, одновременно и смелый взгляд в будущее: ведь «чего не потеряешь, того, брат, не найдешь».

Слова кивали на вещи, а вещи – на слова. Смысл жизни заключался именно в истолковании внешних примет мира. Поэтому притчи и аллегории были излюбленными писательскими приемами, истолкование и комментирование вытекали из сути средневекового бытия. Различные толкования связывали, казалось бы, несвязуемые исторические события, уподобляли их одному другому. Греческая Ио уподоблялась египетской богине Исиде; дети Адама, Иувал,

<sup>8</sup> Абеляр П. История моих бедствий. М., 1959, с. 16.

<sup>9</sup> Здесь и далее перевод М. Л. Гаспарова.

<sup>10</sup> Памятники средневековой латинской литературы X–XII вв. М., 1972, с. 332, 337, 339, 345–346.

Тувалкаин и Ноэма, «изобретатели искусства» в христианской традиции, подобны греческим Аполлону, Гефесту и Афине; Ева напоминает Марию, Адам во сне предрекает Христа. Эти сходства и подобия цепко держали Историю – главного героя и пробный камень, на котором оттачивались все и всяческие рассуждения. Средневековые хроники начинались от Адама и продолжались до тех дней и событий, когда жил автор этих хроник. Потомки могли продолжать летопись. Но поскольку все земные события заранее предначертаны, конец истории сливается с началом, верх в ней сливается с низом. Но верхом, вспомним, крышей мироздания был троп, а низом – быт. Так, троп превращается в быт, а отдельное, конкретное... становится всеобщепрекрасным. Тягостное житейское путешествие превращалось в романтический образ. Но при этом создавался и новый автор, поскольку первоначальный терялся в расщепленном, препарированном тексте. Новым автором становились практически все участники драмы – их именами пользовались, их творения испытывались на прочность, за ведущим голосом слышалась народная мелодия.

Теперь мы можем назвать и еще один прием, роднящий современный роман Окуджавы с средневековой поэтикой: прием предвестия – повторения-напоминания. Баронесса Фредерикс, похожая на любовь, предвещает Александрину-Лавинию; предчувствие гибели в реке приводит Александрину к гибели в реке, а затем – к гибели все в той же реке пророка этой гибели, лекаря Иванова. Прием уподобления применяется Окуджавой и на комически сниженном уровне: брак горничной и камердинера Мятлева, заключенный по воле барина, является предвестием скорбного для Мятлева брака с графиней Румянцевой по воле государя.

Оправдываются и предчувствия Марии Амилахвари, к которой прибыли Лавиния и Мятлев, и беглецам нужно обрести мужество, чтобы достойно встретить унижительный арест и препровождение под конвоем в Петербург, – проверка на благородство и высоту духа.

Как видим, и здесь предвестия, предсказания... Но, в отличие от Средних веков, здесь предчувствия и предвестия не рождают надежды, – они рождают свободу и независимость духа: «А не пора ли воспарить, брат!» Независимость, держащую в узде

страх и надежды. Взыуданная свобода – это ли не образ времени? Свобода, которая тебе не дана, но которую ты видишь сквозь щель, во имя которой прибегаешь к спасительной иронии (губы Лавинии всегда извивались иронически) – к иронии над несвободой, когда ты тщишься быть свободным, заранее зная, что опутан по рукам и ногам. Потому ирония существует не в словах даже, а в изломе губ, и не мужчины, а женщины, древней провозвестницы свободы, – не она ли яблоком...

В Средние века иронизировали над внешней свободой; здесь ирония над несвободой (это у свободных-то аристократов!), которую необходимо преодолеть.

От старого средневекового мира в новом остались многие атрибуты, например бесы: только в старом мире их можно было увидеть умными очами, а теперь – без-умными, а вообще-то – любимыми, например глазами княжеского камердинера Афанасия, пившего запросто чай с «бесом», шпионящим за Мятлевым и его друзьями. Там с бесами боролись огнем и мечом. Здесь с ними не борются, – их рождают, даже насаждают по высочайшему повелению: голубые мундиры не скрываясь мелькают на улицах, в мастерской по пошиву платья, висят вниз головой в печной трубе. Старая культура пародируется, снижается, сталкивается на обочину. Духовные сущности зла в XIX веке перестали пребывать на грани воплощения, как в Средневековье, – они полностью воплощены, дифференцированы, материализованы и каталогизированы в строго научном – не смешанном, понятийно-художественном, как прежде, – порядке: по чинам и рангам, по степени зависимости и важности порученных дел, по функциональному наполнению; каждый представитель зла выражает не вечные категории, а временные, сегодняшние, все они носят свои собственные имена: важный Фон Мюфлинг, егозливый поручик Катакази, угодливый портной Свербеев. Реальные, воплощенные бесы заполнили мир. Борьба с ними можно было не мудрым спокойствием и трудом, а небрежением к ним (вещь для Средневековья невероятная) и игрой с ними, обманом. В минуту веселого настроения князь, увидевший за воротами своего дома шпика, придумывает для забавы некоего маркиза Труайя, приехавшего к нему якобы с конспиративными целями (хотя, охраняя собственную свободу, князь подсме-

ивается над всяческой конспирацией). Поскольку сами сыщики реальны, то они верят и в реальность заговора, придуманного князем: маркиз, как поручик Кижэ, был признан существующим, взятым под наблюдение и сыск... Подобные гротескные ситуации переходят у Окуджавы из романа в роман. Это своего рода оборачивание идеальных критериев между двумя полюсами – идеалом и гротеском, – постоянно движет его художественную мысль.

Непрерывный процесс оборачивания мысли, образов, ситуаций позволяет пользоваться самыми разнообразными приемами поэтики, переводить прозу в стихи, не насылая подручный материал. Напряженность мышления и чувствования требует ритмов и метров. «Я думаю иногда, что, пожалуй, следовало ему быть терпеливее и мягче, думаю я... тоже втайне рассчитывая на оправдание...»

– Как странно, – сказала Лавиния, – какой заколдованный круг... Они стояли у порозовевшего окна. Под ними по торцам Тверской проплывали экипажи, и москвичей разнужданных толпа о чем-то брэнном клоколала».

Конечно, обнаружив этот прием стихотворных вставок, можно поддасться соблазну и воскликнуть, как это сделал один из персонажей «Путешествия дилетантов»: «Как далеко протянулась ниточка, как слились воедино и скорбь, и торжество...» Есть все же некое «но», мешающее безусловному принятию подобного сходства. В Средневековые метры и ритмы, стихи и проза были формами явленного миру Слова, поэтому они были равно языком всех вещей подлунного мира – и человека и камня. В произведении писателя XX века это свойство речи человека, наделенного поэтическим мироощущением, творящего собственный мир. Алан Лилльский обыгрывал общие места, с помощью риторических и поэтических приемов обозначал и округлял эти общие места, игнорируя бытовые детали, и, исходя из средневекового понимания функции Слова, имел в виду не природу как естество, а идею Природы. У Окуджавы наоборот: природа – не идея, не божество, а прелестное или отвратительное естественное окружение вполне конкретного человека. Это не понятие кузнечика, а сам кузнецик, со знакомым лицом, вдруг выросшим среди цветов. Не космическое утро, а позднее октябрьское утро, пыль-

ные окраины Петербурга с двухэтажными строениями, камень с рыжеватыми пятнышками – вкраплением железа или следом древнего существа. Человек – не родовое существо, а живой, конкретный, с теплой кровью, в полосатых панталонах, с рыжеватыми наглыми усиками или с худеньким телом, страдающим чахоткой, в восхитительном платье светло-коричневого шелка. Даже бесы имеют портретное сходство с обычными людьми, их особые словечки, прыжки и ужимки. Идеалом могло быть только конкретное данное лицо, а не нечто общее, явно имеющее приоритет над частным, что является предпосылкой всякой риторической, в том числе средневековой, культуры<sup>11</sup>.

Именно в силу того, что необходимо передавать подробности, слово сейчас имеет другую функцию: оно не задано, а творится по ходу дела. Происходит «на месте» выработка языка, обретение членораздельности из междометий, звуков, несвязного гула.

Ясно, что Окуджава играет словом, но его задача – играть с незнакомым, с чем еще не ясно, что это. Он нащупывает аналогии, сходства и подобию, он не знает, а предчувствует их, они не открыты и не возведены ему, а рождаются в поступках его героев, сотканные шаг за шагом их жизнью, каждый след которой – в неизведанность, рождающую и осторожность (быть как все) и стремление вырваться из уничтожающей всеобщности.

Современный писатель оказался перед необходимостью «проиграть» ситуацию, бывшую давным-давно, и, даже если он о том не подозревает, тем более если не подозревает, держать в уме прежний образ культуры, – вовсе не из-за совпадения поэтических приемов. Но все же благодаря их совпадению – пусть и внешнему – осуществляется связь времен: «Ниточка-то существует, господа, и я могу приводить еще множество примеров, если вас мучает сомнение, ибо я-то сам вижу, как сливается воедино в веках молчаливая укоризна, холодная недоступность, скорбь и торжество, и слабость и упоение, и любовь...»

Как все же назвать такой роман – исторической фантазией? Скорее, это «роман Культуры».

<sup>11</sup> См.: Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература. – В кн.: Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981, с. 8.

## КАРТОТЕКА СЧАСТЬЯ

О лирике<sup>1</sup>

Поэзия – душа искусства. На Дрезденской выставке в Эрмитаже самыми привлекательными были не Рубенс, не Тинторетто, не Пуссен с их огромными полотнами на мифологические, античные, библейские и рыцарские темы, а маленький рембрандтовский портрет юной Саскии в бархатной шляпе. Саскии, похожей сразу и на девочку и на старушку. Как не побоялся художник так далеко заглянуть в будущее? Даже узоры на платье, даже драгоценная ниточка на шляпе, кажущиеся столь непрочными, написаны с такой любовью и волшебством, что, мнится, и они призваны в свидетели этой подточенной прелести, раннего увядания.

И еще – вермееровская «Девушка, читающая письмо». Как давно хотелось ее увидеть, сколько было бесчисленных репродукций!

Но где им передать этот теплый, влажный свет, льющийся из раскрытого окна, эту изумительную неровность ослепленного солнцем подоконника, этот прогнувшийся, откинувшийся назад, покрытый солнечной позолотой листок бумаги и склоненное над ним лицо!

Нет, ни живопись, ни музыку, ни поэзию не пересказать!

На что так похожи эти небольшие картины? На два лирических стихотворения в окружении длинных, эпических, высокопарных и велеречивых поэм. И роскошный пьяный Геркулес в обрамлении своей раскрасневшейся свиты, и рыцарь в блестящих латах, спасающий обнаженную пленницу, и младенец Моисей среди библейских дам в одеждах итальянской придворной знати – все это отступает и бледнеет перед чудом человеческой искренности, живой любви.

История мирового искусства кажется иногда историей кропотливого накопления

драгоценных крупниц поэзии. Они-то и составляют ядро искусства.

Прежде чем перейти к разговору о литературе, приведу высказывание исследователя итальянского Возрождения М. В. Алпатова. Сравнивая знаменитые монументальные фрески сиенского мастера Амброджо Лоренцетти «Доброе и дурное правление» с его же маленькими картинами, «пределлами», он пишет: «В одной из них представлен скалистый берег моря, редкие деревья, клочочки полей, домики и трогательная одинокая лодочка на причале... Современному зрителю приходится удерживать себя, чтобы не вложить слишком много лиризма в эти картины... Возможно, сам художник считал эти пейзажи пустячками по сравнению с гражданскими циклами. (Петрарка больше всего гордился своей ныне забытой поэмой «Африка».) И все-таки в этих «пустячках» бездна тончайшей поэзии...»

Но то же переосмысление ценностей происходит в литературе. Не только Петрарка, упомянутый Алпатовым, остался для нас великим лириком и забыт как автор эпических поэм. То же произошло и с многими другими. Многие грандиозные создания в стихах сегодня выглядят музейными раритетами, вроде того доисторического мамонта, что выставлен в зале Зоологического музея. Помню свой детский трепет перед ним, так же как обмирание в студенческие годы перед гигантскими созданиями классиков. Насколько более жизнеспособной оказалась их лирика!

Нисколько не умаляя значения пушкинской «Полтавы», лермонтовского «Демона», все же рискну заметить, что и они в нашем сознании потеснены их неувыдаемой лирикой. Удельному весу стихотворной лирики предстояло расти в русской поэзии от поэта к поэту, и уже Баратынский для нас прежде всего автор прекрасных стихотворений, а не «Эды», «Бала», «Наложницы».

<sup>1</sup> Опубликовано в «Лит. газ.» (1985, № 29). Название дано составителем.

Невозможно представить Тютчева пишущим поэмы, и Фету поэмы явно не удалось. Лирическое начало возобладало в поэзии Блока, Анненского, Мандельштама, Ахматовой ...

Разумеется, были эпические поэмы Некрасова, Хлебникова, Маяковского. Речь идет о тенденции, которая, конечно, время от времени нарушается великими исключениями. И время это, отметим, обычно совпадает с возрождением эпического сознания в годы революции (поэмы Хлебникова, Маяковского, «Двенадцать» Блока), в годы войн («Василий Теркин» Твардовского).

Сама же тенденция не случайна. Зарождение, расцвет и падение литературных жанров связаны с перестройкой жизни, сменами исторических формаций, переменами, происходящими в человеческом сознании. Канули в прошлое классицистические трагедии. Попытка Грибоедова написать трагедию в стихах закончилась неудачей. Все попытки возобновления их в наши дни оказались несостоятельными. Зато такое значение приобрела лирическая поэзия. Общую картину времени, мне кажется, нам рисует теперь полнее, чем поэма, книга стихов, которую впору назвать новым жанром. Первая такая книга создана в нашей поэзии Баратынским в 1841 году – это книга «Сумерки».

Нет, не против поэмы я здесь выступаю. Хочется лишь напомнить, что поэтическое слово – напряженное, многозначное, ассоциативное слово. Гигантомания размагничивает его. Возникает впечатление, что некоторые авторы современных поэм перешли на крупноблочный метод, слово в их работе слишком мало значит, они работают не со словом, а сразу с периодом, страницей стихотворного текста: поэмы как будто смонтированы из фабричных панелей.

Оглянемся еще раз на смежное искусство. Сегодня трудно поверить, что когда-то в европейской живописи не было пейзажа и натюрморта, что периферия прежних эпических полотен лишь в XVI–XVII веках в Голландии зажила обособленной жизнью, отвоёвала себе право на независимое существование, подобно самой Голландии, освободившейся от испанского владычества. Яблоки на подносе или лимон со свисающей кожурой засверкали, заискрились, приковали взгляд, из статистов перешли на положение равноправных участников великого спектакля.

Оказалось, что нет в мире незначущих, проходных вещей, не заслуживающих любовного отношения предметов, домашних интерьеров, ландшафтов, пейзажей. Все, что связано с человеком, его будничной, счастливой и трагической жизнью, требующей ежедневной борьбы за обретение в ней смысла, получило признание, оказалось исполненным высокой ценности и значения.

Но лирическая поэзия знала это всегда, еще со времен Катулла и древних китайских поэтов. Она-то знала, но каждая вновь зарождающаяся культура проходит долгий путь и, так же как природа у Тютчева, «знать не знает о былом». В каждой культуре природой лирической поэзии происходит постепенно; фольклорная песня со временем превращается в индивидуальную лирику; кроме того, лирика медленно вызревает в недрах того же эпоса, драмы, откалываясь от них, укрупняя детали, привлекая внимание к подробностям, повышая ценность единичных явлений, каждой человеческой мысли, чувства самой человеческой жизни. Но должны пройти века, прежде чем ей удастся потеснить большие жанры – происходит это вместе с ростом индивидуального сознания.

Лирический дар – редкий дар. Что такое лирика? Это особое, горячее внимание к человеку, к любому предмету, к любой вещи на земле, а не только стихи о любви. Лирика – это особое отношение к миру, его явлениям, взгляд на вещи и людей, окрашенный в личные, сердечные тона. Лирика – это «лица необщее выраженье», способное привлечь внимание многих. Это субъективный, индивидуальный взгляд, имеющий общее значение. Лирика живет лишь там, где есть уважение к человеку. Она умирает, когда его достоинство попирается, когда давление на него превышает более или менее устоявшуюся норму. Тотальные режимы и не заинтересованы в ней, они поощряют тяжелоатлетический, вагнеровский эпос.

Лирика играет на повышение всех ценностей, разглядывает, как драгоценность, каждую крупинку жизни.

Сиреневый куст, ночная бабочка, газетная новость, печальное воспоминание, вибрирующая каморка лифта, чужая строчка, настольный календарь, пароходный гудок...

Справочник щедрот, каталог привязанностей, картотека счастья!

В каком подробном, фантастическом, баснословном мире мы живем! Что волшеб-

ная пещера Али-Бабы и все его сокровища по сравнению с этой комнатой, где пьют вечерний чай, обсуждают международные события, говорят по телефону...

Лирика требует всех сил, всего сердца, ума, таланта. Пустая душа – не для писания стихов.

Не потому ли даже самые печальные строки одаряют нас прибавлением жизни, ощущением ее полноты и осмысленности. И какой бы «подстреленной птицей» ни представляла она в стихах, как бы ни «прижималась к праху», дрожа «от боли и бессилия», – сама таинственная, неразложимая смыслозвуковая прелесть стиха внушает нам желание «жить и бедствовать», «мыслить и страдать».

Самые трагические стихи написаны в самозабвенные минуты творческого взлета, преодоления скорбей, освобождения от пут.

Если же поэт в каждом стихотворении уверяет нас в бессмысленности и ущербности бытия, сбивая шкалу ценности, приравнивая все к шелухе и праху, его поэзия выдыхается, остается голая техника, работающая на холостом ходу.

Есть, конечно, и противоположная опасность: неумеренный восторг, бодрое жизнелюбие, не оплаченное ни страданием, ни болью, ни отчаянием. Лермонтов сказал о поэте, что он «покупает неба звуки, он даром славы не берет».

Жизнь поэта наполнена смыслом, который дан ему вместе с поэтическим даром. Вот почему он так мучается, когда стихи не пишутся: жизнь тогда обезвоживается, обесмысливается, высыхает и мертвеет. Что, собственно, такое уж страшное произошло? Он оказался всего лишь в положении человека не пишущего, «не рисующего», «не водящего смычком черногослым». Вот кто герой, вот кто совершает ежедневный подвиг, то есть добывает смысл ежедневно на куда более трудных путях!

Романтическое деление мира на поэтов и толпу выглядит в XX веке, с его опытом революций, войн, нечеловеческих испытаний, захвативших всех и каждого, отжившим, глубоко архаическим.

И «сосед Сергей Иванович», которого поэт заставлял в стихах прерывать колку дров, дабы слышнее была небесная музыка, «неслышная симфония», вызывает в нас не снисходительную жалость, а сердечное уважение. Посмотрели бы мы на тебя, поэта, с

твоими «виолончелями» и «арфами», на его месте, – как бы ты справился с жизнью?

Лирика призвана окрылить человека, способного услышать надежду, выраженную в стихах.

Лирика – самая живая, непосредственная человеческая речь, с блестящими глазами, прямым обращением к неведомому собеседнику. Лирика добивается понимания с полуслова, полунамека; хочется сказать о вечно настоящем времени лирической поэзии.

Она останавливает мгновение (не важно, счастливое или ужасное). И это мгновение живет в веках, так и не отодвигаясь в прошлое. Сколько существует замечательных лирических стихов – столько навсегда оставленных мгновений готовы впустить нас под свои гостеприимные своды и сени. В отличие от прозы, где глаголы употребляются в прошедшем времени, в отличие от эпической поэзии, от поэмы лирика лелеет и пестует настоящее время глагола: «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Белеет парус одинокий...» А если поэт и начинает в прошедшем времени: «Я слово позабыл, что я хотел сказать», то обычно через несколько строк незаметно для себя срывается на настоящее: «Не слышно птиц. Бессмертник не цветет». Даже глагол иногда кажется лишним, шаткий мостик через пропасть отвергается, совершается прыжок: «Кавказ подо мною...», «...я с улицы, где тополь удивлен...»

Может быть, поэтому лирическая поэзия не стареет. Может быть, поэтому такое ошеломительное впечатление в «Медном всаднике» производит на нас переход на настоящее время глагола, – мы узнаем в нем лирику со всеми ее свойствами: «...когда я в комнате моей пишу, читаю без лампы, и ясны спящие громады пустынных улиц, и светла адмиралтейская игла...»

Архилох, сказавший: «Пою, опершись на копье», делает это и сегодня. Лирическая поэзия живет сегодняшним днем, принадлежащим вечности.

Лирический поэт не знает, что он напишет завтра. Садясь писать стихи, он всякий раз должен начинать все сначала: нет ни героев, ни сложившихся между ними отношений, ни поставленного на рельсы сюжета, ни готовой строфики, ни ритмики... ничего. Более того, от стихотворения к стихотворению поэт успевает забыть, что он поэт. Да и можно ли жить с иным ощущением? «Бо-

жественный глагол» касается слуха далеко не каждый день. Не потому ли такого сердечного накала, такой огромной энергетической затраты требуют эти полтора-два часа счастливого труда?

«В наш век стихи живут два-три мгновения, родились утром, к вечеру умрут...» – словно о бабочке сказал Тютчев. Но – странное дело – это капризное существо с его как будто мотыльковым веком оказывается самым долговечным, не стареющим созданием человеческого духа.

Не надо приглашать лирического поэта на стезю эпоса. О, этот неизменный и вечный вопрос к поэту благодарного и растроганного читателя: «А прозы Вы не пишете?» И заботливый отеческий совет благожела-

тельного критика: «Не пора ли Вам уже написать поэму!»

И то сказать, сколько поэтов на наших глазах перешли на прозу, нередко мало чем отличающуюся от их стихов. Стихи были повествованием в стихах, фельетоном, и переход произошел почти безболезненно: тот же рассказ, а что без рифмы и не четырехстопным ямбом написаны – так оно еще и лучше.

А лирика несовместима с пересказом. Она фрагментарна, непредсказуема, «моментальна навек». И прочесть ее могут лишь те, кто не ищет в стихах сюжета и нравоучения, кто наделен от природы даром тайнослышания, для кого не закрыт сокровенный поэтический смысл вещей.



## СПОРИТЬ, НО... О ЧЕМ И КАК?

*Из рукописного наследия*

Бонифатий Михайлович очень ценил дискуссию, полемику в научной работе, видя в этом, разумеется, не самоцель, а способ, средство, помогающее всесторонне изучить, исследовать определенную проблему, осмыслить ее, а затем четко и ясно сформулировать и изложить результаты исследования.

Сам Бонифатий Михайлович с большим интересом, вниманием и уважением относился к мнениям своих оппонентов, их аргументам, точкам

зрения независимо от положения, возраста и научных степеней. Вместе с тем он был нетерпим к голословным демагогическим спорам, в которых нередко преследовались не поиски истины, а либо удовлетворение во что бы то ни стало своей правоты, либо другие далекие от науки цели.

Заметки о споре были написаны несколько лет назад как материал для популярной статьи. Публикуется с небольшими сокращениями.

Публикация Э. Я. Кедровой.

### ЧТО ТАКОЕ СПОР И КАКОВА ЕГО ЦЕЛЬ?

Заголовок статьи отвечает на два вопроса: первый – о содержании спора (о чем спорить?), второй – о форме его проведения (как спорить?).

Нет на свете человека, который никогда и ни с кем не поспорил бы по какому-либо поводу, так что все по себе хорошо знают, что значит спорить. Но так ли это? Уточним, что же такое спор.

В науке, как и в жизни вообще, большую роль играют споры, диспуты, дискуссии, в которых нередко протекает духовное общение между людьми. Таковы столкновения различных и подчас прямо противоположных мнений, взглядов, концепций, такова борьба между ними, принимающая часто весьма острые и даже ожесточенные формы. Из таких столкновений и борьбы как раз и рождается истина, которую иным путем трудно было бы отыскать как в науке, так и в жизни.

В самом деле: ведь задача любого спора (независимо от его масштаба и длительности, от числа его участников) состоит именно в том, чтобы выяснить, кто же прав в этом вопросе, на чьей стороне истина; а может быть, истина спрятана где-то в другом месте и ее надо еще найти, отыскать, открыть.

Однако не всякие споры ведут к открытию новых истин. Споры могут быть пустыми, бессодержательными, как говорится,

пустопорожними, по самым пустяковым поводам. Таких бесполезных споров следует, конечно, избегать, дабы не тратить времени и сил по-пустому. Содержательность спора, важность и значимость его предмета в теоретическом и практическом отношении – первое и главное условие его успешности.

Вторым условием является аргументированность, доказательность выдвигаемых тезисов зрения, отсутствие голословных утверждений и голого цитатничества, голых ссылок на чьи бы то ни было авторитеты. В повести «Морской волк» Джек Лондон рассказывает о характере спора между матросами о повадках морских котиков. Писателя удивило, что спорящие не выдвигали никаких фактов, никаких аргументов «за» и «против», но лишь касались личностей своих противников, слепо веря каждый в свою правоту. Разумеется, спор получился безрезультатным, бессмысленным. Ведь действуя только «от лица» (*ad nomine*), нельзя установить, кто прав, а кто не прав и где истина.

Аналогичны споры между женихом и невестой о Волосьих Лужках и об охотничьих собаках в чеховской шуточной пьесе «Предложение». Ведь все аргументы здесь сводятся к одному: раз я утверждаю, значит, это так и есть на самом деле.

### РОЛЬ КРИТИКИ И САМОКРИТИКИ В ИСХОДЕ СПОРА

Важным условием успешности спора служит способность убеждать противника в

ошибочности его взглядов и самому воспринимать правильно критику своих собственных взглядов, замечать их слабые места, обнаруженные в ходе спора с противником. Эта способность на чисто отсутствовала у героев Джека Лондона и Чехова, описанных выше. Ее не было и у героя чеховского рассказа «Учитель словесности», который в доказательство того, что Пушкин был психологом, привел два стихотворения Лермонтова. Ясно, что этими стихами можно было доказать лишь то, что психологом был их автор, но отнюдь не Пушкин.

Между тем история науки знает много примеров того, как в ходе научного спора делались истинно великие открытия, когда спорящие прислушивались к голосу критики и не проявляли наперед слепой веры в свою правоту. Так, великий ученый, создатель химической атомистики Джон Дальтон в споре с французскими химиками выдвинул гипотезу, что газы смешиваются между собой не потому, что они будто бы взаимно «растворяются» друг в друге, то есть притягиваются между собой, а потому, что частицы каждого газа отталкиваются друг от друга и распространяются в других газах как в пустоте. Однако в таком случае потребовалось бы признать столько же различных «отталкивательных сил», сколько было известно различных газов, что явно казалось невероятным, неправдоподобным. За это слабое место у Дальтона и ухватились его противники. Дальтон понял, что не довел до конца свое открытие, и стал искать другое решение. Вскоре он его нашел: в качестве единственной «отталкивательной силы» принял теплоту, наделив все атомы особыми тепловыми «атмосферами», или «оболочками». Вычисление относительных размеров этих «оболочек» привело к установлению понятия атомного веса и к открытию закона простых кратных отношений. Так родилась из упомянутого спора химическая атомистика – фундаментальная теория всей современной химии.

#### РОЖДЕННАЯ В СПОРЕ ИСТИНА НАХОДИЛАСЬ «ПОСЕРЕДИНЕ»

Иногда говорят, что, когда сталкиваются крайности, то есть прямо противоположные мнения, истина может оказаться посередине между ними («золотая середина») и она-то как раз и выясняется в процессе спора. Это

тот случай, когда сталкиваются метафизически истолкованные крайности, односторонность которых затем диалектически преодолевается в ходе иногда весьма ожесточенных длительных дискуссий.

Так, в биологии сначала возникли две односторонние концепции – плоской эволюции (Ламарк, 1809) и резких внезапных катастроф, или взрывов (Кювье, 1812). Спор продолжался много десятилетий. Позднее в него включился на стороне эволюционистов Жоффруа Сент-Илер. Истина оказалась «посередине». Ее открыл Чарльз Дарвин в 1859 году. Он показал, что появление новых видов в живой природе происходит подобно медленно и постепенно протекающим скачкам, обусловленным эволюционно накапливающимися количественными изменениями. Оказалось, что скачки эти протекают не в форме взрывов, как думал Кювье, а диалектически, в единстве со всем эволюционным процессом, то есть не подобно бурному кипению воды, а подобно ее медленному испарению.

Аналогичную картину мы видим в органической химии в те же годы. Здесь возникли две прямо противоположные теории, из которых одна учитывала прочные, устойчивые связи между атомами (теория радикалов), а другая, напротив, – подвижные, изменчивые связи между ними (теория типов). Но затем А. М. Буглерову удалось показать, что здесь нет резких различий, что устойчивые и изменчивые межатомные связи – это лишь стороны единого строения органических молекул, подобно тому как в общем случае покой лишь частный случай движения, как учит диалектика. Спор разрешился нахождением истины, но не путем эклектического «сложения» и беспринципного «примирения» двух противоположных, враждовавших между собой односторонних теорий, а путем коренной переработки и освобождения их от былой односторонности. Новая истина выступила поэтому как нечто принципиально отличное от обеих теорий, как выражение единства этих противоположностей, которые до тех пор лишь метафизически разрывались между собой и противопоставлялись одна другой.

Приведем еще пример спора, решение которого находилось «посередине» и выступило как истина, скрытая в этой «середине». Еще на рубеже XVII и XVIII веков в оптике возник спор о природе света. Ньютон

Из семейного альбома Бонифатия Михайловича Кедрова \*

Публикуются впервые.

1943 год





«Друзья». 1948 год

Берлин. 1967 год

«Связь времен». Подмосковье. 1956 год



Венеция. 1960-е годы



Предположительно 1970 год  
На XIII Международном конгрессе  
по истории науки (Москва, 1971)

Симпозиум памяти Эрнеста Резерфорда.  
Петр Леонидович Капица передает  
Бонифатию Михайловичу Кедру  
крокодила – талисман Резерфорда

утверждал, что свет состоит из корпускул, то есть что он является прерывистым, дискретным, а Гюйгенс доказывал, что свет волнообразен, непрерывен. Спор решился в пользу второго ответа благодаря открытию Френелем явлений дифракции и интерференции света. После этого волновая теория света, казалось бы, утвердилась прочно в оптике. Однако в 1900 году Макс Планк своей теорией квантов показал, что свет излучается и поглощается прерывистыми порциями, а Альберт Эйнштейн ввел понятие фотона («атома света»). Однако распространение света по-прежнему толковалось в духе волновой теории, то есть как непрерывный процесс. Получалось, что свет ведет себя то как дискретное образование, то как непрерывное, волнообразное. Спор вокруг понимания его природы, его структуры возобновился с новой силой и продолжался почти всю первую четверть нашего века. Но вот в 1923-1924 годах Луи де Бройль показал, что в отношении света, как и вообще всех микрочастиц материи, нельзя говорить «или – или», то есть что они или дискретны, или непрерывны (или частицы, или волны), а надо говорить «и – и», то есть они в одно и то же время и волны и корпускулы (частицы), иначе говоря, что они составляют единство противоположностей прерывности и непрерывности.

Так разрешился и этот спор: здесь истина также оказалась «посередине».

#### АРГУМЕНТАЦИЯ КАК САМОЕ ВАЖНОЕ В ЛЮБОМ СПОРЕ

Как уже было сказано, главным инструментом содержательного спора является аргументация «за» и «против» (*pro* и *contra*). В конечном счете именно она решает исход спора, ибо через выдвигаемые в ходе спора аргументы и их проверку на практике выясняется и доказывается истина.

Когда еще на исходе Средневековья разгорелся спор о том, какова наша Земля – плоская или шарообразная, доводом в пользу второго взгляда был, в частности, тот факт, что плывущий далеко в море корабль виден не весь сразу, а появляется по частям: сначала верх мачты, затем – вся мачта, затем – палуба и, наконец, корпус его. Это могло быть лишь при шаровидности Земли. Приняв ее, можно было пускаться в кругосветные плавания, что и сделал Колумб. Так

сама практика решила этот спор в пользу шаровидности нашей планеты.

На рубеже XIX и XX веков горячие споры разгорелись вокруг вопроса о разрушимости атомов и превращаемости химических элементов. Открытие Анри Беккерелем явления радиоактивности и супругами Кюри радия говорило, казалось бы, в пользу материалистической диалектики, для которой, по словам В.И.Ленина, опорой всегда служили «разрушимость атома, неисчерпаемость его, изменчивость всех форм материи и ее движения...»<sup>1</sup>. Но для доказательства этой глубоко верной идеи, шедшей еще от гераклитовского «все течет, все изменяется», нужны были точно проверенные на практике аргументы. Для этого было еще недостаточно констатировать, что возле радия собирается продукт его распада – гелий. Ведь можно было допустить, как полагал Д.И.Менделеев, что гелий был просто растворен в радии, а теперь выделился из него. Но вот появился новый, уже неопровержимый аргумент: наряду с гелием из радия выделилась его эманация (теперешний радон). Атомный вес радия – 226, гелия – 4. Если верно, что радий распадается на свою эманацию и гелий, то атомный вес эманации должен быть  $226 - 4 = 222$ . Так это и оказалось в действительности. Истина была открыта, и спор решился полностью в пользу диалектики.

Как раз в это время разгорелся горячий спор между энергетиком Вильгельмом Оствальдом и защитниками атомно-молекулярного учения. Оствальд полностью отрицал материю и ее дискретное строение, а потому атомы и молекулы объявлял простой выдумкой. Между тем открытие новых физических дискретных видов материи – электрона, фотона, альфа-частицы, – равно как и новых способов подсчета числа частиц в грамм-моле и грамм-атоме вещества (число Авогадро  $N$ ), дало неоспоримые доказательства существования атомов, молекул и других структурных образований материи, а тем самым и самой материи. Сводку совпадающих результатов вычисления числа  $N$ , полученных самыми различными путями, Жан Перрэн назвал таблицей доказательства реальности материи. В результате Оствальд вынужден был признать поражение своей энергетике. Голос практики и здесь прозвучал в

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 298.

пользу материализма и диалектики, разрешив долгий спор против идеализма и метафизики.

Приведем еще один яркий спор в науке и политике о том, может ли победить социализм сначала в одной отдельной стране или в нескольких странах, но не во всех развитых странах одновременно. Маркс и Энгельс жили и творили в эпоху поднимающегося домонополистического капитализма, когда он мог сплоченным фронтом задушить социалистическую революцию в одной отдельно взятой стране. Поэтому они правильно тогда считали, что победа социализма в одной стране невозможна. Но в эпоху империализма, эпоху гниющего монополистического капитализма обстановка изменилась коренным образом. Возможен стал разрыв общей цепи мирового империализма в отдельных звеньях и даже первоначально – в одном, наиболее слабом ее звене. Это и предсказал В.И. Ленин в 1915 году, опираясь на закон неравномерности развития капитализма. Ленин исходил при этом из учета изменившейся в корне исторической обстановки. Его противники, споря с ним, механически переносили устаревшие уже формулы марксизма, правильные для XIX века, в новые условия, где они уже перестали быть верными. Общественно-историческая практика и на этот раз подтвердила правильность марксистско-ленинской диалектики: победа Великой Октябрьской социалистической революции в России, а после второй мировой войны – победа социализма в ряде других стран Европы, Азии, Латинской Америки и Африки неоспоримо доказали правоту ленинских взглядов и решили на практике исключительно острый и важный спор в пользу революционной диалектики. Из этого спора родилась великая истина – признание того, что наступила эпоха социализма.

#### ПОСТАНОВКА СПОРНОГО ВОПРОСА – АБСТРАКТНО ИЛИ КОНКРЕТНО?

Это исключительно важный момент для ведения спора и его успешного завершения. Допустим, что спор зашел о том, вреден или полезен дождь, вредно или полезно солнце. Поначалу кажется, что спорить тут не о чем. Ведь без воды и солнечного тепла и света нет и не может быть никакой жизни на Земле. Однако полезен ли дождь, если он все лето

льет не переставая? Полезно ли солнце в засуху или для человека, получившего солнечный удар?

Значит, с самого начала для ведения спора не было соблюдено необходимое условие: не было оговорено, о каких дозах того и другого – дождя и солнца – идет речь. В меру они полезны и прямо необходимы, но сверх меры могут принести вред. Абстрактная постановка вопроса делает весь спор сразу же неопределенным, ускользающим от точного и правильного ответа. Чтобы добиться такого ответа, надо конкретизировать исходные условия и только после этого начинать спор. Диалектика учит, что все зависит от места, времени и обстоятельств. Поэтому надо всегда уточнять: где, когда и при каких условиях рассматривается обсуждаемый предмет. Такой подход к спору означает, что истина всегда конкретна, что абстрактной истины вообще не существует, как много раз подчеркивал В.И. Ленин.

И так в любом споре. Например, при определении пользы или вреда лекарства следует уточнить, о каком именно лекарстве идет речь, определить его дозу, а также характер болезни, состояние больного и т. д. Следовательно, конкретность истины – совершенно необходимое условие при разрешении споров, как житейских, так и научных и общественных.

#### АРГУМЕНТЫ РЕАЛЬНЫЕ И МНИМЫЕ

Исключительно важно в любом споре проверить то, какой характер носят выдвигаемые доводы и аргументы – реальные, действительные или только мнимые, кажущиеся.

Допустим, разгорелся спор: отчего поправился больной? Его лечила старуха знахарка простой водой, заговорив ее, и этим внушила больному, что ему станет лучше. Одновременно этого же больного лечил и действительно вылечил врач, применив необходимые средства. Исход спора решается проверкой действительности примененных знахаркой и врачом средств – в пользу, разумеется, тех, которые могли оказать и оказали реальное действие.

Нечто подобное демонстрируют многочисленные споры по приоритетным вопросам в науке и технике. Здесь мнимые или формальные доводы обычно противопоставляются реальным, действительным. В са-



мом деле, как установить то, кто именно сделал данное открытие или изобретение? Формальный аргумент гласит: тот, кто раньше других по времени выдвинул сходную идею, которая уже позднее была разработана и уточнена другими. Но в таком случае все открытия и изобретения следовало бы приписывать только ранним предшественникам сделанных открытий и изобретений, но не их подлинным авторам и творцам, так как любой предшественник выступает всегда раньше подлинного автора. На то он и предшественник. Поэтому нередко приоритетные споры сводятся к поискам того, кто первый сказал «а».

Д. И. Менделеев считал, что в данном случае важнее найти не того, кто высказал новую мысль, предоступил новую научную истину, но того, кто развил эту мысль, сумел убедить других в своей правоте и тем самым ввел новую истину в науку и утвердил ее в ней.

Замечательным образом такого подлинного открытия может служить великое открытие периодического закона химических элементов. Задолго до Менделеева ряд химиков в Англии, Франции и Германии высказывали нечто отдаленно похожее на новую истину в химии. Но только у Менделеева открытие получило завершение. На основании открытого им закона Д. И. Менделеев исправил допущенные ошибки в определении атомного веса известных элементов и предсказал новые, дотоле неизвестные элементы.

#### СТРОГОЕ СОБЛЮДЕНИЕ ЛОГИКИ В ЛЮБОМ СПОРЕ

Элементарным условием для каждого спора является то, чтобы обе спорящие стороны понимали употребляемые ими слова и термины в одном и том же, но не в разных смыслах. Иначе спор станет беспредметным, превратится в спор о словах и будет вестись «на разных языках». Критикуя подобный спор о словах, В.И. Ленин учил, что, прежде чем вести дискуссию, «надо выяснить точно понятия»<sup>2</sup>.

В качестве конкретного случая можно сослаться на спор, в котором фигурировало понятие «бытие». Одна сторона истолковывала это понятие в смысле материального,

объективного основания, а другая – в смысле существования, то есть так, как понимается учение о бытии (непосредственных явлениях) в гегелевской «Науке Логике». В этом последнем случае ссылались на Энгельса, который говорил, что мир, прежде чем быть единым, должен существовать, «быть». Но в таком случае формула «бытие определяет сознание» теряла свой смысл, ибо, поскольку сознание существует, оно уже тем самым входит в бытие, а значит, определяет будто бы само себя.

Ясно, что подобный спор не мог быть плодотворным.

Особенно важно в любом споре не нарушать правил обычной логики, постоянно следить за тем, чтобы строго соблюдались ее требования. Противоречие в рассуждениях скорее любых аргументов противника сводит на нет, опровергает наши доводы. Так, доказывая вначале, что все лебеди белые, а затем заявляя, что, кроме того, существуют черные лебеди, мы тем самым немедленно и полностью опровергаем первое положение. По этой же причине нельзя утверждать, что всеми веществами и их превращениями занимается одна только химия, а после этого признать, что некоторыми превращениями вещества занимается не химия, но ядерная физика.

В романе «Рудин» И. С. Тургенев дал пример подобного спора. Утверждая, что никаких убеждений не существует, Пигасов на вопрос Рудина, убежден ли он сам в этом, отвечает утвердительно, – и тем самым опровергает свое предыдущее заявление.

Еще одно логическое нарушение, которое недопустимо в споре: нельзя строить свои рассуждения так, чтобы они приводили к порочному логическому кругу. Например, сначала утверждать, что деньги – это то, что хранится в кошельке, а потом пояснять, что кошелек – это то место, где хранятся деньги. Здесь деньги определяются через кошелек, а кошелек – через деньги. Получается в итоге замкнутый круг, из которого нет выхода.

В споре об основных понятиях химии встречается именно такой круг, когда сначала заявляют, что атом – это мельчайшая частица химического элемента, а потом, что элемент – это вид атома. Или что молекула – это то, что состоит из атомов, а атом – это то, что входит в состав молекулы, и т.п.

<sup>2</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 23, с. 30.

## ПО ПОВОДУ ПОДВЕДЕНИЯ ИТОГОВ СПОРА

Поставим в заключение вопрос: всегда ли обязательно в конце спора или дискуссии открыто указывать, кто прав, а кто ошибается? Нет, совсем не обязательно. Во-первых, может оказаться, что спор еще не завершился и что истина находится где-то «посередине». А во-вторых, умно, серьезно, аргументированно проведенный спор сам уже со всей наглядностью и убедительностью свидетельствует, чья позиция была правильной в споре. Именно такой принцип проводился в организованных по моей инициативе и проводимых под моим руководством дискуссионных «Круглых столах» в серии «Над чем работают, о чем спорят философы». Первый такой «Круглый стол», на тему «Диалектическое противоречие», был проведен в 1979 году, второй, на тему «Диалектика отрицания», – в 1983 году. В первом сборнике дебатировались различные трактовки проти-

воречия – диалектического и формально-логического – в их соотношении между собой; во втором – вопрос о всеобщности закона отрицания отрицания. В обоих случаях итогом диспута была убедительная защита правильного понимания обоих законов марксистско-ленинской диалектики, но в итоговом заключении В. А. Лекторского не было сказано прямо, кто из диспутантов был прав, а кто ошибался. Этот вопрос был оставлен на усмотрение самих читателей.

Итак, споры нужны и полезны, но надо уметь их вести правильно, плодотворно, с тем чтобы и в *науке* и в *жизни* из них могли рождаться новые истины, помогая людям успешно двигаться вперед по пути прогресса. Но для успешности спора надо знать, о чем спорить и как спорить. Тогда можно будет уверенно двигаться по пути к открытию истины и к ее утверждению в *науке* и *жизни*.



# Culture of Memory- Memory of Culture



ддддд



Lee jeans





Культура памяти -  
память культуры

МОСКОВСКИЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
ТЕАТРЪ



## КУЛЬТУРА ПРАВДЫ – АНТИКУЛЬТУРА ЛЖИ

Когда-то, очень давно, мне прислали важное издание «Слова о полку Игореве». Я долго не мог понять: в чем дело? В институте расписались в том, что книгу получили, а книги нет. Наконец выяснилось, что взяла ее одна почтенная дама. Я спросил даму: «Вы взяли книгу?» «Да, – отвечает она. – Я ее взяла. Но если вам она так нужна, я могу ее вернуть». И при этом дама кокетливо улыбается. «Но ведь книга прислана мне. Если она вам нужна, вы должны были ее у меня попросить. Вы же поставили меня в неловкое положение перед тем человеком, который ее прислал. Я даже не поблагодарил его».

Повторяю: давно это было. И можно было бы забыть об этом случае. И все-таки вспоминаю о нем – жизнь напоминает.

Ведь действительно, кажется, какой пустяк! «Зачитать» книгу, «забыть» вернуть ее владельцу... Сейчас это стало как бы в порядке вещей. Многие оправдываются тем, что мне, мол, эта книга нужнее, чем владельцу: я без нее обойтись не могу, а он обойдется! Распространилось новое явление – «интеллектуального» воровства, вроде бы вполне извинительного, оправдываемого увлеченностью, тягой к культуре. Иногда даже говорят, что «зачитать» книгу – это вовсе не воровство, а признак интеллигентности. Подумайте только: бесчестный поступок – и интеллигентность! А не кажется ли вам, что это попросту дальтонизм? Нравственный дальтонизм: мы разучились различать цвета, точнее, – отличать черное от белого. Кража есть кража, воровство есть воровство, бесчестный поступок остается бесчестным поступком, как бы и чем бы они ни оправдывались! А ложь есть ложь, и в конце концов я не верю, что ложь может быть во спасение.

Ведь даже проехать «зайцем» в трамвае – это то же воровство. Нет малой кражи, нет малого воровства – есть просто воровство и просто кража. Не бывает малого обмана и большого обмана – есть просто обман, ложь. Недаром же говорится: верен в малом – и в большом верен. Когда-нибудь случайно, мимолетно вспомнится нам незначительный эпизод, когда вы поступились совестью в самом будто бы безобидном и ничтожном, и вы почувствуете укор совести. И вы поймете, что если кто и пострадал от вашего пустякового, ничтожного поступка, то прежде всего вы сами – ваша совесть и ваше достоинство.

...Новое противостоит старому, хотя, может быть, не всякое новое лучше старого. Как свет противостоит мраку, так разум и мудрость противостоят невежеству и безрассудству. Это вечное противостояние. И если продолжить цепочку сопоставлений, вернее, противопоставлений, то звеньями ее должны связаться любовь и ненависть, жестокость и милосердие, вражда и мир, дружба и неприязнь и, конечно, правда и ложь. Окажется, таким образом, что вся наша жизнь находится в постоянном борении, в преодолении одними силами других. Это извечный закон, и, вероятно, не будь такого векового противостояния, не существовало бы ни самой жизни, ни самого мира. Однако, когда нарушается в душах людских равновесие сил, противоборство обостряется.

Стали привыкать жить двойной жизнью: говорить одно, а думать другое. Разучились говорить правду – полную правду, а полуправда есть худший вид лжи: в полуправде ложь подделывается под правду, прикрывается щитом частичной правды.

Стала исчезать у нас совестьливость. Говорю об этом, обязан говорить, потому что мне в своей жизни множество раз не по личным делам, а по таким, которые имеют огромное значение для сохранения нашей

культуры, приходилось сталкиваться с людьми, у которых чувство совестливости отсутствовало.

Тот, кто бывал в Ленинграде, знает портик Руска – один из шедевров градостроительства в нашем городе. Стоит он теперь не на своем месте, а чуть в стороне от общего порядка Невского проспекта. Как он тут оказался? Запланировано было строительство станции метро. Портник «мешал»: его собирались убрать. Я пришел к бывшему главному архитектору Ленинграда и как профессионалу объяснил ему, что портик Руска очень важен именно на этом месте, потому что он прямой перспективой связан с портиком Русского музея, что в этом и был градостроительный замысел Руска. Главный архитектор выслушал меня, не возразил, вызвал помощника и сказал: «Значит, надо обдумать положение. Вот Дмитрий Сергеевич Лихачев просит не разрушать портик Руска, и у него есть основания. Обдумайте, как тут быть, как, не разрушая, построить станцию метро». То есть до какой степени человек врал! Полагаясь на его слово, я не стал обращаться к помощи прессы. Через некоторое время портик Руска был разрушен, а на все последующие недоумения главный архитектор отвечал: «А мы его и не разрушали. Мы его разобрали, мы его и восстановим».

И действительно, восстановили... Но ведь есть вещи невосстановимые, невоспроизводимые, например – колонна. Она – как живое тело, она ведь немножко неправильна, сужение сверху у колонны идет не по прямой линии. Колонна – это скульптура... Что сейчас с портиком Руска? Внешне он как будто бы такой же, а все-таки колонны – не те. Кроме того, портик отнесен на несколько метров назад, и это уже меняет перспективу: исчезло противостояние Русскому музею. Вторжение в сложившийся архитектурный ансамбль нанесло ущерб Невскому проспекту.

Обычная тактика наших градостроителей – внезапность и темпы. Когда общественность поднимает свой голос в защиту памятников старины, которые предназначаются к сносу, градостроители делают вид, будто прислушались к этому голосу. Всячески успокаивают, чтобы усыпить бдительность – и нанести внезапный удар. Успешная, беспроясненная тактика!

По этой тактике в одну ночь (или в один день) с лица земли в Ленинграде был стерт Пироговский музей. В нашем городе, пожалуй, нет здания, которое так резко вторгалось бы в ландшафт с открывающимся невским простором, как гостиница «Ленинград». Построена она на месте Пироговского музея. Музей был построен хотя и очень поздно, в конце XIX века, но все же в лучших архитектурных традициях Петербурга – Ленинграда. Архитектор, строивший его, понимал, что в этом месте нельзя возводить высокого здания, – он построил одноэтажное здание, и сзади виднелось вытянутое вдоль берега длинное двухэтажное здание Военно-медицинской академии. Пространство Невы как бы увеличивалось от того, что здания вдали были низкими и вытянутыми по берегу. Музей был поставлен правильно, у берега. Ко всему прочему, он был построен на народные деньги, по подписке. Не наше право было его сносить. Однако повторилась та же история моих переговоров с главным архитектором: то же обещание «учесть» – и тот же обман.

Вроде бы горький опыт уроков должен был бы научить нас бережно относиться к культуре прошлого, к природе – беречь малый мир и большой мир, в которых мы живем и которые теснейшим образом взаимосвязаны. И вроде бы он чему-то научил нас... Но – научил ли? Вот в Москве, в заповеднике Коломенское, идет наступление Метростроя. Уже давно территория заповедника урезается под разными предлогами, а теперь предполагается строить станцию неглубокого залегания. Таким образом, один из важнейших историко-культурных заповедников, а вместе с ним и один из прекраснейших ландшафтов находится под угрозой разрушения. Конечно, и на сей раз обошлись без мнения общественности.

А разве можно забыть совсем недавнюю историю, которая произошла в Ленинграде с домом Дельвига? Произошла она потому, что за сохранность исторических зданий у нас отвечает несколько организаций и согласие одной организации расходится с несогласием других. Метрострой – опять Метрострой! – получил согласие на снос дома Дельвига на Владимирской площади в Главу. Думаю, дать такое согласие могли лишь те, кто не знает, кто такой Дельвиг, что такое дружба между Дельвигом и Пушкиным, кто не слышал о лицейской дате –

19 октября. Ибо именно 19 октября начали сносить дом Дельвига. Возле него собрались школьники, читали стихи Дельвига, читали стихи Пушкина, ведь Пушкин и Дельвиг для них – это символы товарищества! Школьники поставили на каждом окне по свечке: это была панихида по дому Дельвига, это была настоящая трагедия юношеских чувств, достойная экранизации. Даже сами метростроевцы осознали, что они наделали, но ничем не могли помочь, дом уже был подкопан – и разрушается.

Когда-то, помните, герои Достоевского стремились в Европу, чтобы прикоснуться к древним камням. Не пора ли нам наконец прикоснуться к *своим* древним камням, к *своей* памяти, к *своей* культуре?

Правда, сейчас в общественном сознании происходят очень важные перемены: люди уже не стремятся изображать из себя упорных, последовательных, узких исполнителей чужой воли, что раньше считалось чуть ли не достоинством. Отношение к истории изменилось настолько, что защитники старины появились как раз из числа тех, кто раньше старину разрушал.

И это очень отрадное явление.

Я имею возможность сравнивать с иными годами и могу сказать, что временами общественное сознание становилось иным: честным людям было очень трудно. Сейчас оно изменилось и дает возможность выдвинуться хорошим людям, значит, и дурные люди вынуждены прятаться, маскироваться, скрывать свое озлобление, свои дурные качества, неблагоприятные поступки. Им приходится притворяться хорошими, добродетельными, воспитанными и т. д. Пусть притворяются, со временем их сменят подлинно хорошие, потому что – я верю в это – за переменой общественного сознания наступит перелом и в характерах людей. В здоровом, открытом обществе, при наших сегодняшних требованиях гласности, общественного обсуждения уже вряд ли кто пойдет на обман общественности, на принятие каких-то своих волевых решений, на анонимки или доносы. Это будет уже труднее.

Отсутствие совестливости у людей, занятых в хозяйстве, в экономике, наносит ущерб материальный. Отсутствие совестливости у людей, ответственных за культуру, наносит ущерб, не выражающийся матери-

ально. Но если в экономике можно наверстать упущенное, то ущерб в культуре чаще всего невосполним. Впрочем, без перемены климата в нашей культуре и экономика не сдвинется ни на шаг.

Честь, порядочность, совесть – это качества, которыми дорожить нужно так же, как мы дорожим своим здоровьем, ибо без этих качеств и человек – не человек.

Я получил недавно письмо, в котором школьница пишет о своей подруге. Учительница литературы дала задание этой подруге написать сочинение об очень крупном советском писателе. И в этом сочинении школьница, отдавая должное и гениальности писателя и его значению в истории литературы, написала, что у него были ошибки. Учительница сочла это неуместным и очень ее бранила. И вот подруга той школьницы обращается ко мне с вопросом: можно ли писать об ошибках великих людей? Я ей ответил, что не только можно, но и нужно писать об ошибках великих людей, что велик человек не тем, что он ни в чем не ошибался. Никто не свободен от ошибок в нашей жизни, в нашей сложной жизни.

Но еще и другая сторона есть в этом вопросе.

Может ли ученица высказывать мнение, не соответствующее взглядам учителя? Мне кажется, что учитель должен поощрять самостоятельное мышление своих учеников. Потому что, если он будет заставлять придерживаться только своего собственного мнения, то представьте, что может получиться с тем учеником, когда он выйдет из школы, окажется рядом какая-то сильная, но дурная личность, которая будет внушать ему свои мнения. Он не сможет им противостоять. Да ему нечего противопоставить, потому что у него нет ничего своего. Ведь если человек не умеет отстаивать свое мнение, а умеет только слушаться, он может послушаться дурного человека, забыв о совести и чести. И ведь бывает, что первые ученики, глядящие в рот своему учителю, потом оказываются на самом деле иногда и плохими людьми, у них нет самостоятельности, у них нет умения отстаивать свою точку зрения. Они привыкли слушать других, слушать только то, что им говорит преподаватель. Умение отстаивать свою точку зрения – это же очень важно. И оно крайне важно в нашей государственной и общественной жизни. Только тогда мы сможем быть уве-



рены, что человек не попадет под дурное влияние, будет жить по совести.

Совесьть – понятие очень сложное, и, конечно, сложно требовать от каждого человека совестливости. Но требовать чести можно, потому что бесчестный поступок на виду, он явно замечается общественным мнением. Бесчестные поступки рождаются разными обстоятельствами. Допустим, человек не имеет личных выгод, привилегий, он хороший товарищ, хороший директор учреждения. Это ведь большое достоинство – быть хорошим товарищем и хорошим директором учреждения. И для того, чтобы учреждение получило дополнительные средства, фонды, он придумывает ему большую работу, которая, в сущности, неадекватна расходам на эту большую работу, неадекватна штатам. Он защищает штаты, защищает людей. Выполняет долг руководителя. Но все-таки нарушает закон чести, идет на сделку с совестью, хотя перед лицом своей личной совести он, может быть, и прав: ему удалось сохранить место Ивана Ивановича и Марьи Ивановны. Но тут возникает сложнейшее расхождение между долгом, честью и совестью.

Я не люблю определений и часто не готов к ним. Но я могу указать на различие между совестью и честью. Совесть подсказывает. Честь действует. Совесть всегда исходит из глубины души, и совестью в той или иной мере человек очищается. Совесть «грызет». Совесть не бывает ложной. Она бывает приглушенной или слишком преувеличенной (крайне редко). Но представления о чести бывают совершенно ложными, и эти ложные представления наносят колоссальный ущерб обществу. Я имею в виду то, что называется «честью мундира». У нас исчезли такие несвойственные нашему обществу понятия, как, скажем, дворянская честь, но «честь мундира» остается. Точно человек умер, а остался мундир, с которого сняты ордена и внутри которого уже не бьется совестливое сердце. «Честь мундира» заставляет руководителей отстаивать ложные или порочные проекты, настаивать на продолжении явно неудачных строек, бороться с охраняющими памятники людьми («наша стройка важнее») и т. д.

Честь истинная – всегда в соответствии с совестью. Честь ложная – мираж в пустыне, в нравственной пустыне человеческой (вернее, «чиновничьей») души. И мираж вред-

ный, созидающий ложные цели, ведущий к расточительству, а иногда и к гибели подлинных ценностей.

Поэтому честь должна быть в гармонии с совестью. Честь и совесть надо рассматривать не только в плане личных отношений, но и в государственном масштабе. Если человек совершает добрые поступки, как это часто бывает, не за свой счет, а за счет государства, то это уже не доброта, не бескорыстие, а деличество и хитрость.

В чем выражается внутренняя честь? В том, что человек держит слово. И как официальное лицо и просто как человек. Ведет себя порядочно – не нарушает этических норм, соблюдает достоинство, не пресмыкается перед начальством, перед любым «благодающим», не подлаживается к чужому мнению, не упрямится, чтобы доказать свою правоту, не сводит личные счеты, не расплачивается с нужными людьми за счет государства различными поблажками, устройством на работу нужных людей и так далее. Вообще умеет отличать личное от государственного, субъективное от объективного в оценке окружающего.

Честь – это достоинство нравственно живущего человека.

Вот в «Литературной газете» не так давно была напечатана хорошая статья о том, что на выборах надо выдвигать не одного, а нескольких кандидатов. И это правильно. Это очень важно, потому что тогда человек, которого выбрали в органы государственной власти, будет активен, будет дорожить своей репутацией и своей честью, он будет знать, что если станет трудиться не на благо общества, а только ради собственных привилегий и выгод, то в следующий раз выберут другого.

Да и просто руководитель, который запятнал свою честь хитростью или обманом, должен быть снят со своего поста. Ему нельзя быть руководителем, пусть он и обманывал ради интересов своего учреждения.

В последние годы мы особенно остро почувствовали недостаток, дефицит гражданской совести. Не то чтобы в нашей общественной жизни скопилось так много пороков, неприглядных явлений, не то чтобы слишком много людей оказались замешанными в махинациях, в неблагоприятных поступках и эти неблагоприятные поступки слишком долго оставались безнаказанными. Мы почувствовали дефицит гражданской совести потому,

что молчали. Вроде бы были и объективные причины у нашего молчания: совершавшие дурные поступки люди занимали ключевые посты. И тем не менее это не снимает ответственности и с нас самих, не оправдывает и нашей с вами вины. Мы же все видели – и... молчали. Молчала наша совесть.

Что же мы – боялись? В правде нет страха. Правда и страх несовместимы. Мы должны бояться только своих порочных мыслей, мыслей неуважительных по отношению к нашим друзьям, неуважительных по отношению к любому человеку, к нашей Родине. У нас должен присутствовать единственный страх – страх лжи. Вот тогда и будет в нашем обществе здоровая нравственная атмосфера.

С самого начала, как только повеяло ветром перемен, некоторые стали поговаривать, что продержится это недолго, что перестройка – явление временное, что это якобы очередная кампания. Так они пытались успокоить самих себя и окружающих. И, разумеется, они ждали – и сейчас еще ждут, – что волна пойдет на убыль, на спад. Кое-кто предпочитал присмотреться, в какую сторону подует ветер. Наблюдались, одним словом, и настороженность, и растерянность, и хотя не явное, но все же вполне ощутимое желание противодействовать тому подъему, который охватил наше общество. А это ведь – настоящий подъем!

Вы посмотрите, что происходит в нашей литературной жизни, какое оживление в ней: на глазах меняется атмосфера. Стали появляться публикации произведений писателей, которые по тем или иным причинам длительное время не печатались (я не говорю о том, что они были преданы забвению, – забыты они не были никогда). Читатели, по крайней мере подавляющее их большинство, доброжелательно встретили публикации. Однако раздалась и голоса: зачем нам это нужно? Кое-кто из «чиновников от литературы» – противников обновления – прибегает к недозволенным приемам: в качестве как бы некого аргумента на первый план выставляются сложности пути, сложности биографий этих писателей или поэтов, как, скажем, Гумилева, или же наименее удачные их произведения, уязвимые стороны их творческих дарований, и на этом основании делаются выводы о мнимой

«вредности» их творчества, «вредности» их взглядов для наших читателей. Тут уместно напомнить, как Ленин отнесся к острейшей сатире Аверченко вопреки ее недоброжелательности: посоветовал перепечатать некоторые рассказы, назвав их талантливыми.

И если мы издадим неопубликованные произведения Андрея Платонова «Чевенгур» и «Котлован», некоторые все еще остающиеся в архивах произведения Булгакова, Ахматовой, Зощенко, то это, как мне кажется, тоже будет полезно для нашей культуры.

Мне совсем недавно привелось прочесть роман Пастернака «Доктор Живаго». Меня попросили написать о нем статью, и я ее написал. Я вспоминаю: мнение об этом романе в свое время высказали наши уважаемые писатели. Но вот о чем я подумал, читая роман: многое сейчас воспринимается по-иному, и, видимо, он нуждается в новой оценке, как это мы делали по отношению к некоторым другим произведениям.

Помните: двадцать лет назад вошел в нашу жизнь Булгаков со своей острейшей и веселой сатирой, со своим романом «Мастер и Маргарита». Так что же произошло? Случилось что-нибудь? Да, случилось: мы получили прекрасное произведение, которое работает на нас, а не против нас! Нам нужна сатира – острая, бичующая наши пороки и веселая. Она нам будет помогать!

Нам давно было пора начать разгрести архивные залежи. Широко открыть двери для той литературы, которую мы так долго замалчивали. Вернуть ее народу, нашей культуре. Это и неизбежность и необходимость. Благодаря тому, что журналы стали публиковать «залежавшиеся» в архивах произведения, создаются благоприятные условия и для развития литературы современной: возрастает культура – повышается уровень требований к тому, что пишется сегодня. Произведениям серым, проходным, конъюнктурным, роняющим достоинство литературы, не выдержать духа соперничества с произведениями высокой культуры, требовательного нравственно-этического содержания. А разве не радость то, что мы широко открываем двери для нашей богатейшей литературы и прошлого и настоящего?! А разве не радость сознание того, что торжествует справедливость и дань должного воздается тем писателям, к которым мы так долго относились с несправедливой и унижающей наше достоинство подозрительностью!

Вместе с тем как ученый я могу согласиться с тем, что подобным публикациям вредна атмосфера ажиотажа, некоего бума. Они должны стать обычным делом, как всякая нормальная, естественная работа, но работа последовательная и непрерывная, без всяких заминок и пауз. Между тем здоровая мысль о том, что не следует создавать бума, ажиотажа, особенно в юбилейном году, иногда понимается превратно: под этим флагом в иных журналах и издательствах перекраиваются планы, выбрасываются произведения, которые столь долгое время ждали своего часа и которых ждали и ждут читатели.

Наша сегодняшняя литература необычайно богата и разнообразна. Однако на литературном небосклоне наряду с заметными, действительно заметными явлениями немало и ложных звезд: якобы крупнейшие наши писатели на самом деле оказываются пустышками. Я знаю случай, когда никто не хотел подписываться на собрание сочинений одного такого писателя. Выход был найден: подписка чуть ли не в приказном порядке была разверстана по всем армейским библиотекам. Но зачем эти «сочинения» (добро они бы были на военную тему!) в армии, если они не нужны читателям гражданским!

Лет двадцать тому назад в Отделении литературы и языка АН СССР украинский ученый-статистик выступил с очень интересным сообщением о резком падении чтения классики. Думали, что оно в какой-то мере вызвано падением уровня культуры или падением читательского спроса на классику. Оказалось – ничего подобного: интерес и спрос есть, и они вовсе не понизились, а попросту издательства выпускают книги современных писателей за счет классики! И ведь посмотрите: сколько словесного мусора выпускается! Об этом говорилось на писательском съезде, – правда, к сожалению, в довольно отвлеченной форме: никто не говорил о том, почему выпускаются серые произведения. А сказать надо: потому что их авторы принадлежат к категории так называемых влиятельных людей в Союзе писателей. От них зависит издательство «Советский писатель», они могут потребовать, чтобы и «Художественная литература» выпускала их собрания сочинений. Сколько ныне живущих писателей обзавелись «собраниями» в пяти, а то и в десяти томах! Между тем тридцатитомное собрание сочинений

Достоевского выпускается вот уже пятнадцать лет! Допустимо ли это? Конечно, недопустимо. А попробуйте свободно купить Лескова, Бунина, да даже Пушкина, Гоголя, Лермонтова – то, что составляет нашу национальную гордость. Не купите. Сейчас выходит собрание сочинений замечательного писателя Михаила Зощенко. Но сколько усилий понадобилось для того, чтобы «пробить» его! Когда же зашел разговор о том, чтобы включить в собрание повесть «Перед восходом солнца», один из ответственных работников издательства заявил члену комиссии по литературному наследию Зощенко: «Повесть включать нельзя, о ней говорилось в постановлении, а постановление никто не отменял». «Да вы прочтите повесть! В ней нет никакого «криминала!» – настаивали члены комиссии. «Мне незачем читать повесть. Я читал постановление».

К счастью, впоследствии все-таки удалось вернуть повесть в собрание сочинений, из которого она была выброшена.

Для меня лично нет никакого сомнения в том, что нам нужно научиться признавать собственные ошибки, ибо признание ошибки не только не умаляет достоинства и человека и общества, а, напротив, вызывает чувство доверия и уважения к человеку.

Литература – это совесть общества, его душа. Честь и достоинство писателя состоят в том, чтобы правду, право на эту правду отстаивать при самых неблагоприятных обстоятельствах. Собственно, для писателя даже вопрос не стоит: говорить правду или не говорить? Для него это значит: писать или не писать. Я как специалист по древней русской литературе могу с уверенностью сказать, что русская литература не молчала никогда. Да и разве можно считать литературу литературой, а писателя писателем, если они обходят правду, замалчивают ее или пытаются подделаться под нее? Литература, в которой не бьется тревога совести, – это уже ложь. А ложь в литературе – худший вид лжи.

Хотя есть у нас замечательная литература, замечательные писатели (не буду называть их, вы их прекрасно знаете), все же это открытия в общем-то двадцати-тридцатилетней давности. Мы не обрели новых крупных открытий за последние годы. В литературе за последние десятилетия возобладали дух потребительства. Появилась тенденция писать «на продажу», то, что пройдет наверняка.

Мне не раз приходилось слышать сетования, что вот, мол, не печатают.

Вас не печатают? Ну и что! Да вы пишете: напечатают, если напишете стоящее. Услышат ваш голос, услышат голос вашей совести. Терпение – мать мужества, а мужеству нужно учиться. Его нужно воспитывать. Нужно закалять себя, закалять свой талант, свой дар. Творчество требует мужества. Творчество – не слава, не лавры. Это тернистый путь, требующий полной самоотдачи.

Я не согласен с тем, что писатель – это профессия. Писатель – это судьба. Это жизнь. Свой гонорар писатель может получать только в результате огромного труда. У нас же писательство рассматривается как своего рода «кормушка»: выпускают книжки, локтями пробивают себе дорогу в Союз писателей, забывая о том, что хлеб искусства – черствый и трудный хлеб.

Почему, например, прекрасный болгарский поэт Атанас Далчев за всю свою жизнь выпустил всего несколько поэтических произведений? Поэзия не была для него средством заработка. И все произведения, которые он выпустил, – первоклассные. Мы же в погоне за гонораром утратили чувство краткости. И не только краткости: мы забыли о том, что литература – это учительство и ее миссия – просветительство, то, что изначально составляет ее сущность. Да разве Пушкин, когда писал «Капитанскую дочку», мог думать о гонораре, о том, что ее нужно разогнать до размеров огромного романа? На первый план он ставил свое творчество, свою честь – честь литературы, которой он служил.

Я приведу другой пример, более близкий нам, – случай из жизни Андрея Платонова, о котором мне рассказали. Платонов, как известно, не был избалован вниманием издательств. Печатали его мало, трудно. Больше ругали. И вот в 30-е годы, получив более чем скромный гонорар, Андрей Платонов встретил в издательстве другого писателя, который в те годы был «в чести». Его коллега, потрясая пачками денег, которые едва помещались у него в пригоршнях, обратился к Платонову: «Во как нужно писать, Платонов! Во как нужно писать!» Что ж, Платонов, как мы знаем, ныне известен во всем мире, но если бы я назвал имя литератора, который «учил» Платонова, как нужно писать, то вряд ли кто из читателей вспомнил бы его.

Трудно жил Булгаков, трудно жила Ахматова, трудно жил Зощенко. Но трудности не сломили их волю к творчеству. Писатель, истинный писатель, не поступает своей совестью, даже если он терпит лишения.

Что человеку важно? Как прожить жизнь? Прежде всего – не совершить никаких поступков, которые бы роняли его достоинство. Можно не очень много сделать в жизни, но если ты не делаешь ничего, даже мелкого, против своей совести, то уже этим самым ты приносишь колоссальную пользу. Даже в обыденной, нашей повседневной жизни. А ведь в жизни могут быть и тяжелые ситуации, когда перед человеком стоит проблема выбора – быть обесчещенным в глазах окружающих или в своих собственных. Уверен, что лучше быть обесчещенным перед другими, нежели перед своей совестью. Человек должен уметь жертвовать собой. Конечно, такая жертва – это героический поступок. Но на него нужно идти.

Когда я говорю о том, что человек не должен идти против своей совести, не должен совершать с ней сделку, я вовсе не имею в виду, что человек не может или не должен ошибаться, оступаться. Никто не свободен от ошибок в нашей сложной жизни. Однако человека, который оступился, подстерегает серьезнейшая опасность: он нередко приходит в отчаяние. Ему начинает казаться, что все кругом подлецы, что все лгут и скверно поступают. Наступает разочарование, а разочарование, потеря веры в людей, в порядочность – это самое страшное. Как-то один мой сослуживец сказал, что он не верит ни одному человеку, что все люди прохвосты. Оказалось, что когда-то, когда он очень нуждался, у него из письменного стола украли зарплату. Я понял, что и мне ему верить нельзя: человек, убежденный только в силе зла, может и сам украсть деньги из чужого стола.

Да, говорят: «береги честь с молодю». Но если даже не удалось сберечь честь смолodu, ее нужно и можно вернуть себе в зрелом возрасте, переломить себя, найти в себе смелость и мужество признать ошибки...

Путь к раскаянию может быть долгим и трудным.

Тревоги совести... Они подсказывают, учат; они помогают не нарушать этических норм, сохранять достоинство – достоинство нравственно живущего человека.



## ПРОТИВОЧУВСТВИЯ

«Как ведомо мне, некие лица клеветали, утверждая, будто Вергилий разрушает свои же суждения словно бы неким противочувствием...».

Так писал на рубеже IV и V веков во вступлении к своей интерпретации «Энеиды» Тиберий Клавдий Донат<sup>1</sup>. Когда сегодня читаешь Вергилия, эти слова вспоминаются не раз. То, что казалось некогда простодушному толкователю обидной инсинуацией, предстает как довольно удачная характеристика едва ли не главного открытия творца «Энеиды». Добавим: открытия, особенно важного для нас, живущих ныне. Мир Гомера, что называется, простой и целый; как исчерпывающе разъяснил еще Шиллер в своем гениальном трактате «О наивной и сентиментальной поэзии», мы за то и любим этот мир, что он не похож на наш. Мир греческой трагедии гораздо сложнее, но его сложность еще не перенесена – даже у Еврипида, при всем его надрыве и скепсисе – вовнутрь человеческой позиции. Стоящий в центре трагедии спор, так называемый трагический агон, – это еще внешний спор, в котором воля стоит против воли и правда против правды, силясь переспорить, одолеть, отразить, не принимая в себя, как правило, никаких «противочувствий». Вергилий не таков. Уже в той эклоге, что открывает его «Буколики», то есть его первый сборник, он сделал исключительно странную, наводящую на раздумья вещь: когда читатель вступает в пределы буколической страны, «Аркадии»<sup>2</sup>, первый же туземец этой страны,

который попадаетея читателю, чей голос читатель слышит, оказывается изгнанником, беженцем, как раз начинающим свой путь на чужбину, из «Аркадии». Так оно идет дальше: счастье Титира увидено глазами обездоленного Мелибея, беда Мелибея – глазами пощаженного Титира. Славословие и жалоба раскрыты друг навстречу другу и взаимно принимают друг друга во внимание; это прослеживается вплоть до уровня интонации, до конкретности звучания стиха<sup>3</sup>. И так уже в «Буколиках»; что говорить о самом зрелом произведении Вергилия – об «Энеиде», где правда Энея, призванного на службу богам истории, с такой силой оспорена человеческим правом Дидоны, причем оспорена не только для читателя, но, по-видимому, и для самого же Энея!<sup>4</sup>

Вот что такое вергилиевское «противочувствие»: сложность мира входит в сознание индивида, не облегчая, а усугубляя требования его совести. Приходится платить не просто по счету, а по всем счетам, и расплатиться до конца едва ли удастся. Вместо внешнего, разыгрываемого с партнером «агона» – спор внутренний, спор с самим собой, идущий на глубине, порой беззвучно; шум аргументов и контраргументов сменяется ответственным и тихим осознанием той трудной истины, что для человека цивилизации, вышедшего из тождества себе в историю, опосредованного историей, нравственная коллизия – это уже не чрезвычайное происшествие, не особый случай, а стихия, в которой надо приучаться жить. Чем дальше,

<sup>1</sup> Donati Interpretario Vergilii. I praef. 5G.

<sup>2</sup> Мы позволили себе условно употребить имя «Аркадия» как наиболее привычное обозначение буколической страны. Как известно, буколическая страна у Вергилия не всегда идентифицируется как Аркадия, совмещая черты Аркадии с чертами Италии и феокритовской Сицилии (см.: Panofsky E. Et in Arcadia Ego. – In: Panofsky E. Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst. Köln, 1975, S. 351–377.

<sup>3</sup> Попытка проследить взаимопроникновение интонаций сделана в нашей работе «Внешнее и внутреннее в поэзии Вергилия» (готовится к печати).

<sup>4</sup> См. замечание Т.-С. Элиота: «Важнее всего, как мне представляется, не то, что Дидона отказывается прощать; гораздо существеннее, что Эней не прощает самого себя – и это, что особенно примечательно, невзирая на свое знание о согласии своего поведения с роком» (из речи «Что такое классик?», 1944).

тем глубже погружаешься в эту стихию. Наше знакомство с ней потеряло остроту первого переживания, какую имело во времена Вергилия, но стало несравнимо всестороннее: два тысячелетия прошли недаром. Своевольные, безответственные попытки облегчить себе жизнь ведут в пустоту, в каком бы из двух возможных направлений – в направлении фальшивой имитации цельности или в направлении релятивистского отказа от потребности в цельности – они ни предпринимались. Можно искать насильственного упрощения проблем, выбросить из памяти, что уже видел другую, не к тебе обращенную сторону истины, словно другую сторону Луны, заглушить это знание агрессивным и прямолинейным утверждением истин, принятых в твоём кругу; но это против совести ума. Можно успокоиться на том, что все-де относительно, нравственная норма – иллюзия, субъект нравственной ответственности – фантом, потому что прерывистая последовательность случайных реакций на случайные воздействия ни за что и ни перед кем отвечать не может, отвечать некому; но это против совести сердца. Оба выхода ведут в ничто.

То, что мы говорили о Вергилии, – «присказка»; «сказка» касается нас самих. Мышление о судьбах культуры может сегодня идти лишь путем «противочувствий». Важно, что это не обрекает его ни на скепсис, ни на релятивизм.

Музей – в наши дни то святилище, в котором культура только и может быть у себя дома. Музейность – негативная характеристика некоего недолжного состояния культуры, возможно – некоего сомнительного смыслового момента в нашем понятии культуры. С этого парадокса мы и попробуем начать.

Когда человек умер, служившая ему вещь может, конечно, достаться чужому человеку и потерять всякую связь с прежним владельцем, словно бы и сама забыть о прикосновении его рук; но этот случай нас сейчас занимать не может, потому что наша тема – не забвение, а память.

Остаются две другие возможности.

Во-первых, вещь может тихо доживать свой век у детей и внуков покойного, где-нибудь в уголке. Очень ли ее берегут? Едва ли. Если это вещь годная, бытовая, ее исполь-

зуют по назначению – изнашивают до конца; но пока она не износилась вконец, она живет, как жила. Часто ли ее расспрашивают о ее старом хозяине? Это как когда; скорее всего, не очень часто. Мы не так часто вспоминаем умерших родителей; вспоминаем – не часто, а помним – всегда. Приведу разговор с моей дочерью Машей, записанный, когда ей шел третий год:

– Чье это?

– Твоего дедушки; понимаешь, папиного папы.

– Он где?

– Он умер.

– Он хороший?

– Хороший.

И вот девочка, никогда в глаза не видавшая дедушку, знает, что он, несмотря на свое отсутствие, все же каким-то образом здесь: вещь – его, а сам он – ее. У папы есть свой папа, у прошлого – опора в более глубоком прошлом: мир устроен правильно.

Таких вещей ей можно в крайнем случае и не вспоминать; достаточно, как мы только что сказали, – помнить. Это не одно и то же. Вспоминает – рассудок, помнит – душа. Это различие сформулировано в стихах Вячеслава Иванова:

*...Обличья душ, лишь Памятью живущих;  
Им не дано вспоминать, но течь  
В ее русле им значит жить...<sup>5</sup>*

Честертон где-то говорил, что не хотел бы потерять родину по той же причине, по которой не хотел бы, чтобы у него сгорел дом: потому что он даже не может заранее дать себе отчет во всем объеме сопряженных с этим утрат. В домашнем, кровном, уютном вообще не даешь себе отчета. Давать отчет – занятие само по себе не домашнее.

Во-вторых, вещь может постигнуть совсем иная судьба: она находит свое место в музее, в мемориальном ансамбле, становится частью экспозиции. Здесь она больше чем где-либо поставлена на службу памяти – памяти особого рода, эмпирически осуществляющей себя уже не как невыговоренная жизнь души, но как искусственно организованное, систематизированное, вновь и вновь выверяемое воспоминание. Вещь перестает быть вещью и превращается в нечто иное, а

<sup>5</sup> Из стихотворения «Деревья» (сборник «Свет вечерний»). Стихотворение это с первых строк построено на антитезе «памяти» и «воспоминаний».

именно в «памятник». По-русски слово «памятник» вызывает невольные ассоциации с надгробием: вещь увековечивает себя, как свой собственный монумент. По-гречески надгробный памятник называется *σῆμα*, то есть «знак»: вещь предстает как знак себя же.

Если это случилось с вещью, ее должны беречь, изымая из той жизни, для которой она создана. Вот у бронзовой статуи апостола Петра в его соборе в Риме поцелуи паломников за века стерли пальцы его выставленной вперед правой ноги. Любой музейный работник догадался бы протянуть веревочку и защитить бронзу от разрушения. Однако ваятель для того ведь и выставил правую ногу статуи, чтобы с ней обращались столь немuseumным образом: нельзя не видеть, что подставленность бронзы телесному контакту с ней, приглашение к такому контакту входит в структуру художественного замысла, в баланс формы. Японский мастер Энку грубо, торопливо (и отчасти потому с гениальной живостью) вырезывал из дерева в неимоверном множестве фигурки бодисатв, чтобы недужные терли себя такой фигуркой и получали облегчение. Конечно, дерево от этого не могло не страдать. Теперь собранные, выловленные из «моря житейского» статуэтки укрыты в музейной сохранности; но воля старого мастера нарушена – ведь он работал не для этого.

«Музей» – слово греческое. *Μουσείον* – обозначение, прилагавшееся в быту к любому святилищу муз, связанное не с обиходом культуры, а с обиходом культа, – было в эпоху эллинизма перенесено на содружество ученых, собранное при александрийском святилище муз по инициативе и на деньги Птолемея. Вовсе не случайно, что содружество это возникло лишь тогда, когда наиболее творческая и внутренне целостная эпоха греческой культуры была позади. Мы не можем вообразить ни Гераклита, ни Сократа, ни Платона на казенном содержании. Какие чувства внушал александрийский Мусейон людям, еще сохранившим подлинно эллинский взгляд на вещи, мы узнаем из насмешливых строк Тимона Флиунтского:

*Много теперь развелось в краю  
многочудном Египта  
Книжных писак; меж собою грызутся они  
непрестанно  
В клетке у муз...*

*Пер. М. Е. Грабарь-Пассек*

Институционализированные формы культурного быта – для такого взгляда клетка, а пристроенные к делу ученые – ручные животные в этой клетке, норовящие отпихнуть друг друга от кормушки, – зрелище не вдохновляющее. Подобные представления не совсем умерли даже в римскую эпоху, почти через четыре столетия после Тимона, среди истеблишмента поры Антонинов (II век новой эры). Они стоят, например, за «Евнухом» Лукиана, едко высматривающим склоку из-за только что учрежденных Марком Аврелием философских кафедр в Афинах, которые оплачивались из казны. Уличное юродство киников и подчеркнуто домашний антипрофессионализм Плутарха<sup>6</sup> продолжали с двух противоположных концов демонстрацию в защиту традиционных эллинских представлений о духовной деятельности как занятии прежде всего вольном.

Но ведь и этот Мусейон, который недавно возник не на земле Эллады, а на египетской земле, давно знавшей тип ученого как «писца» на службе у фараона, – даже Мусейон являл собой прообраз разве что наших НИИ, но уж никак не наших музеев. И вот над этим стоит задуматься: Греция, давшая несравненные образцы художественного творчества и, что еще важнее для нашей темы, всенародной отзывчивости на прекрасное, не знала музеев. Чего не было, того не было.

Ценитель искусства и старины шел в иные места. «Храм Диоскуров – один из древнейших. <...> Здесь же есть картина Полиглота»<sup>7</sup> (I,18,1). Самое древнее святилище Дионису находится около театра. В его ограде стоят два храма и два изображения Диониса: один называется Элевферий, а другой – это тот, которого сделал Алкамен из слоновой кости и золота (I,20,3). «Много другого поразительного я видел в афинском Акрополе: медного «Мальчика», работы Ликия, сына Мирона, который держит в руках сосуд со святой водой, и «Персея» Мирона, совершившего свой подвиг и убившего Медузу» (I,23,7). «Тут же у них в храме стоит изваяние «Гения старания». Тот, кто произведения, сделанные искусно, ставит выше

<sup>6</sup> Ср.: Аверинцев С. С. Плутарх и античная биография. К вопросу о месте классика жанра в истории жанра. М., 1973, с. 49–119.

<sup>7</sup> Павсаний. Описание Эллады. М., 1938. Далее ссылки даются в тексте, в скобках.



относящихся к глубокой древности, такому человеку это следует посмотреть» (I,24,3).

Таковы записи Павсания – любителя древностей, диковин и местных преданий, бродившего по Греции во II веке новой эры. Из его слов порой выясняется, что в современном ему храмовом обиходе уже присутствовали заботы, определяющие в наше время музейную жизнь. «Масло очень полезно для статуи в Олимпии, – замечает он. – Это масло служит средством предохранить слоновую кость от той порчи, которую может принести болотистый воздух Альтиса. На афинском же Акрополе для статуи Афины, так называемой Девы, полезно не масло, а вода: вследствие высокого расположения Акрополя воздух там сухой, и статуя, сделанная из слоновой кости, требует воды и испарений от воды. А в Эпидавре на вопрос, почему на статую Асклепия не льют ни воды, ни масла, служители храма сказали мне, что статуя бога и его трон установлены над колодцем». Как видит читатель, вопрос о технике консервации будущего «памятника» уже осознан. И все же «памятник» еще не стал «памятником». Оттого, что люди, подобные Павсанию, приходят в храм с преимущественной целью осмотра находящихся там статуй, картин и прочих предметов искусства, храм не перестает быть храмом и не превращается в музей. Его «экспозиция» сложилась за века сама собой и не подлежит перегруппировке по рациональным соображениям, – скажем, по принципу хронологии. Взгляд Павсания блуждает по статуям и переходит с творения Ликия, сына знаменитого Мирона, на творение самого Мирона; текст, как мы только что видели, фиксирует это блуждание, невозможное для современного путеводителя. Несметное богатство реликвий искусства и старины, хранившихся в дни Павсания на афинском Акрополе, в Эпидавре, в Олимпии, в Дельфах, не было сделано просматриваемым, обозримым для историзирующего рассудка; оно было подобно священной роще, в которой нельзя прорубать просек.

Здесь не экспозиция, упорядоченная человеческим сознанием и уже приготовленная для перенесения (в виде снятой с нее схемы) вовнутрь этого сознания; здесь то, что греки называли *τέμενος* – сакральное пространство<sup>8</sup>, не объемлемое умом, но само объемлющее ум и душу. Экспозиция – по идее, если не физически – *перед* нами; «те-

менос» (опять-таки по идее) *вокруг* нас<sup>9</sup>. И это самое важное – не отсутствие музея как бытового факта и социологической эмпирии, но отсутствие самой «идеи музея» как духовной реальности, как установки, заложенной в познающем уме и любующемся глазу. Секрет научно регулируемого воспоминания еще не найден и едва ли желателен: человек сам регулируется памятью. Прошлое стоит в домашней неприбранности.

Археологический интерес к прошлому появляется в эпоху Возрождения; симптоматичны в этом отношении картоны Андреа Мантеньи на тему «Триумф Цезаря» (1485–1492). Однако до нашей археологии, до нашего подхода к «памятнику» оставался еще долгий путь. В апреле 1485 года по Риму и всей Италии разнесся слух, будто возле Аппиевой дороги в мраморном саркофаге было найдено сохранным чудесным мастерством балзамировщиков и как бы дышащее жизнью тело прекрасной и юной римлянки древних времен, по одной версии – дочери Цицерона; наиболее восторженные современники уверяют, что в теле этом даже не чувствовалось окоченелости. Папа Иннокентий VIII распорядился тайно сжечь таинственный труп, чтобы предотвратить разгул темных страстей и рождение нового языческого культа<sup>10</sup>. Этот эпизод из истории европейских сенсаций интересен тем, что он удивительно наглядно выявляет сказочные «архетипы» Спящей Красавицы и Зарытого Клада, под знаком которых отношение к древности оставалось вплоть до XVIII века включительно.

<sup>8</sup> Сакральность «теменоса» не следует понимать узко: гражданские и гражданственные пространства, например греческие театры (изначально, как все знают, связанные с культом Диониса) или крытые галереи («стои») на агоре, да и сама агора, или римский форум, или даже позднеантичные термы, на сниженный, потребительский, гедонистический лад все же дававшие плоть той же священной средиземноморской всенародности, в этой связи могут смело рассматриваться как «теменось».

<sup>9</sup> О широком идейном контексте феномена «экспозиции», то есть о характерно новоевропейской концепции гносеологического и специально эстетического «предмета» как предстояния и противостояния субъекту, нам приходилось говорить в другом месте (см.: *Аверинцев С. С.* Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики. – В кн.: *Древнерусское искусство: зарубежные связи.* М., 1975, с. 371–397; особенно с. 382–386).

<sup>10</sup> См.: *Burckhardt J.* Die Kultur der Renaissance in Italien. 1 Bd, 3. Abschn., 1 Kap., 10. Aufl., Lpz, 1908, S. 199; 355–356.

Что из этого получалось, ясно само собой. Спящую Красавицу надо разбудить и взять в жены, Зарытый Клад надо пустить в дело ... Археолог наших дней не может сдерживать своего гнева, говоря о своих давних коллегах. В прекрасной отечественной книге о Помпеях мы читаем: «Один из современных ученых справедливо заметил, что все Средние века с их варварством не принесли столько вреда и не уничтожили столько важнейших для истории древности предметов, сколько археологи XVIII века». И еще: «В истории наук, занимающихся изучением прошлого, раскопки Помпей принадлежат к числу довольно редких фактов, знакомство с которыми оставляет в душе и глубокое удовлетворение, и спокойную надежду, что сколько бы человек ни блуждал по неверным путям, сколько бы грубейших и часто непоправимых ошибок ни делал, но рано или поздно он выбьется, если только ищет, на верную дорогу. Помпейские раскопки, начавшиеся совершенно разбойничьим способом, заканчивались в духе строгой научности»<sup>11</sup>. «Блуждали по неверным путям», делали «грубейшие и часто непоправимые ошибки» до середины прошлого столетия в Помпеях – до 1863 года, то есть до начала деятельности Дж. Фьорелли<sup>12</sup>, потом «выбились ... на верную дорогу». Тут все верно, ничего не скажешь. Стоит задуматься, однако, до чего точно выход на верную дорогу совпал с тем историческим моментом, когда Европа, схоронив Гете (1832 год), впервые за тысячелетия утратила насущную, непосредственную, ежеминутную потребность в античном наследии. Подумать только: схоласты Шартрской школы искали истину о мироздании у Платона, Альберт Великий и Фома Аквинский – у Аристотеля; Петрарка плакал над Вергилием и писал письма Цицерону, словно своему живому современнику; флорентиец Коппо, выведенный в одной из новелл Саккетти, кипятился из-за мелких событий римской истории, как из-за актуальных дел родного города; гуманисты душой и телом переселялись в мир золотой латыни; у людей времен Великой французской революции в самые интимные и самые страшные минуты их жизни сами собой срывались с губ обороты элегий или сенатских

речей, вошедшие в самый состав души, – и все это эпохи, когда к памятникам классической древности относились неправильно, некорректно, ненаучно. Поколение Пушкина, пожалуй, последнее поколение, для которого интимное знакомство с латинскими текстами, воспринимаемыми как тексты родной литературы, еще было абсолютно необходимым и центральным формирующим элементом; но это и последнее поколение, на время жизни которого приходится безграмотное кладоискательство в археологии. Напротив, момент, когда к памятникам наконец-то стали относиться научно, – это пора Бюхнера, Молешотта, Милля, Спенсера, натуралистического бытописательства, буржуазной прозы в жизни и мышлении, ухода от классического идеала, разрыва связи веков. Положительно, тут что-то не в порядке. М. Е. Сергеенко совершенно права в каждом своем слове, поскольку речь идет об истории науки; но если вспомнить об общекультурном контексте истории науки, оптимистическая тирада о «спокойной надежде, что сколько бы человек ни блуждал по неверным путям... но рано или поздно...» рискует получить привкус иронии. Надежда остается, но уж никак не *спокойная* надежда.

Беспокойство порождается вопросом, не идут ли дела по известному закону Паркинсона: не отвечает ли расширению сети музеев, росту умения обращаться с памятниками, совершенствованию инструментария искусствознания и филологии и прочим хорошим вещам – убыль жизненной потребности во всем этом, падение простого, органичного отношения к традиции? Эразм Роттердамский пользовался изданиями греков и римлян, отражавшими младенческое состояние текстологии; но его дух был пропитан древними текстами. Гете читал античных классиков в изданиях все еще весьма несовершенных; но он их читал. Современный поэт может взять в руки выверенные издания, плод текстологической работы веков; но возьмет ли он их в руки? В наше время интеллигентный человек не прочь «вчувствоваться», «пережить», смастерить острый коллаж из далеких ассоциаций, в том числе и античных; но читать по-гречески и по-латыни стало занятием узких специалистов. Европейцы долго не имели возможности видеть скульптуры Парфенона (купленные Британским музеем у лорда Эльджина в 1816 году), Афродиту Милосскую (откопан-

<sup>11</sup> Сергеенко М. Е. Помпеи. М.–Л., 1949, с. 14.

<sup>12</sup> См. там же, с. 19; ср.: Жебелев С. А. Введение в археологию. Ч. 1. Пг., 1923.

ную в 1820 году), статуи Олимпии (открытые в 1875–1881 годах); да и сама Греция поздно стала доступной для любознательных путешественников. Сейчас на холме афинского Акрополя (который стало необходимо в самом буквальном смысле укрыть под музейный колпак, чтобы спасти от едкой атмосферы автомобильного века) туристы загорают в купальных костюмах, словно на пляже, совмещая дань культурной традиции с куда более важным в наши дни гигиеническим обрядом. (Я знаю, здесь кто-нибудь непременно напомнит мне, что сами «жизнелюбивые» эллины охотно и непринужденно обнажали свои тела...) И эта курортная панорама открывается перед нами на том холме, на который выходили некогда под покровом ночи из подземного хода две стыдливые девицы (краска стыда – примета свободнорожденного, говорили тогда), с робостью неся послушными руками таинственные ларчики, врученные им жрицей Афины (при этом «ни дающая не ведает, что она дает, ни несущие не знают, что они несут», по свидетельству того же Павсания); на холме, камни которого до сих пор овеяны дыханием чего-то очень строгого, неукротенного, при всей учтивости неподатливого – жесткой языческой девственности; на земле, о которой всю жизнь тосковал никогда не видевший ее Гельдерлин. Однако воздушные ванны важнее.

Поэтому ни беспокойные веяния моды на немодное, ни вспышки ностальгии по утраченной истовости, ни посягательства на сокровища старины ради умножения заготовок для коллажей, ни, наконец, умственные попытки постулировать возврат к традиции *от противоположного* (где «противным» является сам опротивевший себе субъект культуркритического мышления) сами по себе надежд не внушают. Грех, конечно, утверждать, будто к этому без остатка сводится отношение нашего современника к традиции. Но кто возьмется прикинуть, велик ли будет остаток, если произвести соответствующее вычитание?

Нет, до спокойной уверенности нам далеко. И как раз поэтому бытие охраняемых памятников и музейных экспозиций, столь, казалось бы, огражденное и отрешенное (по привычке на язык прорисовано слово «тихое», но какая же в наше время тишина в Эрмитаже, или возле кремлевских соборов, или на том же холме Акрополя?), – это арена не-

видимой духовной борьбы, пространство не-сговорчивых антиномий, возможность, оплачиваемая риском, и риском нешуточным.

Хорошее дело – реставрация; но в соединении с недостаточно строгим вкусом, а в конечном счете – с недостаточно истой волей бойкое умение реставраторов грозит утратой чувства подлинности, иллюзией, что все утраченное возможно подделать... Но необходимо еще раз подчеркнуть, что это вопрос не только умения или даже вкуса, но и вопрос направленности воли, то есть нравственный, духовный вопрос. Как сказано, «да откроются помышления многих сердец». И сюда, как во всякую деятельность, человек может принести только то содержание или ту пустоту, что есть внутри него.

То, что старые архитектурные памятники со всех сторон обступает новая жизнь города, есть процесс не только абсолютно естественный и неизбежный, но и могущий стимулировать эстетическую находчивость градостроителей. С другой стороны, однако, для любителей остреньких коллажей, для неуважительной «игровой» эксплуатации старины открываются неисчерпаемые возможности. И здесь, стало быть, дело в том, как направлена воля.

Но проблема, увы, слишком сложна, чтобы от нее можно было отделаться простым морализаторством. Не где-нибудь, а в самих формах того, что мы назвали выше «искусственно организованным воспоминанием», необходимо заложены опасные потенциалы, и это они чутко реагируют на малейшую порчу духовного климата, просыпаясь к жизни. Так, с реальностью Музея в ее самом почтенном варианте неразлучен некий «демонизм» – демонизм экстенсивного накопления и механической рядоположности экспонатов, приравненности всего ко всему. При определенных условиях он может начать порождать то видение мировой культуры как калейдоскопа форм, бесконечно многообразного или безнадежно утомительного – это зависит лишь от эйфории или депрессии созерцателя, – но в любом случае бездушного и бессмысленного. Все одинаково ценно – это значит, что о ценностях вообще невозможно говорить... Мы начали с рассуждения о контрасте между двумя типами памяти – «домашней» и «музейной».

Но здесь самое время спеть, как говорили греки, палинодию и попросить прощения у

«музейности». Когда в составе самой жизни «домашнее» реально оспорено и поставлено под вопрос, именно «музейное», дающее на-сущно требуемый покров для благородной стыдливости «домашнего», становится так же необходимо, как одежды после грехопадения прародителей. Уж лучше целомудренный холодок огражденной от нескромных рук экспозиции, чем фамильярная бесцеремонность в обращении со стариной, ее демагогическое «приближение» к нам, ее «оживление». Здесь совершенно то же, что в отношениях между людьми: разве не губит в зародыше возможность углубленного, постепенного сближения поверхностная «короткость» с первого знакомства, увы, вошедшая в нравы века? Общение всегда общение «поверх барьеров», и презумпция понятности фатальна для понимания. Еще раз процитируем: «Подлинная основа для живого искусства в наши дни (и не только искусства прошлого) – это своеобразная «музейность». Чтобы существовала простая непосредственность в создании и восприятии искусства, должно быть нечто вроде универсальной опосредованности этой простоты. Но эта универсальность – не знание всего, всегда поверхностное и неосуществимое, а живое знание принципа исторического становления искусства – и знание своего в искусстве»<sup>13</sup>. Это очень верно. Противоположность «музейного» и «домашнего» – это противоположность диалектическая. Опыта нашего столетия, кажется, достаточно, чтобы раз и навсегда уяснить себе: все попытки насильственно восстановить первозданную неразличимость жизни и культуры через простое снятие опосредующей рефлексии, через слом ее механизмов, через устранение дистанции между созерцающим и созерцаемым, через смешение всего и вся в имитации «действия» отнюдь не возвращают нас к посуленной цельности, но, напротив, грозят невосстановимо погубить остаток этой цельности, продолжающий жить в преобразованном («цивилизованном») виде. (Бедный остаток, во имя чего только на него не ополчаются – даже во имя его самого.)

Есть ли из этих и подобных антиномий какой-то выход?

О выходе можно говорить по крайней мере в двух различных отношениях. Во-первых, практика, занимаясь, как ей и поло-

жено, вещами частными, ограниченными и потому конкретными, никогда не бывает так безнадежна, как абстрактная теория, – она смиреннее и как раз поэтому бодрее. «Алармизм» – участь теории, надежда – участь практики. По пословице, «глаза страшат, а руки делают»; правда, у пословицы есть не отмеченное у Даля продолжение, которое можно вспомнить про себя и усмехнуться, – но оптимизм без усмешки над собой есть вещь непереносимая. Воля, если она достаточно чиста, вновь и вновь отыскивает в непредусмотренных безвыходностях столь же непредусмотримый выход. Во-вторых, общий выход мы помогаем искать – или, что всегда возможно, помогаем терять – всей совокупностью нашего поведения в культуре. Что бы мы об этом ни думали, как бы мы этого ни боялись, на наших глазах (и не без нашего, не всегда ясного для нас самих, участия) происходит какое-то фундаментальное преобразование самого состава культуры. Как раз здесь мы обязаны особенно твердо различать добро и зло. Что до жизни музеев и памятников, то она чутко выявляет процессы, завтрашние результаты которых будут настолько всеобъемлющими, что мы этого пока даже не можем себе представить.

\* \* \*

Говорить сегодня об идеале культуры и о том, что ему угрожает, вообще о надеждах и тревогах человеческого рода – занятие трудное. Ибо мы живем в такие времена, когда, ненаучно выражаясь, все слова уже сказаны. Поэтому так фальшиво звучит всякая эмфаза; каждый говорящий обязан знать, что выражает точку зрения, которая, в общем, известна слушателю – вместе со всеми аргументами против нее. Притворяться, что это не так, бесполезно. Все точки зрения взаимно опосредованы; боже избави, чтобы опосредование выродилось во взаимное релятивирование. Нет, правда остается правдой, и ложь – ложью; но правда и ложь, как всегда, но более ощутимо, чем когда-либо, выявляются в пространстве взаимопроникновения противоречащих систем аргументации. Недаром именно в нашем столетии Карл Ясперс возвел способствование коммуникации в ранг гносеологического критерия истины, а Габриэль Марсель, Бубер и наш Бахтин превратили понятие диалога из литературного жанра в философскую категорию.

<sup>13</sup> ДИ СССР, 1972, N 6, с. 32.

Жизненно важно, чтобы встреча позиций не превратилась в их индифферентное смешение. Это – трудно; но все иное – погибель, если не физическая, то духовная. Даже ядерная смерть едва ли больше чем импликация того, что у Ясперса называется «*abgebrochene Kommunikation*» – «разрыв общения».

Величайший риск и величайший шанс заключены в том, что мы наконец понимаем: из сегодняшней культуры, из нашей культуры никто не должен быть исключен. Непозволительная безответственность – реставрировать стены, отделяющие исключенных от допущенных. Непозволительная безответственность – в либеральной эйфории внушать себе и другим, будто без стен легко обойтись. С самого начала, искони культура – духовная, моральная, социальная, не говоря уже об интеллектуальной и эстетической! – основывалась на том, что быть образованным и моральным – это *отличие*. Кот-то всегда был оставлен за дверями. Патриотизм всегда предполагал чужака, цивилизация – варвара, вера – язычника, адепт – непосвященного, девственница или матрона – блудницу, фарисей – мытаря. «Боже, благодарю Тебя, что я не таков, как прочие люди», – эти чувства евангельского фарисея были сладкой приправой к горечи интеллектуальных усилий или добродетельного воздержания от удовольствия или выгоды. (Заметим вскользь, что настроение фарисея имеет шансы пережить добродетели фарисея, что ни думать о последних; в наше время и «мытарь» и «блудница» вполне способны с радостной благодарностью констатировать, что они «не таковы, как прочие люди» – эти отсталые, несовременные типы, держащиеся устарелых моральных стандартов. Фарисейство долговечнее самого фарисея; модернизм в эстетике и особенно в этике давно уже дал форму новому явлению, которое хочется назвать фарисейством мытаря. Как бы то ни было, главная потеха – знать, что ты внутри, а какие-то несчастные вне.) Великая, действительно великая традиция национальных добродетелей тоже не могла обойтись без этого стимулянта. «Мы, греки, свободны» – это означало: «А вот персы – рабы». Когда немец прошлого столетия хвалил немецкую преданность работе «ради самой работы», «*um der Sache selbst willen*», ему необходимо было побранить

французов за тщеславие, англичан – за коммерческий утилитаризм и т. д. и т. п.

На этих путях достигалось много настоящего добра, соединенного с тонким злом фарисейства. Мы больше не можем платить за добро такой ценой. Мы больше не можем исключать никого. Даже в тех обстоятельствах, когда неясно все остальное, это достаточно ясно. Здесь причина, по которой идеологии исключительности, подобные национал-социализму, представляют несравнимо большее духовное зло, нежели худшие взрывы конфессиональных преследований и ксенофобии в прошлом; тогда принцип исключения находил соответствие в объективной структуре цивилизации, теперь этого нет.

Мы должны, однако, реалистически представить себе, какая ответственность ложится в таких условиях на каждого. По тем же самым причинам, по которым тот, кто видит, что все собралось на одной стороне лодки и лодка готова перевернуться, обязан кинуться к противоположному борту, мы обязаны более вдумчиво и бережно относиться к традиционным ценностям как раз тогда, когда сносим стены, ограждавшие прежде их престиж. Например, внушать молодежи уважение перед дисциплиной вкуса и ума, перед вековой культурной традицией, гораздо труднее в таких условиях, когда образование перестало быть привилегией, импонирующей, как всякая привилегия; да, труднее – и потому не в пример почтеннее. Рискуя навлечь смех и негодование моих современников, я решился бы высказаться в защиту той исключительно непопулярной добродетели, которую прежде называли целомудрием, а сейчас не называют никак. Опять-таки менее завлекательно быть девственницей или матроной, если общество не кладет к твоим ногам несчастную Шлюху в качестве попираемого пьедестала; но, может быть, как раз поэтому стоит попробовать? Плыть по течению способно и неживое тело; когда плывешь против течения, убеждаешься на опыте, что в тебе есть жизнь.

Нужна не реставративная идеология «спасения ценностей», скомпрометировавшая себя и не спасающая, как кажется, ничего, а тихая и твердая верность в конкретном выборе, одинаково далеко держащаяся как от фарисейства фарисея, так и от фарисейства мытаря.

## КВАРТИРА ПУШКИНА НА АРБАТЕ

*...Как часто в горестной разлуке,  
В моей блуждающей судьбе,  
Москва, я думал о тебе...*

До сих пор ни в одной из статей о новом московском музее А. С. Пушкина не удалось избежать этой цитаты. Не откажемся от нее и мы. «Рождение музея на Арбате – принципиальный шаг в восстановлении справедливости и равновесия в нашем сознании»<sup>1</sup>, – пишет А. Битов. Речь идет о традиционной для русской истории и культуры взаимооценке двух столиц – старой и новой, Москвы и Петербурга, Ленинграда и Москвы. Миновали гомеровские времена, города уже не могут спорить за право усыновить великого поэта. Зато вечен спор о том, какой из городов оказался главным в его «блуждающей судьбе». В Москве – родился, в Петербурге – учился и жил; женился – в Москве, в Петербурге – умер. С давних пор московские патриоты спешат противопоставить «ласковую» Москву, в которой Пушкин был счастлив, «жестокому» Петербургу, который его убил.

Как ни забавны подобные споры, но одна явная несправедливость все же существовала. Большинство подлинных реликвий, все экспонаты знаменитой юбилейной Всесоюзной пушкинской выставки 1937 года, проходившей в Москве, в Государственном Историческом музее, оказались в Ленинграде. Москва, родина Пушкина, лишилась пушкинской истории.

Отчасти это было исправлено в 1961 году – созданием музея на Кропоткинской улице, 12. Старый дом пречистенской части весьма относительно был связан с именем Пушкина. Москва отвела поэту, словно почетному гражданину города, новый собственный дом. Над этим немало иронизировали, но нельзя спорить с тем, что сейчас

музей на Кропоткинской стал одним из крупнейших пушкинских центров. И при этом, воистину пушкинское чудо, с богатейшей коллекцией, в основном составленной из даров московскому дому поэта, в том числе и от ленинградцев.

Меж тем, хотя не сохранился дом, где Пушкин родился, есть в Москве места, более тесно связанные с биографией поэта. Это дома его друзей, но прежде всего – та квартира на Арбате, где он провел действительно едва ли не самые счастливые месяцы своей жизни – с февраля по май 1831 года.

В 1972 году музею Пушкина был передан этот особняк на Арбате, близ Смоленской площади. Самое любопытное, что лишь в 1979 году из найденной в московском архиве маклерской книги доподлинно выяснились и условия найма, и время пребывания здесь Пушкина, и примерное расположение комнат. За две тысячи рублей ассигнациями чиновник десятого класса Пушкин получал в свое распоряжение комнаты верхнего этажа со всеми принадлежностями, с мебелью и прислугой. Оговаривался даже случай пожара: если по небрежности нанимателя, то платить хозяевам 50 тысяч, если по вине соседей или от молнии, то не платить.

Для сотрудников музея этот (на самом деле – первый решающий) документ стал всего лишь новым подтверждением факта, в котором никто из них и не сомневался. Но для авторов проекта экспозиции этот удивительный случай показался символическим, ибо в какой-то степени подтвердил право художника на своего рода «музейный вымысел», который отнюдь не противоречит музейной достоверности, более того, является ее необходимым условием.

Принцип воссоздания не реального быта эпохи, а ее культурного образа, причем понимаемого с позиций сегодняшнего дня, наших представлений, последовательно соблюдался при создании нового музея.

<sup>1</sup> «Лит. газ.», 1986, 19 февр.

Каким быть пушкинскому дому? Достаточно ли обязательного «здесь жил...» на фасаде старого арбатского особняка, чтобы передать его значимость в истории России? Практика показывает, что реставрация архитектурных сооружений прошлого, тщательная подборка вещей, принадлежавших исторически значимой личности, должны прежде всего основываться на представлении о том, как будут использоваться эти сооружения сегодня, чем именно важна новым поколениям данная фигура. Без таких оснований реставрация и музеефикация становятся всего лишь показом образцов архитектуры и предметов быта определенного стиля, а не культурной ценности.

Обозначимые культурные ценности не ранжируются по однородным критериям. Напротив, они образуют некие многомерные центры культуры. Имя Пушкина – уникально. Он предстает перед глазами современного человека не только как гениальный поэт, явление русской и мировой литературы. Это образец определенных межличностных отношений (например, «друзья мои, прекрасен наш союз» или «поэт и царь»), определенного образа жизни и творчества («Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон...»), определенной периодизации этого образа жизни (например, «болдинская осень»). Более того, сейчас Пушкин стал мерилом и символом определенной культурной эпохи («во времена Пушкина», «поэты пушкинской поры»). Иными словами, он стал для нас историко-культурным явлением, сохраняющим сегодня и во веки веков свою непреходящую значимость.

В силу своей значимости все ценности культуры имеют особые формы представленности, которые делают их доступными для восприятия, сохранения и трансляции от поколения к поколению, от одной культуры к другой. Такую ценность одним предметом представить невозможно. Множественность оснований, по которым мы выделяем и формируем для себя эту ценность, обуславливает и многомерность объекта, в который она наглядно воплощается. Так, если говорить о культурной ценности Пушкина, становится ясным, что визуально ее можно представить только через многомерность его включения в культуру, в музей – через овестьвленность именно этой многомерности.

Известен план владения, принадлежавшего Хитрову, и фасад дома. Но правильно

ли было основывать экспозицию на инвентаризационных чертежах? От самого дома не осталось ничего, кроме капитальных стен. Коммунальная арбатская жизнь, кипевшая здесь вплоть до 70-х годов, неузнаваемо изменила все, что можно было изменить. И потому мы решили строить «дом поэта», а не воссоздавать по неявным источникам и собственным представлениям комнаты небогатого чиновника десятого класса, снимаемые им вместе с обстановкой у обывденных московских помещиков Никанора Никанорича Хитрово и его жены Екатерины Николаевны. Не осталось в истории никаких следов их существования – лишь семейные портреты, воспоминания, и то не о них, а о Пушкине, да маклерская книга свидетельствуют, что когда-то они жили на Арбате.

В отличие от последней квартиры на Мойке, зафиксированной наброском Жуковского, от первой квартиры поэта не осталось ничего. Ничего – кроме детских воспоминаний Павлуши Вяземского о «щегольской уютной гостиной Пушкина, оклеенной диковинными для меня обоями под лиловый бархат с рельефными набивными цветочками». Словом, даже привлекая аналоги, надо было подчинить их выбор главной идее. Мы создаем не дом Хитрово, а дом Пушкина.

Основываясь на мысли Ю.Лотмана, что быт в его реальности и быт в литературном произведении не адекватны друг другу, авторы экспозиции ставили перед собой задачу показать бытовую культуру пушкинской эпохи не в ее преходящих, обывденных, а в итоговых, конечных значениях. Русский ампи́р выступает здесь не в качестве стиля, а в виде эстетического идеала времени.

Мы устали от типологических литературно-исторических экспозиций. Их и так более чем достаточно, и вызывают они все более резкие отзывы.

Поэтому второй этаж особняка, те комнаты, в которых жил Пушкин, решили оставить «пустыми». Возникла задача предъявить зрителю «образ пространства» пушкинской квартиры. И средством его решения стало восстановление некоторых принципиальных черт интерьера: наборного паркета, лепнины, цветового решения стен. В драпировках «процитирован» запомнившийся Вяземскому бархат.

С помощью подлинных и дублированных люстр, бра, подсвечников и жирандолей мы

попытались воссоздать освещение. Но главное было – стремление передать атмосферу пушкинской духовности, возбудить эстетические ассоциации с его поэзией. Хрусталь люстр и жирандолей для нас не только и не столько стилистика эпохи, – это ассоциативный образ ясности, гранености, светоносности слова; «магический кристалл» пушкинского стиха. Бархат не только дань воспоминаниям П. П. Вяземского, но и еще одна ассоциация с роскошью пушкинских строф, которые, по отзывам современников, «жемчугом по бархату катились».

В «пустых» комнатах размещены подлинные пушкинские вещи. Их очень немного, других у нас, к сожалению, нет. Это конторка поэта, столик для рукоделия Наталии Николаевны, несколько прижизненных портретов. Причем для «отрыва» этих вещей от окружающего пространства, ведь здесь они никогда не стояли, и для придания им ценностного, а не бытового звучания применены зеркальные подиумы. На плоскости зеркал и стоят священные для нас предметы.

Благодаря этим немногим, но подлинным пушкинским вещам, стиль эпохи, воссозданный экспозиционерами, приобретает личностные, пушкинские характеристики, что и составляет в этом музее суть его мемориальности в понимании авторов. В другом музее, при ином герое, иной коллекции, иной архитектурной ситуации иными, очевидно, будут и основы поиска мемориальности. Рецептов в построении экспозиционного образа, как, впрочем, в любом виде искусства, не бывает.

На первом этаже, в контрасте с «поэтической пустотой» второго, зритель попадает в насыщенную живопись, графикой, книгами, документами, великолепной мебелью, и не просто типологической, а принадлежавшей в основном друзьям Пушкина, историко-литературную экспозицию, рассказывающую о жизни и творчестве Пушкина в Москве. Она так и называется – «Пушкин и Москва». Даже иконографическая коллекция, представленная здесь, включает множество самых разных произведений искусства. Здесь и наивные любительские акварели и рисунки, и лубки, и гравюры и литографии Делабарта, Кадоля, Гертнера. Своей полнотой и уникальностью это собрание как бы подчеркивает, что для нас понятие «пушкинское» означает «не имеющее себе равных». Музей стремится раскрыть перед посе-

тителем культуру, создавшую Пушкина и одновременно созданную им.

В одной из комнат музея, на специальном столике для занятий живописью, положен альбом уездной барышни с рисунками безусловно профессионального уровня. И в этом один из секретов экспозиции: значительная часть представленных здесь произведений искусства сделана любителями. Даже в верхнем этаже портрет у пушкинской конторки – это не оригинал В. А. Тропинина, а копия, выполненная в 1827 году знакомой поэта, матерью его друга, А. П. Елагиной. Так открывается особая форма «любительства», имевшая в своей основе высокий уровень личностной культуры, придавший эпохе легкость и аристократизм, которые так привлекают нас в творчестве Пушкина.

Художественное осмысление предметов, относящихся к определенной культурной ценности прошлого, чрезвычайно важно. Кроме своего функционального назначения вещи несут на себе печать этой ценности, являются частичкой ее предметного воплощения. Через вещи художник-экспозиционер называет качества человека и общества; вещи совпадают в художественном мышлении со структурными человеческими и общественными характеристиками. Так, в послании к Никите Всеволозовскому (1819) Пушкин через вещи показывал не только отдельных людей, но населял ими и характеризовал целый город: «... в почтенной кичке, в шушуне Москва премилая старушка», а в ней «жеманство в тонких кружевах», «и скука с картами в руках», и «глупость в золотых очках». Это почти экспозиционный прием создания образа и даже пространства.

Точно так же предметы, которыми пользовался Пушкин, его книги и вещи окрашиваются в восприятии людей обаянием его личности, становятся как бы вещественным продолжением его славы. Это можно сказать и о доме, где жил поэт и где хранится память о душевных состояниях, пережитых им зимой 1831 года. Вещи, среди которых он жил (пусть даже они принадлежали не ему, а его друзьям и знакомым), надо рассматривать как элементы его жизненной среды. Культурное значение всех этих вещей определяется не только разумом, но и эмоционально. В этом смысле художественный образ становится той «единицей восприятия», в которой рациональное и эмоциональное начала органично сливаются.



Квартира Пушкина на Арбате



Портрет Пушкина.  
Миниатюра И. Е. Визьена.  
1826

...Здесь лежала его треуголка  
и растрепанный том Парни.

*Анна Ахматова*



Портрет Н. Н. Пушкиной  
работы И. К. Маркова.  
1849

Зал «Пушкин, московская литература и журналистика».  
Фрагмент. Витрина журнала «Московский вестник».  
Портрет Пушкина. Литография Г. Гиппиуса. 1828





Уже сам факт музейфикации в современной культуре наделяет предмет статусом культурной ценности того или иного ранга. Музей становится едва ли не единственным местом, где могут быть представлены при соблюдении определенных, заранее заданных условий разные вещи, относящиеся к разным историческим эпохам, разным национальным культурам. Но главное при этом в том, чтобы экспозиция стала некой художественной целостностью, чтобы композиция разнородных элементов была подчинена заранее заданному набору исходных оснований, была построена как на сопричастности авторов ее содержанию, так и на владении ими всем богатством закономерностей построения художественной формы.

Обычно экспозиция создается как бы в границах здания (особенно если мы имеем дело с памятником архитектуры). Памятник и экспозиция демонстрируются самостоятельно и в определенном соподчинении: памятник – в городе, экспозиция – в памятнике; памятник первичен, экспозиция вторична. Дом на Арбате изначально включался в экспозицию в качестве экспоната, а не отдельной ценности. Не случайно в одном из первых вариантов проекта вокруг всего фасада возводилась своеобразная «картинная рама». Авторский коллектив художников и научных сотрудников до сих пор не потерял надежду, что во дворе арбатского музея будет построен предусмотренный проектом зал, из которого через остекленный задник сцены дом Пушкина предстанет главным действующим лицом литературных вечеров и научных заседаний.

Сегодня Арбат, к удивлению старых москвичей, стал (или пытается стать) своеобразным синонимом Москвы. В этом вновь созданном мифе об Арбате личности Пушкина придается решающее значение. Как будто бы побывав здесь, он завещал литераторам основать на Арбате особую поэтическую слободу Москвы. И как бы мы ни относились к этому мифу, появление нового музея предвосхищало его и в какой-то мере оправдывало. Музей не только попадает в самый фокус сотворенной на наших глазах легенды. Он ее утверждает – вспомним историю со своевременно найденной маклерской книгой. Музей стал на новом Арбате первой культурной (не считая Министерства культуры) доминантой, придал улице магазинов и кафе некий культурный ореол. В доме

справа жил Андрей Белый, в доме слева – Александр Блок; это станет когда-нибудь темой дальнейших музейных работ. Но сегодняшняя прописка Пушкина на Арбате имеет несомненный смысл. Она показала: в центре образа непременно должна стоять человеческая личность – вне зависимости от того, что представляет экспозиция: историческую фигуру, «портрет эпохи» или реконструированную улицу.

*Не город Рим стоит среди веков,  
А место человека во вселенной, –*

писал Мандельштам.

Любой музей непременно затрагивает проблему соотношения нового и старого. В современном мире она особенно актуальна. Новое возникает и умножается буквально на глазах. Постепенно выравниваясь с прошлым, оно быстро превосходит в своем количественном значении те ценности, накопленные в культуре прошлого, которые находятся в данный момент «в обращении». Иными словами, люди увидели время в его предметном овеществлении. Культура прошлого, воспринимавшаяся как нечто привычное и незамечаемое, начала проступать на фоне нового не как нерасчленимое целое, а в своих отдельных совокупностях и элементах.

От постижения культурных реалий только в системе «здесь-и-сейчас», когда окружение не воспринимается в исторической перспективе, мы перешли к дифференциации среды по признаку времени. Мы начали осознавать, что настоящее уходит корнями в прошлое. Захотели воочию увидеть эти корни.

Появилась необходимость найти социально приемлемые сочетания элементов культуры прошлого и настоящего. Ведь само сосуществование таких элементов в современности отнюдь не достаточное условие для преодоления своеобразного конфликта между ними. Создатели нового, утверждая право на его овеществление, включение в социокультурную жизнь, порой делают это за счет прошлого, оценивая его как «старое», «отжившее». Это активизирует со своей стороны консервативные тенденции в культуре, сторонники которых безоговорочно утверждают все «старое» только в его позитивном значении, а «новое» представляют как «антигуманное», «бездуховное». Найти возможно менее конфликтные формы сосуществова-



Портрет Пушкина  
работы В. А. Тропинина  
(копия А. П. Елагиной, 1827)

Здесь 17 февраля 1831 года состоялся «мальчишник»,  
18 февраля – свадебный ужин, 27 февраля –  
первый бал, который дали Пушкины в этом доме.









ния элементов культуры прошлого и настоящего в условиях, когда их резкие контрасты особенно очевидны, – это значит найти их ценностные компромиссы и новые функции культурных ценностей прошлого в настоящем.

Форма музейной экспозиции конфликтна в самой основе. Ее целостность – результат целенаправленной гармонизации двух взаимоисключающих задач. Одна из них – воссоздать прошлое время, которое экспонируется; другая – настоящее время, когда создается экспозиция. Посетитель музея должен ощутить прошлое во всей его вещественной конкретности, но он должен воспринять его и во всем спектре значений, раскрытых последующим опытом человечества – вплоть до сегодняшнего дня. Обеспечить непрерывный переход из одного времени в другое, или, точнее, одновременное нахождение в двух временах, – в этом и заключается искусство художника-экспозиционера.

Если рассмотреть, какими средствами воссоздавался в музее на Арбате образ пушкинского времени, то оказалось бы, что во многом они демонстративно современны. Так, например, стараясь выбрать то, что характерно для эпохи в ее сегодняшнем понимании, мы ввели в экспозицию интенсивный цвет. Мы судили о нем не по выцветшим оттенкам в зондажах, а по картинам того времени, по восприятию художника. Более ста цветов и оттенков, примененных в экспозиции как синоним «оттенков смысла» (Н. Гумилев), строго сгармонизованы, что, разумеется, в реальной жизни невозможно, – но ведь это дом поэта. Воссоздавая бронзовое литье, мы отнюдь не стремились искусственно состарить дверные ручки или оконные приборы. Рядом с подлинной мебелью стоит даже не шкаф, а композиция из стекла на тему шкафа, в которой из подлинных предметов собран современный музейный натюр-морт.

Черты современности вводились даже в экспозицию мемориальных комнат второго этажа. Здесь, кстати, они и вызвали наибольшие споры. Расположение мебели на зеркальных подиумах удивило многих, в том числе и безусловно уважаемых авторами специалистов. Одних – потому что они привыкли к подчеркнуто бытовым типологическим экспозициям. Напомним, кстати, что и сам Пушкин восставал против приземленно-

бытовых характеристик художника, – радовался, например, что записки Байрона утеряны. «Зачем жалеешь ты о потере записок Байрона? Чёрт с ними, – писал он осенью 1825 года Вяземскому, – слава богу, что потеряны. Он исповедался в своих стихах, невольно увлеченный восторгом поэзии. <...> Оставь любопытство толпе и будь заодно с гением... Охота тебе видеть его на судне»<sup>2</sup>. А именно такое желание до сих пор свойственно многим музееведам. Других смущает «выставочный» прием в мемориальном музее. Но не стоит воспринимать прием как самоцель. Авторам просто не удалось найти иного приема, чем зеркала, чтобы, во-первых, выделить подлинный предмет из среды, где он лишь одно из средств построения образа, и превратить его тем самым в символ, и, во-вторых, привести в экспозицию наше время, его образность и многозначность. Но раз этот прием вызывает наибольшие возражения, попытаюсь раскрыть поток авторских ассоциаций. Мемориальность несовместима с типологией, ибо типология в известном смысле безлична. Важна мемориальная сакральность образа. Тогда зеркало – не только фактура, но и отраженный им свет. В культовых объектах это мерцающий свет оклада – «Фаворский свет».

*Обыкновенно свет без пламени  
Исходит в этот день с Фавора, –*

пишет Пастернак и заканчивает стихотворение строчками:

*И образ мира, в слове явленный,  
И творчество, и чудотворство.*

Так возникли зеркала; может быть, не получилось, а может быть, просто недостаточен поток света направленных на зеркала ламп.

Основной чертой экспозиции Дома поэта стало подчеркнутое сопоставление в ее рамках наших представлений об образе жизни, отношениях людей, культуре прошлого века – с современностью. При таком сопоставлении четче проступили представляющие прошлое и настоящее стили и ценностные ориентации. Нашей сверхзадачей на протяжении всего построения экспозиции было предьявить посетителю музея так

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., 1966, с. 190.

жизненно необходимую именно сегодня культурную целостность пушкинского времени.

Роль искусства экспозиции в верификации и удержании в современности ценностей прошлого необычайно велика. Природа художественного образа позволяет каждую из них оценить многомерно – по отношению как к эпохе, ее породившей, так и к сегодняшнему дню. Образное «исследование» каждой ценности позволяет проследить ее историческую эволюцию: поднимается или опускается она со временем в наших глазах. В этом смысле в экспозиции фиксируется ее сегодняшний культурный статус. Значит, в недалеком будущем подобным образом решенная экспозиция приобретет еще одно историко-культурное измерение: она удержит в движении времени и наше время – сегодняшний образ культурной ценности прошлого.

Активное взаимодействие времен – прошлого и настоящего – было бы неполным, если бы решалось только на экспозиционном уровне. Смысловым центром нового музея, по замыслу его создателей, должна стать пушкинская гостиная. Комната, где проходили «мальчишник» – прощание с холостой жизнью, – свадебный праздник и запомнившийся современникам бал у Пушкиных, на

котором поэт был так весел и жизнерадостен. «Светлым существованием» назвал он этот период своей жизни.

В этом зале, среди портретов бывавших здесь друзей поэта, «московских остряков и умников», в обстановке пушкинского времени, уже началась новая жизнь квартиры Пушкина на Арбате – литературные и музыкальные вечера, научные заседания, беседы о взаимодействии культур, о единстве эмоционального и рационального – «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет», о целостности культуры, целостности, вне которой нет исхода от множасьихся трагедий современной цивилизации.

Эти заметки о только что оконченной работе, которая еще радует авторов, хотя это ощущение уже проходит и с каждым днем восприятие недостатков становится все более отчетливым, очевидно, в большей степени характеризуют авторский замысел, чем реальный результат – новый музей Пушкина в Москве. Но если они помогут посетителю музея увидеть экспозицию не только своими глазами, но и через призму замыслов художественного руководителя, создавшего музей, авторского коллектива, – то их цель будет достигнута, хотя если бы все получилось, как было задумано, то и писать о замыслах было бы не нужно.



<...И НАСКРИПЕЛ  
СВОИМ ПЕРЬШКОМ  
ВЕЛИКУЮ ПЕСНЮ>



«Слово о полку Игореве»...

С тех пор как я понял, что передо мной подлинная поэзия, отпала необходимость сомневаться в подлинности произведения.

Я не могу сказать, что постоянно читаю и перечитываю «Слово о полку Игореве», но я постоянно живу с образами, навеянными им, – с образом Ярославны на городской стене, с образом заречных далей, видимых с городской стены, с образом острошлемой дружины, с образом холмов, за которыми осталась Русь...

Тут точка соприкосновения (как и в моей душе) славянской бревенчатой оседлости с волей степных кочевий. Кончак и сами половцы никогда не вызывали у меня неприязни, а тем более ненависти. Когда я впервые увидел настоящие степи, я понял, что видел их раньше, что знал их всегда.

Как один взрыв посредством детонации вызывает другие взрывы, так детонируют и произведения искусства. Все стихи Блока о поле Куликовом исторически навеяны Куликовской битвой, а литературно, преемственно – «Словом о полку Игореве».

Кого только не прочили в авторы «Слова...» – и разных князей, и Ярославну, и даже самого Игоря. Но ведь поэзия тогда была не письменной, а устно-песенной, гуслиевой. Тогда было четкое разделение – кому землю пахать, кому мечом махать, кому

песни петь, кому пером скрипеть. Перьями скрипели монахи, летописцы в монастырях. Они были тогда единственные писатели-профессионалы. Отчего же не предположить, что именно у писателя-профессионала обнаружился и вспыхнул ослепительный вспышкой могучий поэтический талант. Плюс активное национальное самосознание. Ведь обладал же чуть позже активным гражданским и национальным самосознанием другой монах – Сергей Радонежский. И разве первые же строфы «Слова...» не говорят о том, что за дело взялся писатель-профессионал, то бишь летописец? «Не лучше ли нам было бы, братие...». Братией, как известно, называют монахи свое монастырское сообщество. Автор противопоставляет себя и свой труд песнярам-гуслиарам. В изложении это может выглядеть так: «Где уж нам угнаться за поэтами, за каким-нибудь там Бояном. У них воображение ширяет сизым орлом по поднебесью, рыщет серым волком по земле, летает белкой по дереву, он, Боян, как положит персты на струны, так словно соколов выпустит на стаю лебедей. А мы уж по-нашему, по-старинному, скромненько, не мудрствуя лукаво... Где уж нам состязаться с Бояном... Нам не песни петь, а перышком скрипеть...».

И наскрипел своим перышком великую песню...



2  
8  
12  
15  
CA  
18  
19  
25

## ПОДЗЕМНЫЕ ЭТАЖИ

Когда-то, теперь уже довольно давно, один известный писатель, побывав на раскопках в Новгороде, сказал: «Меняются все представления об историках. Я привык воображать их себе сидящими в тиши библиотек и архивов, в уюте зеленой лампы, а здесь – в резиновых сапогах, в ватниках, как водопроводчики!...» Борьбы с водой на нашу долю тоже хватает, но все же главное ощущение, роднящее нас, археологов, с людьми городских подземных профессий, не в этом. Главное – чувство неразрывности того, что видишь вокруг себя, в своем «подземном хозяйстве», с жизнью спешащих по асфальтовым тротуарам людей сегодняшнего дня, с пытливым любопытством туристов, с заботами градостроителей, с нуждами сегодняшней исторической науки, которая в целом, исследуя прошлое, работает для будущего.

В раскопе ощущаешь себя находящимся как бы внутри гигантской конструкции, которую начали возводить более тысячи лет тому назад наши предки, а для завершения ее нет сроков. Мы привыкли воспринимать сегодняшнюю «дневную поверхность» как извечно заданную, но это не так. Наше бытие много выше бытия предков – не в переносном, а в прямом смысле. Жизнедеятельность человека откладывает пласты, называемые археологами «культурным слоем», которые правильнее было бы понимать как «слои культуры», потому что они хранят то, что и составляет культуру: радости творчества, боль разрушений, шедевры искусства, цепкую тяжесть рутины, удовлетворение достигнутым, дерзание нового.

Здание городской культуры многоэтажно, и сегодняшний город тем прочнее и соразмернее, чем крепче он стоит на своем изначальном фундаменте, заложенном еще тогда, когда первопоселенцы безошибочно избрали место жительства для себя, своих внуков и правнуков.

Поучительно бывать на дне раскопа, когда он полностью исчерпан, доведен до «материка» – до поверхности того дня, когда по ней еще не ступала нога навеки поселившегося здесь человека. На отвесных стенах раскопа, зачищенных для снятия профилей, читается многовековая история Новгорода. Верхний подземный этаж – недавнее, сидящее в сердце разрушение города фашистскими вандалами. Когда мне впервые довелось работать на новгородских раскопках – а это было сорок лет назад, – наиболее частой находкой на этом этаже, еще пахнущем гарью, были запертые замки на дверных щечкоздах: жители надеялись вернуться в свои жилища... Полуметром (или двумя этажами) ниже – мощенные булыжником мостовые, по которым ходили Герцен и Достоевский, легкой походкой пробегал Пушкин. Еще ниже – слои, оставленные не знавшим покоя Петром, который вместе с Брюсом укреплял Новгород на случай шведского нападения.

И вот мы в средневековом Новгороде. Его этажи легко подсчитать по ярусам деревянных мостовых. Избыточная влажность почвы уже в X веке заставила новгородцев задуматься о благоустройстве города. Его улицы покрылись широкими настилами из сосновых плах. Культурный слой по сторонам их, однако, нарастал быстрее, чем снашивались настилы, и новые их ярусы укладывались прямо на предыдущие. В древнейших частях города число таких настилов к XV веку достигло невероятной цифры – до тридцати. Мостовые образовали жесткие конструкции самой градостроительной схемы. Она сформировалась теми улицами, знаменитые названия которых сохранила летопись: Славная, Розважа, Рогатица, Лубяница, Нутная, Легоша, Прусская, Чудинцева, Щеркова... Эти ярусы стало возможным не только подсчитать, но и датировать с предельной точностью методом дендрохроноло-

гии. И стоя сегодня перед разрезом мостовых Черницыной улицы, мы знаем: ее пятый ярус запечатлел стук копыт конных гонцов, спешивших с вестью о куликовской победе; по мостовой десятого яруса проезжал Александр Невский; двенадцатый ярус вылизан языками пламени боярских усадеб, подожженных новгородцами, которые восстали против посадника Дмитра Мирошкинича, а вместе с ними горела и мастерская художника Олисея-Гречина; двадцать восьмой ярус погиб в пожарах суровой расправы Добрыни и Путяты с новгородцами, не желавшими принимать крещения...

Для археолога, стоящего на дне раскопа, профиль многовековых наслоений не просто отчетный документ, составленный в соответствии с полевой инструкцией о правилах ведения раскопок. Это и воспоминание о полном неповторимых впечатлений путешествии по времени. Ведь все лето он входил на усадьбы, работал во дворах, домах, ремесленных мастерских, в хозяйственных постройках этих древних усадеб. Спускаясь с этажа на этаж, он наблюдал всевозможные перемены, существо которых лучше всего ощущается на расстоянии, а современнику не очень заметно. И главное впечатление от этого путешествия – не знакомство с древними вещами, а знакомство с людьми, эти вещи сделавшими. Привыкнув называть эпохи именами выдающихся деятелей, обозначать их знаменитыми битвами, мы, однако, тысячу раз убеждаемся в том, что к прогрессу человека ведут не кровавые столкновения, зачастую вызванные хитросплетениями политических амбиций, а труд и творчество.

Влажная новгородская почва сохраняет в себе все, что в ней оказалось, уцелев от пожаров, этого главного бедствия деревянных городов: нижние венцы домов, настилы улиц и дворов, домашнюю утварь, инструменты мастеров, остатки производственного сырья, одежду и обувь, детские игрушки и игры взрослых, музыкальные инструменты и транспортные средства, орудия письма и сами письма, написанные на березовой коре.

Исследование внутренней структуры наиболее типичных вещей – а их в коллекции Новгородской экспедиции насчитывается уже около 140 тысяч – выяснило, что средневековые мастера Новгорода располагали таким арсеналом технических средств, который ставил их на один уровень с мастерами

прославленных центров Западной Европы и Ближнего Востока. Virtuозные приемы обработки металлов, изощренная техника обработки кости и дерева, ювелирное мастерство предстают перед исследователями в постоянном развитии, в раскрытии таланта мастеров-художников. И именно это движение образует главные ступени культурного прогресса.

Одну из главных основ коллекции древних вещей составляют тысячи бытовых предметов, украшенных разнообразной резьбой. Украшалось буквально все – от конструкций дома до туалетного гребешка и деревянной ложки. Сотни ручек деревянных ковшей X-XI веков демонстрируют бесконечную галерею реальных и фантастических животных. Десятки резных человеческих личин как будто стремятся стать скульптурными портретами современников. Завитки резьбы на ручках ножей, на гребнях, на костяных лжицах соперничают между собой в творческой выдумке. Этот вновь открытый мир художественного творчества далеко не безразличен для современных представлений о прошлом. Еще недавно высокие шедевры новгородской архитектуры, живописи, литературы представлялись как бы лишенными взрастившей их почвы. В поисках образцов для этих шедевров исследователи обращались к искусству романской Западной Европы, к созданиям художников Закавказья. Иноземными влияниями пытались объяснить пышный расцвет скульптуры Владимирской Руси, сохранившейся в великолепном декоре белокаменных храмов суздальского Ополя. Сравнение этого радостного декора со скучным убранством новгородских церквей вызвало к жизни представление об особом складе новгородца, который вяз в болотах, скреб сохой тощую почву малоплодородных полей, лучил рыбу, не воспринимая красоту окружающего его мира. А оказалось, что порыв к красоте был неистребим, но проявлялся он не в каменном декоре храмов (рыхлый известняк, шедший в Новгороде на строительство, не воспринимал резьбы), а в украшении дерева и кости. В слоях XI века в Новгороде найдены резные дубовые колонны, резьба которых потом, спустя более столетия, проявилась в декоре Суздаля. Корни владимирской скульптуры оказались своими, а высокое искусство Новгорода обрело ту почву, без которой оно не могло бы возникнуть и развиваться.

Подземные этажи древнего Новгорода  
Путешествие археолога к истокам  
совершается через преодоление напластований культурного слоя.  
Длина маршрута – шесть метров  
(каждый метр равен полутора векам).  
Дно раскопа соответствует X веку.  
Стоящий внизу археолог  
представляет примерно тридцатое поколение  
потомков новгородских первооселенцев.



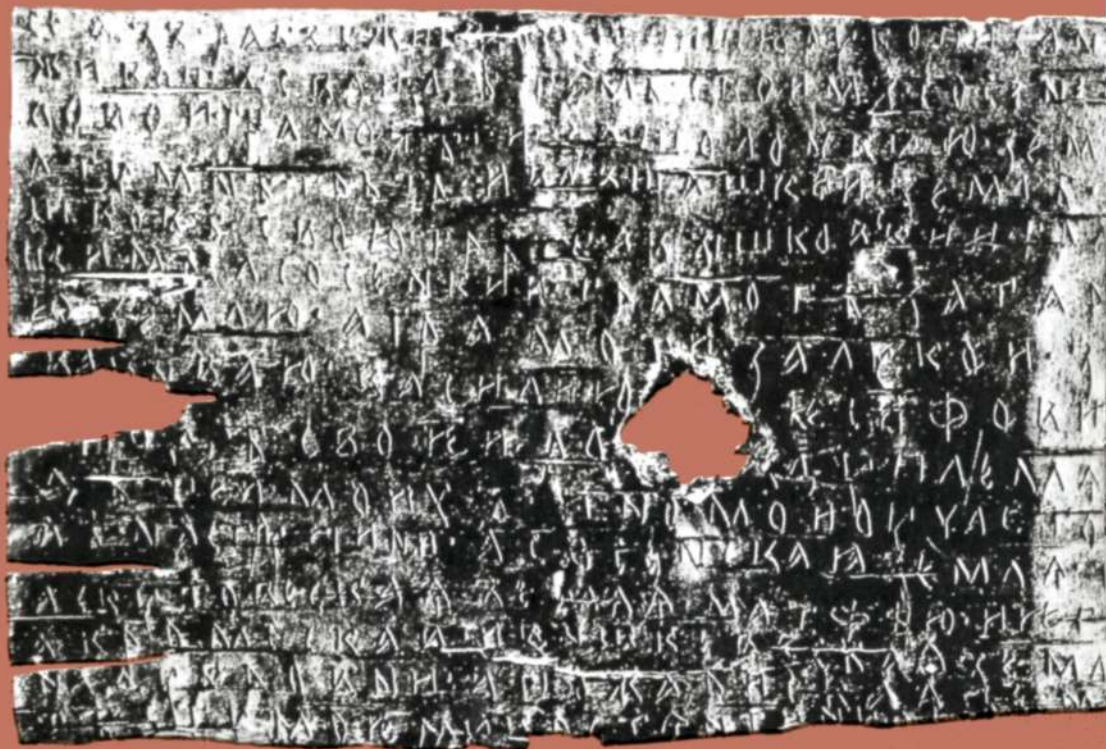
Новгородский Софийский собор (1045–1050) –  
древнейшее каменное здание России





На лицевой стороне  
(XII век):  
Симеон Столпник и  
Ставрокий.  
На оборотной стороне  
(XIII век):  
Георгий Победоносец

Каменная иконка,  
один из шедевров  
малой скульптуры,  
выполнена  
двумя мастерами.





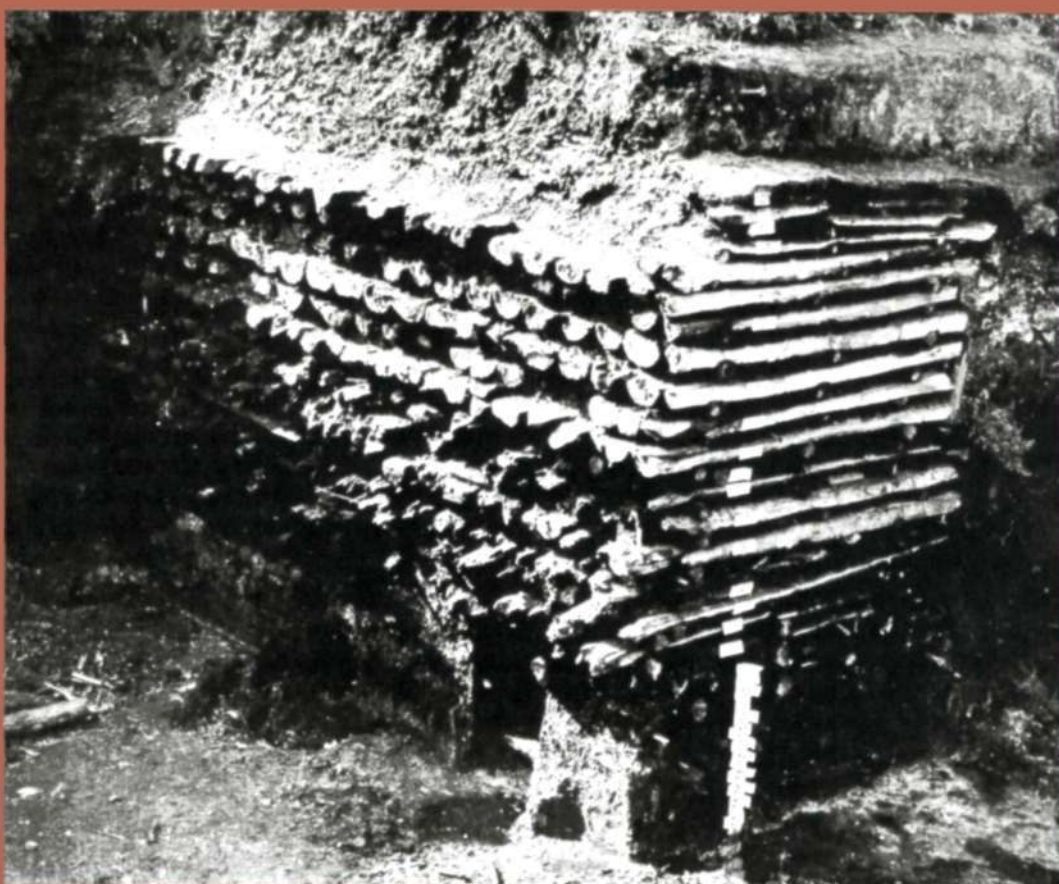
Берестяная грамота № 519.  
Первый лист завещания  
новгородца Моисея. XV век



Оборотная сторона  
дощечки  
для писания по воску.  
Азбука.  
Учебное пособие  
древних



Корпус  
шестиструнных гуслей  
конца XII –  
начала XIII века.  
Реставратор В. И. Поветкин  
возвратил им голос



Разрез древней уличной мостовой.

Самая нижняя, двадцать восьмая мостовая, настлана в первой половине X века,  
самая поздняя, нулевая, – во второй половине XV века.

По двадцать четвертой мостовой ходили строители Софийского собора,  
по четырнадцатой скакали ратники Александра Невского ...

Археологические работы в Новгороде сделали очевидным, что главное наше наследство, завещанное предками, – традиции творчества, труд и трудолюбие, любовь к прекрасному, стремление улучшить и украсить мир. А то, что летопись сосредоточена на военных событиях прошлого, кажется естественным: людям было что защищать и от татар, и от немцев, и от своих собственных супостатов.

И люди древнего Новгорода обрели не только внешний облик, отразившийся в созданиях их рук и творческой мысли, но и голос. После ошеломляющей находки первой берестяной грамоты – 26 июля 1951 года – число берестяных документов XI–XV веков, увеличиваясь с каждым годом, сегодня достигло почти семисот. Новгородцы заговорили сотнями голосов, донесших до нас их повседневные заботы, горе и радость, слова социального протеста, первые уроки письма и образцы высокого интеллекта. Чудо узнавания предков возобновляется с каждой новой находкой исписанной бересты, заставляя думать о неистребимости человеческого духа, неподвластного времени. Еще вчера о человеке, умершем шестьсот или семьсот лет тому назад, не знал никто, он был забыт даже своими прямыми потомками спустя какой-нибудь век после его кончины. А сегодня мы не только узнаем его имя, но и проникаемся его чувствами. Оценка возможности в Новгороде подобных находок в ходе дальнейших раскопок дает невероятную цифру: не менее двадцати тысяч берестяных документов еще ожидают своего открытия. Их обнаружение создаст возможность оживить уже не сотни, а тысячи средневековых новгородцев и составить «адресные книги» Новгорода на каждый век его отшумевшей истории. Искренне завидую будущим исследователям, которые будут иметь дело с этим источниковым богатством.

Сказав о неподвластности исторической памяти времени, я хочу оговориться, чтобы быть понятым правильно. Труд историка и археолога состоит, к сожалению, вовсе не в поддержании этой памяти, а в восстановлении ее после утрат. Принято думать, что стирает память время, настолько мудрое, что, стирая, еще и оценивает, что стереть, а что сохранить. Память стирают люди, и чаще всего – ничего не оценивая. Невежество и война – а война тоже невежество – лишили на многие сотни лет человечество возможно-

сти наслаждаться великими творениями античных мастеров, истребили целые культуры прошлого, воспринимаемые как мир враждебных разрушителям идей и образов. Вандализм имеет много наименований, среди них – религиозный фанатизм, национализм, шовинизм. Прошлое человечества сегодня в глазах исследователей выглядит клубком неразгаданных проблем, разрубленных взаимосвязей, давно поставленных и чаще всего еще не решенных вопросов. И восстановление этих утрат – путь к познанию человеком самого себя. Как биологическое существо человек несет в себе гены предков. Как существо общественное он может гармонически развиваться, только неся в себе гены той культуры, которая веками создавалась трудом и дерзанием ушедших поколений.

Последняя война, нанеся Новгороду тяжелейшие раны, нанесла их не бездумно, не только потому, что два с половиной года он оставался прифронтовым городом. Фашисты сознательно уничтожали его, чтобы обрубить корни наших отечественных традиций, лишить нас исторической памяти, заставить забыть прошлое, обескультурить. И возрождение Новгорода, открытие его неведомой прежде культуры есть не что иное, как продолжение борьбы с изуверством, как продолжение победы над ним.

После войны возникли споры, строить ли Новгород на новом месте, превратив оставленный фашистами пустырь в некий музей древней архитектуры, или восстанавливать его на прежнем месте. К счастью, победило предложение А. В. Щусева вернуть жизнь историческому городу, и это активизировало работу реставраторов (вернувших архитектуре ее исконные формы) и археологов, невозможную без контакта с градостроителями: строительство новых этажей невозможно при разрушении старых.

Но память деформируется не только войнами. Чем меньше мы знаем, тем небрежнее обращаемся с возможностью это малое сохранить. Воспользуюсь примером того же Новгорода. После изменения системы русских внешнеторговых дорог в XVI веке, разорений, принесенных шведской оккупацией в смутные годы начала XVII века, Новгород утратил свое былое значение и превратился в рядовой губернский город Российской империи. До второй половины XVIII века он жил по старой градостроительной схеме, и

чтение летописей вело его жителей и путешественников через него к соприкосновению с прошлым. Русская литература и общественная мысль получили тогда мощный заряд вольнолюбивых идей, почерпнутых из этого соприкосновения. Сами названия улиц будили неизбежные ассоциации, обращали мысль к связанным с ними событиям, поскольку эти названия пришли из прошлого. В 1778 году Екатерина II утвердила новый генеральный план Новгорода, предписав ввести в нем регулярную планировку на манер столичного Санкт-Петербурга. Проект был осуществлен в течение трех десятков лет, но уже в 1808 году выдающийся русский историк Е. А. Болховитинов вынужден был кропотливо восстанавливать на планах местоположение древних улиц – и во многих случаях ошибся. До сих пор истинная топография средневекового Новгорода не прояснена в важных деталях. Городское планирование по масштабной линейке превратило Новгород в новый город, стержень вместе с упраздненной градостроительной схемой узел важнейшей взаимосвязи. Новые этажи встали на старые боком.

Правда, тогда не все удалось деформировать. Такие улицы, как Легоща, Чудинцева, Прусская, Буяна, Ильина, Троицкая, Ямская, остались на старых местах. Некоторые вновь проложенные улицы унаследовали старые названия, когда они были образованы в соседстве с древними. Среди них – Славная (это название существует уже больше тысячи лет), Разважа, Рогатица, Нутная. Се-

годня древнее название осталось только у Славной улицы. Нет Прусской, она носит имя Желябова. Преклоняясь перед жизненным подвигом Желябова, надо все-таки знать, что с Новгородом его биография не связана, а прежнее название улицы не имеет никакого отношения к прусскому юнкерству, а говорит о древних связях новгородцев с пруссами, балтийским племенем, поработанным и истребленным немцами. Нет Чудинцевой улицы, в названии которой звучит имя древнейшего населения Приильменя – чуди, а есть улица Льва Толстого, названная так только потому, что на Чудинцевой улице жил толстовец Молочников. Нет Легощей, а есть Советская, хотя советскими, надо думать, являются все улицы нынешнего областного центра.

Приезжающего в Новгород человека встречают не только стандартные новые кварталы, такие, какие он оставил у себя дома, но и в древней части города – те же названия улиц, какие обозначают магистрали Комсомольска-на-Амуре, Магадана или Новосибирска. Но ведь, может быть, если в столь малом восстановить атмосферу исторической стабильности древнего города, это обяжет и проектировщиков возводить его новые этажи с учетом уже существующих, хотя и невидимых простым глазом. Где еще, как не в Новгороде, мы способны ощутить себя достойными не только благодарной памяти потомков, ради которых мы живем, но и предков, которые жили ради нас!

## СОХРАНИТЬ – ЗНАЧИТ ПОНЯТЬ

Гете как-то сказал, что необходимо отправиться в страну поэта, чтобы понять его. Это надо помнить не только когда знакомишься с творчеством поэтов, художников, музыкантов других стран, но и когда обращаешься к художественному творчеству других эпох. Здесь уже необходимо не путешествие в географическом смысле слова, а путешествие во времени, что, конечно, много сложнее. В этом путешествии во времени надо понять и в какой-то мере сжиться со всей культурой далекого прошлого, начать по возможности думать и чувствовать, как думали и чувствовали наши предки. Это общее пожелание довольно естественно и очевидно, однако осуществление его на практике не так-то просто. Хочется проиллюстрировать это, обратившись к одному из моментов истории изобразительного искусства.

Человеку свойственно считать абсолютной истиной последние достижения науки, хотя вся история человечества говорит о другом: «последние достижения» лишь этап в бесконечном процессе познания. В истории искусства таким «последним достижением» принято считать европейское изобразительное искусство, рожденное эпохой Возрождения, различные варианты которого господствовали до конца XIX века. Здесь действительно было сделано очень многое: развито учение о перспективе (как линейной, так и воздушной), в полный голос заявили о себе анатомия, светотень, повсеместное распространение получило рисование с натуры, появились новые жанры, такие, как пейзаж и т. п. Мы свыклись с таким искусством, оно представляется нам «родным», а всякие отклонения от него – «неправильностями». Эти отклонения можно порицать или хвалить, но это все равно будут «неправильности».

Говоря о причинах появления таких «неправильностей», обычно делают четкое раз-

личие между прошлыми эпохами и современностью. В прошлом (например, в эпоху Средних веков) «неправильности» связывают с неумением (например, утверждают, что средневековый художник «еще не умеет строить перспективу»), а в наше время художник «отбрасывает», «ломает» академические правила, то есть умеет, но не хочет. Однако общим и в том и в другом случаях является твердое убеждение, что предельно правильным является искусство Нового времени. Между тем именно это и представляется сомнительным.

Начнем обсуждение последнего утверждения, обратившись к изобразительному искусству Древнего Египта. Все, конечно, прекрасно помнят эти странные с нашей привычной позиции изображения – человеческая фигура передается весьма условно: голова и ноги – при виде сбоку, а грудь – при виде спереди. Такие же «нелепости» можно видеть не только при изображении человеческой фигуры. К тому же живопись и рельефы Древнего Египта полностью игнорируют перспективу. Все это, вместе взятое, вызвало пристальный интерес, тем более что древнеегипетское искусство в художественном отношении представляется весьма совершенным.

При попытках объяснить это своеобразие древнеегипетского искусства искусствоведы неизменно исходили из того, что правильным является изображение, построенное по нормам искусства Нового времени. Отклонение от этих норм связывалось с неумением, ставшим традицией, а то, что древнеегипетское искусство в продолжение тысячелетий не изменяло своего геометрического строя, – со зловредным влиянием религии. В современном учебнике для художественно-графических факультетов педагогических институтов утверждается, что древнеегипетский художник «не смел изображать мир таким, каким он его видел в действительности, то



есть живо, непосредственно». Иными словами, если художник и желал бы походить на Рафаэля, то это запрещали жесткие религиозные каноны (впрочем, к чему они сводились, авторы работ по древнеегипетскому искусству объяснить не могут). Однако анализ геометрического строя древнеегипетских рельефов и живописи показывает, что в них нет ни одной ошибки, написаны они предельно правильно и ни о каком желании художников той эпохи «походить на Рафаэля» не может быть и речи.

Дело в том, что существуют два геометрически разных пространства: объективное физическое и пространство зрительного восприятия, которое возникает в нашем сознании как результат совместной работы глаз и мозга. С позиции геометрии эти пространства имеют разные свойства и подчиняются разным закономерностям.

Поэтому для их изображения созданы два различных метода. Передача объективного пространства на плоскости называется черчением (им занимаются сегодня инженеры), а передача на плоскости пространства зрительного восприятия – рисованием (это сегодня дело художников). Однако подобное «разделение труда» существовало не всегда. Древнеегипетский художник передавал в своих произведениях не пространство зрительного восприятия, а объективное физическое пространство. Иными словами, он чертил, а, следовательно, его искусство уместно называть «художественным черчением». К этому выводу приводит тщательный анализ применяемых в древнеегипетском искусстве методов изображения. Если сравнить эти методы с современными промышленными стандартами на чертежи, то поражаешься их совпадению даже в мелочах. Создается впечатление, что древнеегипетский художник, прежде чем приступить к работе, тщательно образом проштудировал эти современные промышленные стандарты, а потом следовал им и при этом не совершал никаких ошибок.

Описанное здесь совпадение методов изображения, применяемых сегодня инженерами, с методами, использовавшимися древнеегипетским художником, говорит о высочайшем уровне, которого достиг геометрический строй древнеегипетского искусства. Ведь современное черчение – это результат длительной эволюции способов изображения объективного пространства, им занима-

лись многие тысячи инженеров разных стран по меньшей мере триста лет, и сегодня оно достигло такого уровня, что дальнейшее принципиальное улучшение его невозможно. Следовательно, и древнеегипетское искусство достигло в свое время столь же высокого геометрического уровня и его улучшение стало уже невозможным (не этим ли объясняется, что древнеегипетское искусство в процессе своего развития не изменяло свойственного ему геометрического строя?).

Чтобы проиллюстрировать сказанное выше, приведем некоторые примеры. Как известно, в техническом черчении разрешается изображать некоторую деталь частично при виде спереди, а частично при виде сбоку. Но тогда древнеегипетское изображение человеческой фигуры становится естественным и чертежно-разумным. В чертежах нередко приводятся разрезы или детали изображаются в условно-сдвинутых положениях. Но эти же приемы можно видеть и у древнеегипетского художника. Черчение допускает разномасштабность, и мы постоянно встречаем его в искусстве Древнего Египта. И для технического черчения и для древнеегипетских изображений характерны чертежно-знаковые приемы, когда передается не истинный облик изображаемого, а его условный знак. К этому же примыкает и такое свойство, как стремление к «стандартизации», однотипности передачи одинаковых объектов. У древних египтян был «стандартизован» даже цвет человеческих фигур – более светлый у женских и более темный у мужских. Наконец, вместо перспективы и в черчении и в древнеегипетском искусстве используется метод ортогональных проекций.

Для обсуждаемого вопроса важно то, что древнеегипетский художник предельно правильно передавал объективное пространство, в то время как при анализе его творчества обычно исходят из предвзятой идеи (основанной на практике последних столетий), что всякий художник всегда изображает пространство зрительного восприятия, то есть всегда рисует и никогда не чертит. С этой позиции древнеегипетское изображение кажется «странным» и «несовершенным», иногда даже говорят о «наивности» художника. Но такие утверждения абсолютно несостоятельны. В Древнем Египте никто и не собирался «быть Рафаэлем» (то есть передавать свое зрительное воспри-

ятие); задачей изобразительного искусства считалась художественная передача объективного пространства и объективной формы заполняющих его персонажей, животных и предметов. И решалась она самым совершенным образом<sup>1</sup>.

Как здесь не вспомнить утверждение о необходимости отправиться в страну поэта, чтобы понять его! Надо встать на позицию зрителя Древнего Египта, а не судить об искусстве его страны и эпохи, исходя из представлений другого времени. Причины, по которым в Древнем Египте предпочитали объективную геометрию геометрии зрительного восприятия, лежат, скорее всего, за пределами изобразительного искусства и относятся к проблеме культуры страны и эпохи в целом. Во всяком случае, художественная передача объективного пространства на плоскости, безусловно, имеет свои сильные стороны. В искусстве Нового времени много случайного – изображение зависит от положения точки зрения, ракурса и т. п. Но ведь, например, стол имеет не только зависящую от точки зрения и ракурса, а поэтому «неопределенную» геометрию, но и не зависящую от них неизменную объективную форму. Именно такие сущности и считал древний египтянин достойными изображения.

Трудности, с которыми связано постижение искусства прошлых эпох (проиллюстрированные здесь на примере Древнего Египта), довольно типичны. Обратимся к средневековому изобразительному искусству Древней Руси, к иконописи. Если смотреть на средневековую русскую икону с позиции просвещенного XVIII или XIX века, то иначе как «наивным», «народным», «несовершенным» это искусство и нельзя назвать. Недаром наши классики культуры этого времени молчат об иконописи, будто ее никогда не существовало. Недаром просвещенные меценаты жертвовали тогда большие средства, чтобы заменить в иконостасах церковей иконы старого письма на иконы «в итальянском вкусе». Они искренне не понимали древнерусской иконописи, исходя при оценке степени ее совершенства из представлений своего времени.

Необычная геометрия изображения, свойственная древним иконам, и забытые и по-

тому непонятные цели, которые ставил перед собой иконописец, объясняют причины подобного непонимания. Рассмотрим оба эти обстоятельства, и сегодня мешающие многим правильно оценивать древнерусское искусство.

Геометрические «странности» (с позиции искусства Нового времени), которые свойственны иконописи, можно условно разбить на три группы. К первой отнесем необычные перспективные конструкции, характерные для икон.

Мы привыкли к тому, что при передаче пространства на картине художник далекие предметы показывает меньших размеров, чем такие же предметы на переднем плане; что параллельные края поверхности стола рисуют сходящимися по мере удаления их от смотрящего и т. п. Такой способ изображения носит название «прямой перспективы» и представляется совершенно естественным и разумным, тем более что он был научно обоснован в эпоху Возрождения творцами теории перспективы. При взгляде на иконы сразу шокирует то, что иконописец нередко пользуется так называемой «обратной перспективой», у него параллельные края стола не сходятся по мере удаления от смотрящего, а расходятся! В чем здесь дело? Неужели иконописец был слеп и не видел очевидного? Так нередко рассуждают сегодня, а тем более рассуждали в прошлом. Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к методу работы средневекового художника.

Особенностью средневекового изобразительного искусства было то, что оно не знало рисования с натуры. Художник передавал окружающий мир на иконе, фреске или миниатюре рукописи, используя свою зрительную память и художественную традицию. Применительно к иконописи рисование с натуры было и невозможно, – ведь во многих случаях, передавая на своих иконах мистическое пространство и его обитателей, он и не мог наблюдать этого «в натуре». Главным на иконах было изображение святых, которые показывались на самом переднем плане, а расположенное за ними пространство уже интереса не представляло. Поэтому глубина показанного на иконе слоя пространства, как правило, невелика и о каких-либо перспективных эффектах говорить не приходится. Сегодня мы судим о характере перспективных построений иконописца по изображению предметов обстановки – се-

<sup>1</sup> Подробнее о геометрических особенностях древнеегипетской живописи и рельефа см.: Раушенбах Б. В. Пространственные строения в живописи. М., 1980.

далиц, подножий, столов, ларцов, Евангелий и т.п. Поскольку все эти предметы художник изображал, пользуясь своей зрительной памятью, то прежде всего следует понять, где и как он наблюдал эти предметы в жизни. Совершенно очевидно, что он встречался с ними в закрытых помещениях и наблюдал их с близких расстояний (порядка один-три метра). Если исследовать, опираясь на современную психологию зрительного восприятия, как видит в этих условиях человек небольшие предметы, то окажется, что он видит их в аксонометрии (параллельной перспективе) или в слабой обратной перспективе. Выходит, что древнерусский иконописец, помещая на своих иконах предметы, переданные в аксонометрии или обратной перспективе, строго следовал естественному зрительному восприятию человека, стремился к точной передаче натуры. А как же быть с доказательством правильности прямой перспективы, которое можно найти в любом курсе перспективы? Ответ здесь прост: эти доказательства ошибочны, так как не учитывают деятельности мозга при зрительном восприятии, особенно интенсивной при созерцании близких областей пространства<sup>2</sup>. Уже этот пример говорит о том, насколько опасно судить о прошлом, считая, что сегодня все делают правильно, а раньше ошибались.

Конечно, появление в древних иконах изображений, построенных по принципу обратной перспективы, связано не только с описанным выше эффектом. Иногда обратная перспектива имеет особенно подчеркнутый характер, что также находит разумное объяснение. Подробный анализ различных импульсов, ведущих к обратным перспективным построениям, показал, что все они разумны и естественны, и поэтому бытовавшее в прошлом снисходительное отношение к искусству древнего иконописца, «не знающего законов перспективы», неуместно.

Второй группой геометрических «странностей» иконописи является использование в ней чертежных приемов. Обсуждая изобразительное искусство Древнего Египта, удалось показать, что оно было художественным черчением, то есть что чертежные приемы вполне могут применяться художни-

ком в его творчестве. Если искусство Древнего Египта было чисто чертежным, то искусство, рожденное эпохой Возрождения, считало необходимым не отклоняться от закономерностей естественного зрительного восприятия. В этом отношении Древний Египет и Новое время занимают полярные позиции друг относительно друга. Изобразительное искусство Средних веков использует оба способа передачи пространства на плоскости, при этом чертежные методы занимают в нем подчиненное место. И тем не менее эти методы нередко придают особое своеобразие иконам.

Вполне закономерен вопрос о причинах обращения иконописцев к чертежным приемам. Дело в том, что целый ряд важных для иконописца сторон изображаемого им события иначе показать невозможно. Взять хотя бы одновременное изображение на одной иконе двух различных пространств – реального, в котором находятся люди, и мистического (невидимого для людей), в котором находятся ангелы и другие небожители. С точки зрения геометрии речь идет об изображении на иконе четырехмерного пространства, и метод сечения такого пространства делает это возможным. Но сечения (разрезы) – чертежный прием. Поскольку чертежные приемы оказались нужными, их применение стало привычным, постольку художники стали прибегать к ним и тогда, когда это не было столь настоятельно необходимым, но позволяло улучшить композицию и т.п.

Третья группа геометрических «странностей» была в свое время названа автором «геометрически противоречивыми изображениями». Речь идет об изображениях, которые зрительно разумны, но конструктивно абсурдны. В последнее время много гравюр такого рода создал известный голландский график Эсхер, они достаточно хорошо известны. Оказалось, что иконописцы давно делали аналогичное. Но если у Эсхера графические работы на эту тему носят характер психологического эксперимента, парадокса, то у иконописцев введение такого рода элементов было продиктовано другими причинами: желанием улучшить композицию, а иногда было следствием жесткой необходимости, было приемом, позволявшим передать важную для иконописца мысль.

Наиболее часто этот прием сводится к тому, что отдельные элементы конструкций

<sup>2</sup> См.: Раушенбах Б. В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. М., 1986.

(обычно колонны, поддерживающие сень) смещаются, обрываются, а иногда просто не изображаются. При этом показанная конструкция становится конструктивно бессмысленной, хотя зрительно эта бессмысленность не ощущается. Чтобы пояснить этот прием, достаточно привести один пример. На средневековой миниатюре изображен старец, восседающий под сенью, поддерживаемой четырьмя колоннами. Старец обращается к слушателям, энергично жестикулируя. Чтобы показать жестикулирующего старца ничем не заслоненным, передние колонны, поддерживающие сень над старцем, изображены за ним. Но тогда возникает конструктивный абсурд – сень оказывается за старцем, хотя при беглом взгляде на миниатюру это незаметно, кажется, что он сидит под нею. Для того чтобы успешно пользоваться подобными приемами, нужно много такта. Такие «ошибки», заметно улучшающие композицию, в то же время не должны бросаться в глаза.

Если обращение иконописцев к аксонометрии и легкой обратной перспективе можно объяснить желанием следовать натуре, зрительному восприятию, то для других геометрических особенностей иконописи такое объяснение исключено. Усиленно подчеркнутая обратная перспектива, а тем более обращение к чертежным приемам и геометрически противоречивым изображениям должны иметь другие причины. Именно эти особенности делали икону особенно «неправильной» с позиции живописи Нового времени, что приводило в свое время к пренебрежительному отношению к иконам как к несовершенному искусству.

Переходя к объяснению причин, по которым иконописцы пользовались приемами, «запрещенными» искусством Нового времени и поэтому непривычными большинству современных зрителей, оговоримся, что из совокупности ряда таких причин рассмотрим лишь одну, связанную с назначением иконы. Как известно, иконы являются предметами, используемыми при молитве, богослужении. Большинство икон – изображения святых. Сегодня наиболее близким им по жанру следует признать портрет. Как правило, эти иконы не содержат изображений тех предметов, по которым можно судить о способах пространственных построений средневекового мастера. Поэтому сосредоточим свое внимание на иконах «празд-

ников», которые изображают события, описанные в Священном писании или сохранившиеся в церковном предании.

По средневековым представлениям, предметы и события нередко имели не только обычный прямой смысл, но и некоторый иной, высший. Иконописцы считали своей главной задачей изобразить на иконе оба смысла одновременно. Надо было сделать так, чтобы человек, созерцающий икону, видел оба смысла непосредственно. Поясним сказанное на простейшем примере – иконе «Распятие». Прямой смысл изображенного – крестная смерть Христа – изображается так, как это событие описано в Евангелиях. Высший смысл изображенного – искупление Христом греха Адама, его добровольная жертва за нас, людей. Об этом говорится в других авторитетных литературных источниках, например в послании апостола Павла к римлянам и в Символе веры.

Художник эпохи Возрождения и Нового времени беспомощно разведет руками, если его попросить наглядно изобразить второй смысл – искупление греха Адама, лежащего на людях. Иконописец же легко делает это. Показав под крестом Христа разрез земли и сделав на этом пути видимым то, что находится под землей, он пишет под крестом череп, около которого ставит буквы *ГА* – *голова Адама*. Чтобы объяснить, как череп Адама оказался под крестом, ставятся буквы *МЛРБ*, что означает: *место лобное раем было*. Созерцающий икону видит, таким образом, связь крестной смерти Христа с грехопадением Адама. Конечно, такое понимание предполагало знание соответствующих авторитетных текстов.

Этот простой пример показывает, что изображение второго, высшего смысла оказалось возможным лишь путем обращения к чертежным приемам (использование разреза), абсолютно запрещенным догмами и канонами искусства, рожденного эпохой Возрождения.

Как показывает анализ других праздничных икон, второй смысл передаваемого на иконе события, как правило, необходимо связан с обращением к чертежным приемам и к использованию геометрически противоречивых изображений<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Более подробно об этом см.: Раушенбах Б. В. Иконография как средство передачи философских представлений. – В кн.: Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985.

На основе сказанного можно заключить, что именно те приемы, которые вызывают у современных зрителей наибольшее недоумение, кажутся особенно «наивными» и якобы в наибольшей степени свидетельствуют о «неумении», были абсолютно необходимы для того, чтобы передавать два смысла изображенного одновременно, то есть осуществлять то, что оказалось не под силу художникам Нового времени. Если допустить, что Андрей Рублев мог бы рассматривать картины эпохи Возрождения, написанные на религиозные сюжеты, то, оценив по достоинству художественное мастерство, он, возможно, удивился бы «примитивности» картин, неспособности художников передать на своих полотнах главное, высший смысл события.

И опять на ум приходит афоризм Гете: нельзя явления прошлого измерять аршином нашего времени. К сожалению, авторы многих современных книг, в которых обсуждается искусство прошлых эпох, слишком часто исходят из того, что вершиной изобразительного искусства (в смысле его «правильности») было искусство Нового вре-

мени. Если в Древнем Египте или в Древней Руси что-то делали иначе, «не так, как надо», то это было отклонение от «правильности». Между тем сказанное выше убеждает в том, что древнеегипетское искусство было «правильнее» искусства Нового времени, если за критерий правильности взять точность передачи объективной геометрии физического мира. Искусство Древней Руси было на голову выше искусства Нового времени, если за главное принять способность непосредственного изображения не только прямого смысла события, но и его высшего смысла.

Историю изобразительного искусства нельзя правильно увидеть, забравшись на вершину искусства Нового времени. Эта история знает другие вершины, с высот которых только и можно обозревать, например, искусство Древней Руси.

Когда сегодня говорят о необходимости бережного отношения к памятникам культуры, об их сохранении, то это безусловно нужное дело следует дополнить менее заметной и в каком-то смысле более трудной работой по постижению соответствующей культуры.

## МОНОГРАММА В РУБЛЕВСКОЙ ТРОИЦЕ

Если мы спрашиваем специалистов, что изображено на рублевской Троице, самые разные исследователи будут единодушны. Троица Андрея Рублева венчает тысячелетнюю иконографическую традицию: от фрески в катакомбе на виа Латина (конец IV века, Рим), где Авраам, сидя под Мамврийским дубом, обменивается приветственным жестом с тремя странниками, до символа триединого божества и прообраза евхаристии. От гостеприимства ветхозаветного патриарха до изображения тайны Предвечного Совета, где Сын добровольно принимает чашу с головой тельца, чтобы избавить людей от чаши скорбей и страданий. Другими словами: от Троицы ветхозаветной до Троицы Живоначальной.

Но если мы спросим, кто есть кто среди этих ангелов, склонившихся в молчаливой беседе над чашей, специалисты заспорят, и весьма неумильно:

«Средний ангел – Христос»<sup>1</sup>, – утверждает В. Н. Лазарев.

Действительно, на среднем ангеле традиционные для Христа одежды. Кроме того, с древности иконописцы в сюжете «Явление Троицы Аврааму и Гостеприимство Авраама» начинают выделять фигуру среднего ангела: уже на римской мозаике в Санта Марии Маджоре (432–444 годы) центральный странник с головы до ног окружен светящимся коконом. И такое отношение именно к центральной фигуре естественно: в ветхозаветном рассказе к Аврааму приходят под видом трех путников Бог и два ангела. После угощения Бог остается беседовать с Авраамом, а два ангела идут сокрушить Содом и Гоморру. И хотя библейский сюжет был понят позже как пророчество о триединстве Господа, по традиции средний ангел символизировал Христа и выделялся то кресчатым

нимбом, то клавусом, то, как у Феофана Грека, более крупным размером фигуры, свитком в руке и распростертыми крыльями. Н. А. Демина, споря с обычным взглядом на расположение лиц за престолом, указала на так называемую «Зырянскую Троицу», писанную по преданию Стефаном Пермским, просветителем зырян и другом Сергия Радонежского. Мало того, что Сергей и установил в России культ Троицы (как Евфимий Тырновский – в Болгарии), написанная в 70-е годы XIV века, эта икона центральной своей частью предвосхищает во многих деталях рублевскую композицию: чаша на столе уже, видимо, символизирует евхаристию; ангелы, как и у Рублева, касаются друг друга крыльями, словно составляя из них единую завесу; предельно похожи по графике и сами ангелы, и их жесты, и даже наклон головы у среднего и сидящего ошую его ангела чуть больше, чем у того, что сидит одесную. И это тоже как у Рублева. Совпадают в общих чертах покрои и цвета риз, расположение дуба над средним ангелом и палат слева от дуба.

Впрочем, Н. А. Демина не занята столь подробным и утомительным для неискушенного в этих вопросах читателя сопоставлением. Она только указывает, что нимбы всех трех ангелов отмечены перекрестиями «с обычными греческими буквами, обозначающими Христа. В руках ангелов свитки, и, кроме того, на фоне возле них киноарные надписи на зырянском языке: у левого (от зрителя) «и Пи», то есть «и Сын», у правого (от зрителя), «и Пылтос», то есть «и Дух», надпись у среднего до реставрации читалась «Ай», то есть «Отец»...»<sup>2</sup>. Вывод исследовательницы: «Расположение ангелов зырянской «Троицы» очень близко к «Троице» Рублева, и, вероятно, значение их одинаково»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См.: Троица Андрея Рублева. Антология. М., 1981, с. 105.

<sup>2</sup> Демина Н. А. Троица Андрея Рублева. М., 1963, с. 51–52.

<sup>3</sup> Там же, с. 52.



Через восемнадцать лет после выхода книги Н. А. Деминой на нее откликнулся богослов А. Александров, утверждавший, что согласно традиции в православной иконописи, которая восходит к IV веку, «средний Ангел иконы Святой Троицы изображает ее Вторую Ипостась». Поэтому «неисторично представлять, что преподобный Андрей Рублев, свято чтивший каноны иконописи, вдруг решился сломать эту традицию» ... Он считает также совершенно немотивированным «предположение о том, что центральный Ангел изображает Бога Отца».

Как видим, А. Александров неоправданно спрямляет углы ради проповеднического пафоса. Да, «существует традиция», но существует и неразличение Первого и Третьего лица в этой традиции. Для сюжета с Авраамом и Саррой такое неразличение оправданно: писали Бога во Второй его ипостаси и двух ангелов. Так что средний действительно был Христос, но в каноне ветхозаветного гостеприимства Авраама. И, как мы видим, вовсе не Андрей Рублев «решился сломать эту традицию», а ближайший друг того, кто установил у нас культ Троицы, того, в чью «похвалу» преподобный Андрей и писал свою икону. Так что все очень даже исторично ...

Дело в том, что рождение нового канона после середины XIV века тут как бы само собой разумеется. Только что состоялся Собор, на котором православная церковь приняла учение Григория Паламы. В связи с вопросом о сущности Фаворского света, как пишет о том сам А. Александров, было сформулировано учение о Божественных энергиях Святой Троицы и возникли монастыри, посвященные Святой Троице. Другой богослов (архиепископ Сергей), солидарный с Александровым, писал: «Как мог преподобный Андрей Рублев, создавая подобный творческий замысел, нарушить догматическую мысль расположения Сына Божия не одесную, а ошую Отца?»

Действительно, если пойти за мыслью А. Александрова, происходит нечто худшее, чем отступление от традиции. Архиепископ Сергей цитирует Символ Веры, где о Христе сказано: «...и восшедшаго на небеса и сядяща одесную Отца». Если средний ангел – Сын, значит, «преподобный Андрей Рублев и не мыслил о догматической расстановке фигур». Этого богослов, кажется, не допускает по вполне понятным соображениям: Символ

Веры читался монахом Рублевым ежедневно.

Рублев, по сути, создает новый иконографический канон. Он не просто убирает фигуры Авраама и Сарры, не просто смахивает со стола всю снедь, оставляя лишь одну чашу. Он переносит действие с земли в горный мир. Это уже не пророчество о Троице, но сама Троица. А следовательно, возникает и вопрос, как расположить ипостаси божества за престолом. Но на это и указывает Символ Веры. Причем «одесную» буквально значит «по правую руку». Но от кого считать? Может, «от зрителя»? Нет, зритель тут ни при чем. Древнерусское представление «одесную» и «ошую» – совсем не то, что наши «справа» и «слева». Одесную при трапезе – справа от главы стола, и не важно, какой это стол – царский, монашеский, крестьянский. Это мы привыкли считать от себя, и когда, скажем, под фотографией в книге мы читаем «справа – такой-то», то это означает «справа от нас». Равно как и наши временные представления более субъективны, чем представления наших предков. Для нас будущее – впереди, а прошлое – всегда сзади. Древнерусский же человек смотрел на время как бы со стороны: «передние» времена для него всегда предшествуют «задним»<sup>4</sup>. «Одесную Отца» – справа от центрального. Потому, хотя сам архиепископ Сергей и предполагает (впрочем, довольно осторожно), что у Рублева Христос облечен в зеленый гиматий (третий вариант чтения иконы!), трудно принять его трактовку<sup>5</sup>.

Трудно по той же причине, по которой сам архиепископ спорит со сторонниками «традиционной» точки зрения. Крайние фигуры Рублев развернул друг на друга, и потому ангел в зеленом гиматий сидит уж никак не «одесную» того, что от нас слева.

Составитель антологии «Троица Андрея Рублева» пишет: «Удивительная и словно намеренная зашифрованность Рублевым... двух ипостасей Троицы не дает ясных указаний для однозначного определения»<sup>6</sup>. Дело в том, что книга Г. И. Вздорнова вышла в том же 1981 году, когда и статья архиепископа Сергея, и составителю антологии еще казалось очевидным: зашифрованы лишь две

<sup>4</sup> См.: Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л., 1985, с. 254–260.

<sup>5</sup> Сам архиепископ признает это: «Так или иначе, вопрос обо всем этом по-прежнему остается открытым».

<sup>6</sup> Троица Андрея Рублева, с. 13–14.



ипостаси, ибо одетый в зеленый гиматий – Дух. Но с появлением статьи архиепископа следует признать: зашифрованы все три ипостаси, и, пока не найден ключ к шифру, всякая попытка свести концы с концами тут будет безуспешна. Аргументы наткнутся на контраргументы.

Вот даже В. Н. Лазарев, который последовательно отстаивал свое мнение (мы начали с него нашу «дискуссию»), все-таки не удерживается и противоречит сам себе. Признав вслед за Н. А. Деминой, что здание, древо и гора над каждым обозначают некую разгадку ипостасей и «посох каждого ангела указывает на его эмблему»<sup>7</sup>, ученый будто забывает собственную трактовку каждой эмблемы: древо – «это не столько Мамврийский дуб, сколько древо жизни...», гора – образ «восхищения духа», а здание – «символ Христа-домостроителя»<sup>8</sup>. Позвольте, но тогда выходит, что на эмблему Христа-домостроителя указывает посох... Отца!

Беда в том, что каждый решает вопрос, сообразуясь с собственным представлением о рублевской Троице. Как кому нравится. Как больше по сердцу. Потому маститый исследователь может даже не заметить алогичности собственных построений.

Рублев был исихастом, молчалиником и, как пишет современник, «всех превосходил в премудрости»<sup>9</sup>. Неужели же, создавая новый канон, старец Андрей был так увлечен колористическими задачами, что в своем переосмыслении традиции продумал все, кроме единственной «мелочи» – догматического размещения ипостасей божества за престолом? Более того, можно ли поверить, что Рублев, развивая заложенные уже в Зырянской Троице идеи, игнорировал то, что, по сути, было духовным завещанием Стефана, а следовательно, и Сергия? Не мог же он не понимать, что несет в себе новое осмысление сюжета гостеприимства Авраама?

Другое дело, что уже в середине следующего, XVI века, когда резко ухудшится духовный климат, когда уже позади будет горный перевал русского предвозрождения, Стоглав на вопрос о разное в догматических деталях изображения Троицы даст

<sup>7</sup> Демина Н. А. Троица Андрея Рублева, с. 52; Троица Андрея Рублева, с. 105.

<sup>8</sup> Троица Андрея Рублева, с. 105.

<sup>9</sup> Кузьмина В. Д. Древнерусские письменные источники об Андрее Рублеве. – В кн.: Андрей Рублев и его эпоха. М., 1971, с. 113.

весьма парадоксальные рекомендации: «Писати же живописцем иконы з древних образцов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев и прочие пресловущии живописцы, и подписывати «Стад Трца», а от своего замышления ничтоже предтворяти»<sup>10</sup>.

Удивительный образчик казенной мудрости! Ведь спрашивающий и был в сомнении, как писать: по старым образцам или в традиции Рублева? И потому, как раз и «предтворяя» от своего замышления, был найден компромисс. Стали ориентироваться на рублевскую икону и одновременно на «древние образы». Отнесли к Троице Рублева как к удачному графическому и цветовому решению, то есть подошли с формальными мерками, выхолостили в последующих репликах умную живопись. Это видно по антологии Г. И. Вздорнова хотя бы на примере одной детали – ехаристической чаши. Уже на покровце XV века из собрания загорского историко-художественного музея-заповедника на престоле вновь не одна, а три чаши. То же и у Паисия (1485) и на других, формально следующих за Рублевым изображениях Троицы.

От мудрости старца исихаста остается вскоре оболочка мудрости, начинается путь к декоративному украшательству, путь к натуралистическому великолепию Троицы Симона Ушакова, где все заслоняет изысканная сервировка стола, затейливый орнамент, прописанные листочки на Мамврийском дубе и роскошная архитектура палат, щедро обогащенная резными украшениями и даже двумя вазами с зеленью.

Кроме печальной судьбы рублевской чаши есть еще одна деталь, которая максимально исказилась в чреде пострублевских реплик. Это палаты над головой ангела, сидящего одесную среднего. Просмотр доступного неспециалисту наследия троичной иконографии убеждает: все позднейшие мастера, исключая разве что автора годуновской копии с Троицы Рублева, пытались рационально подойти к более чем странной, на их взгляд, рублевской архитектуре. Все либо отказывались от нее в пользу «старых образцов», либо старались «гармонизировать» каждый на свой лад. И это при том, что «иконная архитектура» традиционно могла быть самой фантастичной и нереаль-

<sup>10</sup> Кузьмина В. Д., с. 120.

ной. Такой, что перевести ее в камень порой было бы просто невозможно (если б такую задачу кто-либо перед собой поставил).

Чем же выпадала из традиции рублевская «постройка»?

На прориси (рис. 1) видно: свои палаты старец Андрей построил, кажется, на скорую руку. Если не вглядываться, они попросту бедны и убоги. Кессонированный потолок лежит почему-то не на колоннах, а на змееобразных кронштейнах, а значит, он не горизонтален, но как бы приоткрыт, словно крышка ларца, подоткнутая щеколдой. Допустим, это один из частных эффектов обратной перспективы, хотя тут несуразность такого построения бросается в глаза. Левое заднее ребро здания переходит в *переднюю* горизонтальную линию фундамента. Ошибка или намеренное искажение пространства, в духе голландского графика Эсхера или клейма царских врат конца XV века из собрания Государственного Русского музея?<sup>11</sup> Но если все это вполне в стиле «иконной архитектуры», если и отсутствие передней стены у здания (мы видим все его внутреннее пространство) все-таки объяснимы, зачем понадобилось Рублеву продолжать среднюю колонну (правую от нас, если не считать за колонну ту, что без капители) аж под венцом ангела?

Колонна, очерченная пробелами и темным контуром, начинается прямо от крыла. Когда мы замечаем это, становится ясно, что постройка трехэтажна: колонны, столь гармоничные, если б они выростали из венца, оказываются такой длины, что соперничают, пожалуй, с тростинками посохов в руках трех крылатых юношей. И то, что сначала мы сочли фундаментом, на самом деле – нижний этаж, превосходящий по высоте два верхних.

Оговорим: странности рублевской архитектуры в Троице смущают не нас, но всех без исключения авторов реплик (кроме годовиковского копииста, работавшего почти строго по кальке; впрочем, даже он не удержался и тоже рационализировал тут Рублева, хотя и более осторожно скрыв «недостатки» великого предшественника)<sup>12</sup>.

Каких только построек взамен рублевской не предлагают его последователи!.. Здесь и терема с луковками<sup>13</sup>, и даже подобие трона<sup>14</sup>, и шатры, и палаты, и башни. Автор покровца (начало XV века, первая дошедшая реплика на Троицу Рублева), хотя и располагает постройку за тем же ангелом, что и старец Андрей, но в самой архитектуре ориентируется на непосредственного рублевского предшественника<sup>15</sup>. И это показательно, ибо следует, что уже при жизни или сразу по смерти Андрея даже иконописцы не понимали важных семантических особенностей его иконы.

Нам представляется, что архитектура «палат Авраама» у Андрея Рублева продумана самым тщательным образом. Именно поэтому он и отказывается следовать даже за Зырянской Троицей (или за известным ему аналогом ее) при изображении этой детали иконописного повествования. Дело в том, что Рублев вписывает в графику эмблемы Христа-домостроителя монограмму. А сами «палаты» своим абрисом напоминают деталь другого иконного изображения – табличку на кресте с надписью Пилата: «Иисус Назорей, Царь Иудейский»<sup>16</sup>.

Монограмма «ИИЦИ» и является колоннами рублевского храма.

При первом взгляде мы ясно различаем лишь две буквы: левая от зрителя колонна – «I», а справа – комбинация из колонны и колонки, «H». Но, во-первых, «H» в уставе и в начале XV века писалось с наклоненной вправо горизонталью (хотя с XIV века известны случаи и «прямого» «H», все же это характерно лишь для полуустава, а в уставе буква с такой графикой читается как «И» восьмиричное); во-вторых, поскольку трудно представить, что возможно монограммирование в какой-либо богослужебной надписи не всего «титула», а только его части, – будь эта монограмма двубуквенной, ее следовало бы объяснить простой игрой случайных линий. Равно как и графическую реминисценцию абриса «палат» с табличкой креста.

Но перед нами не две – все четыре – необходимые буквы (рис. 2). Буква «II» по-прежнему как синтез «I» и «H». Недаром

<sup>11</sup> См.: Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи, с. 170–177.

<sup>12</sup> Копиист сделал декоративную двойную обводку колонн, прочертил на внутренней их стороне сплошные линии, разрушив шрифтовое единство монограммы и добавив капитель на колонке.

<sup>13</sup> См.: Троица Андрея Рублева, табл. 50.

<sup>14</sup> См. там же, табл. 45.

<sup>15</sup> См.: *Вздорное Г. И.* Новооткрытая икона «Троица» из Троице-Сергиевской лавры и «Троица» Андрея Рублева. – В кн.: Древнерусское искусство. М., 1970, с. 115.

<sup>16</sup> См.: От Иоанна, гл. 19, стих. 19.



Рис. 1



Рис. 2

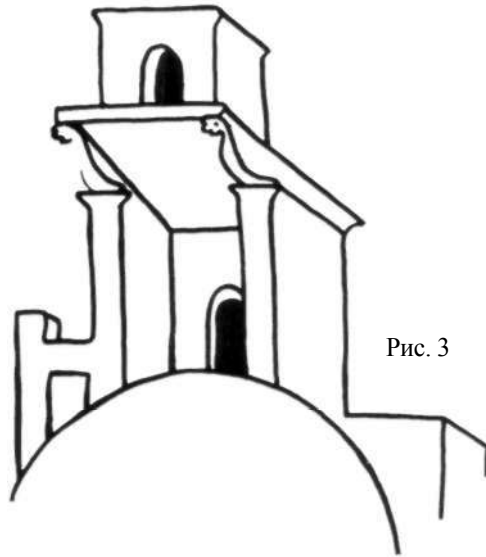


Рис. 3

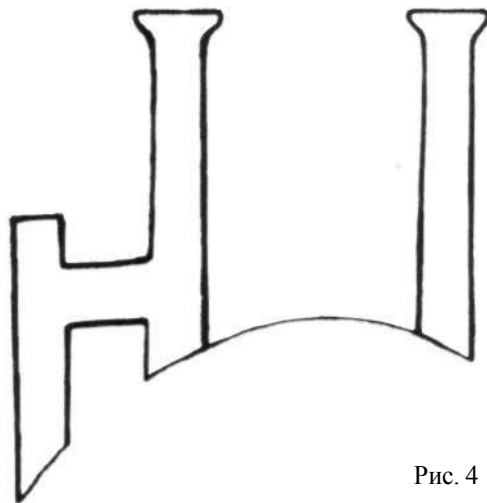


Рис. 4

нижний штрих горизонтальной перекладины «Н», если его мысленно продолжить, составит касательную к окружности венца. Верхняя часть этой окружности и соединяет две первые буквы монограммы в третью. При исследовании подлинника видно, что Рублеву не сразу удалось найти такое расположение горизонтальной перекладины буквы «Н». Сейчас, когда реставраторы «перемысли» этот фрагмент, видны поиски иконописца: две или три попытки найти оптимальное положение горизонтали, при котором не разрушалось бы ни «Н», ни «Ц». И «пресловущий иконописец» его нашел, отказавшись от изображения капители на колонке и уравнив высоту колонки над верхней горизонталью «Н» с длиной вертикального штриха на большой колонне – от нижней горизонтали перекладины этой буквы до его пересечения с венцом.

Последняя буква монограммы – «И» восьмиричное. Она повторяет графику «Н», то есть перед нами случай «полной лигатуры» двух букв, известный в некоторых рукописных памятниках XV века<sup>17</sup>. В это время «Н» и «И» становились уже столь неразличимы в своих написаниях, что обычное для устава «И», с горизонтальной перекладиной, по законам построения и частных лигатур и монограмм было очень удобно для объединения его с «Н» в едином буквенном рисунке. Чем и воспользовался Андрей Рублев.

Мало того: две капители двух колонн точно воспроизводят графику шрифтовых засечек устава. Вспомним о раскрытых книгах в руках апостолов на рублевских фресках в Успенском соборе Владимира. На каждом книжном развороте по две буквы: «І» – Иоанн, «МТ» – Матвей и т. д. Для XV века такие буквенные обозначения – новаторство Рублева. А точнее, воскрешение архаики предыдущих веков<sup>18</sup>, поскольку непосредственно до рублевского времени имена апостолов на книжных страницах писались полностью<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> См. заставки Евангелия от Луки и Иоанна в Четвероевангелии 1480-х годов в книге «Древнерусское искусство» (М., 1983, с. 176–177), а также рис. 3 к нашей статье.

<sup>18</sup> См.: Демина Н. А. О связях Андрея Рублева и мастеров его круга с искусством и культурой Киевской и Владимиро-Суздальской Руси. – В кн.: Андрей Рублев и его эпоха, с. 125–141, табл. 47.

<sup>19</sup> См. там же, табл. 15–17, 30; Фрески Дмитриевского собора. – «Публикация одного памятника», Л., 1974, № 9.

Но и на фресках Рублева во Владимире шрифтовые засечки идентичны капителям колонн хотя бы тем, что ими отмечены только верхние окончания букв. Значит, уже в 1408 году, работая вместе с Даниилом Черным, будущий автор иконописания Троицы уже задумывается об «архитектурности» буквы, словно примеряясь к грядущей высоте своего труда, словно готовя себя к духовному подвигу 20-х годов.

Две буквы на книжном развороте. Реминисценция этой композиции звучит и в монограмме на Троице: недаром и мы сначала увидели лишь две буквы из четырех. Но посмотримся внимательнее: на рис. 1 видно, что красный угол внутри здания как бы повторяет графику книжного разворота. С той лишь разницей, что буквы словно сходят со страниц – ведь они объемны и находятся не на плоскости страниц, а перед их плоскостями.

Кажется, мысль иконописца, будто вложившего друг в друга три предмета – храм, книгу и вершину креста, – пытается передать нам сакральное знание. – Средний ангел, символизирующий Отца, указал на чашу и убрал руку (эффект, возникающий оттого, что рука находится одновременно и над чашей и за ней, на краю престола). Сын чашу принял и благословил. В этот миг он прозрел свой земной путь – все, вплоть до крестной муки и надписи на распятии, – увидел Книгу Жизни с монограммой богочеловека, освободившего людей от бремени первородного греха и вечной гибели, и взметнулся от груди храм новой веры – христианский храм.

Конечно, «перевод» живописи (а тем более иконописи) на язык словесного описания не может быть точным, но нам представляется, примерно так можно *пересказать* рублевский замысел. Добавим: действие у Рублева синхронизировано с чтением иконы. Подойдя к ней, мы, естественно, сначала поднимем глаза на среднего ангела. Но золотой клавиш на правом его плече направит наш взгляд по руке на чашу. Рублев всем построением композиции словно показывает, как читать икону. Более того, он ведет взгляд зрителя по своеобразному коридору внимания: от чаши мы уже по заданной линии поднимемся по руке ангела в зеленую гиматии и увидим, что тот склонил голову, как будто кланяясь грядущим страданиям сидящего напротив. И гора – эмблема гор-

него духа – тоже склонилась. Мы возвращаемся к лику среднего ангела, но и его эмблема – древо жизни – повторяет графику наклона головы того, кто сидит на центральном месте, во главе стола. Того, одесную которого – третий ангел. Он принимает чашу. И тут же мы замечаем, что его одежды другого покроя, нежели у двух остальных. Не гиматий и хитон, а грубые, земные, терракотовые ризы. Они спадают не мягкими, но острыми складками к подножию. Знал ли Рублев, что этот цвет «обожженной земли», эта фактура побывавшей в огне глины перекликаются с именем того, чей грех предстоит искупить юноше в терракотовых ризах? Случайно ли имя Адама выводится от древнееврейского «адама» (что по корневым значениям можно перевести как «красная, кровавая земля»)? Или это такое, говоря пушкинским языком, «странное сближение»? Но, как бы там ни было, ризы цвета обожженной глины тут читаются как людская плоть. Ведь и Адам из адамы. И если ангел напротив ставит ступню на подножие, то этот, уже вочеловечившийся, наступает на край терракотовой одежды, попирает ее, как в «Воскрешении Лазаря» – рублевской иконе из Благовещенского собора Московского Кремля – будет наступать на край одежды Марии, сестры Лазаря<sup>20</sup>. Вот почему края его риз падают долу такими острыми и ломкими черепками. Вот почему этот ангел почти не склоняет главы и эмблема Христомостроителя, с книгой и частью распятия, скрытыми в графике постройки, столь устремлена вверх. И вот из-за чего склоняются вместе с их эмблемами обе другие: «...есть тот, перед которым преклонится все небесное, земное и преисподнее»<sup>21</sup>.

Но такое наше чтение будет справедливо лишь в том случае, если мы сумеем показать неслучайность монограммы над головой ангела, сидящего одесную центрального.

Заметим: хотя искусство монограммы к XV веку накопило богатые традиции, все же монограмма в иконографии Троицы беспрецедентна. Само по себе это не должно нас удивлять. Как доказывают новейшие разыскания, этот «художник-философ», обращаясь к традиционным для иконописания

сюжетам, каждый раз умел переосмыслить традицию, следуя строго в рамках канона и догматики. Просто ни канон, ни догматика не были ему тесны: он находил глубины новых решений, не оскорбляя привычного чувства, не впадая в ересь. Традиционалист видел в творениях Рублева только традицию. Что, собственно, и подтвердил потом Стоглавый собор.

Философ с кистью в руке, старец Андрей, недаром в монашеском быту был молчаливиком. Он-то умел не смущать слабые сердца неосторожным словом. Его словом была его иконопись, которую мы и сегодня только учимся еще читать.

Древнерусская иконография распятого Христа до никонианских времен не знала другой надписи над Иисусом, кроме «ИС ХС» и «Царь славы». Четырехбуквенная аббревиатура «ИНСИ» в России в начале XV века – явление необычное. Но вот что достойно удивления: как раз с конца XIV столетия аналогичное сокращение Пилатовой надписи заполняет западную иконографию. При этом западноевропейский богомаз вместо титлосов – надстрочных знаков сокращения – пользовался, как правило, обыкновенными точками, как это делаем мы, сокращая слово на письме.

Древняя Русь такого способа сокращения имени не знала. Титлосы, или титлы, могли быть самой разной формы и начертания, вплоть до положенных на бок восьмерок (знак бесконечности в математике), но пишущий никогда не забывал о них.

Средневековое мышление, как показывает С. С. Аверинцев, стремилось видеть в окружающем мире загадку. Но загадка без разгадки – нонсенс<sup>22</sup>. Зашифровав монограмму, Рублев должен был и подсказать ключ к ней. И он сделал это при помощи стилизованных титлосов – змеек-кронштейнов, которые так удивляли нас своей архитектурной несостоятельностью. Эти змейки, книжные символы премудрости, так похожие на змеек из инициалов приписываемого Рублеву Евангелия Хитрово<sup>23</sup>, и оказались хранилищами священных букв. (Третья титла, общая для всей монограммы, – это, вероятно, длинный горизонтальный пря-

<sup>20</sup> См.: Пугин В. А. Мироззрение Андрея Рублева. М., 1974, с. 67.

<sup>21</sup> Творения святого Иоанна Златоуста. Т. 10. Кн. 2, с. 861. Слово «На преображение Спасителя».

<sup>22</sup> См.: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.

<sup>23</sup> См., например: Демина Н. А. Троица Андрея Рублева, с. 11–13.

моугольник – толщина потолочного перекрытия, покоящегося на «змеяках».)

Древнерусские книжные инициалы были достаточно хитроумны, чтобы читающий мог вне текста их разгадать. Именно разгадать, потому что в том же Евангелии Хитрово прочитав как буквицу «В» змейку, с которой начинается «От Иоанна Святое Благовествование», без начальной фразы просто невозможно. Равно как и цапля со змеей тоже могут сойти за рисунок на полях, за элемент книжного орнамента, но только не за букву. Так, с самого первого знака, читателю словно сообщалось, что чтение есть труд души и познания. А порой буквенные письма могли быть и бессмысленными, превращаясь в разновидность орнамента, загадывая смотрящему на икону непосильную загадку, напоминая о непознаваемом. Так что рублевская монограмма, столь простая и строгая в своем знаковом лаконизме, – явление для этой эпохи обычное. Знаем ли мы другие монограммы самого Рублева?

Кроме двойных инициалов на книге апостолов во Владимире, – не знаем. Впрочем, монограммы были частью не только книжной культуры. В. А. Плугин указал нам на греческую монограмму Иоанна Крестителя, обнаруженную им все в том же Дмитриевском соборе Владимира (рис. 3). Она составлена по тому же принципу.

Но, может быть, самая счастливая находка (ибо совершенно случайная!) ждала нас на монете болгарского царя Иоанна Шишмана (рис. 4). Этот монарх в 1371–1393 годах – покровитель того самого Евфимия Тырновского, который установил культ Святой Троицы, провел реформу письменности и так повлиял на Сергия Радонежского, в чью похвалу старец Андрей и писал образ Троицы.

Вот что отмечает Д. С. Лихачев: «Для определения сущности второго южносла-

вянского влияния в России большое значение, имело бы выяснение философского смысла проникшей на Русь евфимиевской книжной реформы – реформы принципов перевода с греческого, реформы литературного языка, правописания и графики...»<sup>24</sup>. А, говоря о последователях патриарха Евфимия, ученый останавливается на той особой их пристальности ко всякому книжному элементу, при которой «каждая особенность графики, каждая особенность написания... имеет свой смысл. Понять вещь – это правильно ее назвать»<sup>25</sup>.

Но как поразительно близка по графическому приему к рублевской монограмме в Троице монограмма Шишмана! «Ш» узнается сразу. «И» читается легко. А вот догадаться, что витой рог справа – это «о» (вторая буква в имени Иоанн), уже не просто.

Сверху – титлос в рублевском духе, а мачты – «Ш» с капителиобразными шрифтовыми засечками. Внизу, под «Ш», – три точки. Символ Святой Троицы или что-то другое?

Видимо, Андрей Рублев загадывал современникам все-таки, как ему могло казаться, не слишком трудную загадку: ведь тот, кто держал в руках болгарскую монетку, должен был правильно прочесть и построенную по тому же принципу монограмму «ИИЦИ».

Ну а как же быть с тем, что средний ангел написан в традиционных для Христа одеждах? Этот вопрос я и задал в личной беседе Д. С. Лихачеву. Академик чуть удивился: «А как же по-иному он должен был писать Бога Отца, если не в образе Сына?» Действительно, ведь у Иоанна Христос говорит: «Я и Отец – одно»<sup>26</sup>; «Отец во Мне, и Я в Нем»<sup>27</sup>; «И все Мое Твое (Отца) и Твое Мое»<sup>28</sup>; «Видевший Меня видел Отца»<sup>29</sup>.

Это, вкупе с уникальностью архитектуры в Троице Рублева, – в пользу нашего чтения монограммы.

<sup>24</sup> Лихачев Д. С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.–Л., 1962, с. 31–51.

<sup>25</sup> Там же, с. 49.

<sup>26</sup> От Иоанна, гл. 10, ст. 30.

Там же, ст. 38.

<sup>28</sup> Там же, гл. 17, ст. 10.

<sup>29</sup> Там же, гл. 14, ст. 9.

# АРХИВЫ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

## Записки бывшего архивиста

Памяти Т. А. Аксаковой-Сиверс,

Г. А. Лемана-Абрикосова, К. И. Ровинского,  
Т. В. Розановой, С. Д. Урусова, С. Д. Шипова –  
известных летописцев нашего века.

### 1

Это был август 1965 года. Петр Андреевич Зайончковский, профессор Московского университета, лучший в мире знаток обширной области русской истории XIX века (в учебниках она носит наименование «внутренняя политика российского самодержавия»), говоривший той по-особому расхлябанной, как удобная домашняя обувь, акающей московской речью, которою говорил, по-видимому, Стива Облонский и которую сегодня могут услышать собеседники исследователя генеалогии российского дворянства Юрия Борисовича Шмарова, сказал:

– Хотите, я вас рекомендую на службу в Отдел рукописей Ленинской библиотеки – в Румянцевский музей?

С отделом его связывало чувство почти кровного родства. Он руководил им с 1944 года, когда вернулся с фронта после тяжелого ранения, до 1952-го. Теперь там работали им самим выращенные преемники.

– Должен вам сказать, я проработал там восемь лет. И никогда, должен вам сказать, об этом не жалел. На два-три года туда идти нельзя, не менее чем на пять-шесть. Иначе вы не успеете войти в смысл дела.

«Пять-шесть лет каждый день, с утра до вечера описывать рукописи?» – думала я. Это представлялось вечностью и только поэтому пугало. «Поработаю два-три года, – решила я. – Больше не выдержу». Моя ежедневная, с полдевятого до пяти пятнадцати служба в Отделе рукописей продлилась тринадцать лет – до мая 1978 года.

Опыт, полученный в этих стенах, оказался столь серьезен, что не рассказать о нем с какого-то времени стало казаться невозможным.

Все было новым в тот первый год для меня, филолога-русиста с университетским образованием. Конечно, и до этого я имела дело с рукописными документами – в читальных залах рукописных отделов крупнейших библиотек и Института мировой литературы; в доме вдовы Михаила Михайловича Зоценко, где читала рукописи, сидя – с понятным чувством – за его собственным письменным столом.

Но увидеть жизнь современного крупного отечественного архивохранилища изнутри – это было совсем иное дело. К тому же прежде рукописи писателя или обращенные к нему письма представлялись мне только вспомогательным материалом для суждений о его творчестве. Теперь приходилось заново, переламаывая уже сложившиеся в сознании шаблоны, в точном смысле источниковедчески подходить к архивным документам. Я читала аккуратным почерком, почти без помарок заполненные дневники Фурманова (первым моим заданием была подготовка печатного обзора его архива) – и это было совсем иное дело, чем перелистывать печатные страницы его сочинений. Нужно было, повторяю, изменить свой угол зрения – отказаться от привычного литературоведческого взгляда на документ и смотреть на него как на исторический источник во всей полноте его источниковедческого богатства и эту-то полноту и постараться выявить. Показать, например, что дневники эти нужно использовать для характеристики деятельности разнообразных партий и групп в Ивановской области в 1917–1918 годах; для изучения работы местных Советов; конкретных обстоятельств национализации фабрик и заводов и т.д. До сих пор это никого не интересовало. Хотя список лиц, читавших эти дневники, в «листах использования» был до-



статочно велик, но все они, видимо, заранее знали, что ищут. Исследователи Фурманова единодушно проходили мимо и широкой этической проблематики его дневников. Материал же давал богатую возможность восстановить своего рода «моральный кодекс» писавшего, а это могло бы оказаться интересным и для историков общественной мысли России конца 10-х годов – начала 20-х годов XX века – для тех, кто поставил бы перед собой задачу построения системы взглядов (и политических и этических) общественных деятелей той эпохи.

Новым был для меня и тот тип специалиста, который представляли собой большинство из тех двенадцати женщин, которые сидели за столами в одной комнате со мной.

Кто они были? В основном это были люди, получившие историческое образование, – и те, кто учились истории в 1946–1953 годах, и те, кто получали высшее образование еще до войны, когда история, в 1934 году, вернулась в вузы. За соседними столами склонялись над архивными документами те, кто встретили 1956 год тридцати, сорока и сорока пяти лет от роду. Всю жизнь свою они провели вблизи культуры – двадцать, тридцать и более лет. При них введен был табель – и они бежали сломя голову, чтобы отбить его минута в минуту, и до сих пор еще хохотали, рассказывая, как Елена Николаевна добежала, распахнула в гардеробе пальто и увидела, что забыла надеть юбку. По табелю приходили они на работу – могучая юрисдикция заносила над ними свой меч в момент, когда они вбегали в дверь. Но с этой минуты в силу вступали другие двигатели. Тут уже начиналось – не за страх, а за совесть. Позором считалось уйти с работы, не пересидев три-четыре часа, – и это осталось как мерка, как точка отсчета. От них требовали *всей* жизни – и они с готовностью, привычно, даже истово отдавали ее. И вот кончались силы, иссякала, слабела память. Их отпустили с богом на пенсию – намного позже срока: они не хотели уходить, прежде чем выложились до конца. Но уже привычно шли они – теперь уж не к столу своему там, наверху, занятому другими, а в читальный зал, к бумагам. Дома были незамужние дочери, внуков не было. Денег за долгий жизненный труд не накопилось вовсе. Возможностей для иной жизни не было, не было и мыслей о ней.

А рядом уже было иное, новое племя – с иным отношением и к жизни своей и к службе... Все эти люди являлись мне в двух разных лицах. Одно было лицо работника редкой добросовестности. Степень точности их разысканий намного, то, что нынче называется – на порядок, превосходила ту, которой довольствовались большинство людей, сидящих внизу, в читальном зале. На обложке рукописи положено писать выходные данные публикации – эта *возможная* публикация разыскивалась с необычайной изобретательностью. А ведь речь шла всего лишь об обложке, то есть о строке в описи и в карточке каталога. Профессиональная честность, добросовестность была поражающе высока.

В то время по уровню научной обработки рукописей, по самой культуре архивной работы наш отдел находился впереди и отделов рукописей других крупных библиотек и особенно – государственных архивохранилищ (за последние десять лет уровень резко понизился). Этот факт был общепризнанным в среде архивистов и исследователей. К нам приходили учиться методике работы над архивным документом. Это относилось и к «древней» группе, где, скажем, описания русских и славянских пергаменных рукописей XI–XII веков, выполненные замечательным знатоком древнерусской традиции Н. Б. Тихомировым (они помещались в нескольких выпусках «Записок Отдела рукописей» начиная с 1962 года), приобрели мировую известность как образцовые, и к группе обработки архивных фондов (или «архивной группе»), в которой я оказалась. Работа в этой группе, руководимой В. Г. Зиминой, была прекрасной школой для начинающего архивиста. Никогда не забуду одного из первых впечатлений: я пришла к ней с каким-то вопросом, держа в руках замызганную тетрадку, без обложки, без части листов, с дневниковыми записями 1910-х годов неведомого фельдшера, по имени Яша, и, разговаривая со мной, Зиминая почти автоматическим движением перегнула листы, вернув тетради, пролежавшей более полувека вывернутой, так сказать, наизнанку, первоначальный ее вид. Записи сразу выстроились в нужном порядке ...

Чем больше входила я в смысл и детали архивной работы, тем больше меня восхищала и обучала профессиональная тщательность архивистов, ставшая привычкой. Мне

стали внятны ночные страхи хранителей – угроза *застановки*, ужаснейшей из бед... Это значит: отвлечешься мыслью, прочтешь неправильно номер и название фонда на обложке рукописи, возвратившейся из читального зала в хранение, и пойдешь не к тому стеллажу, к другому фонду, откроешь картон под тем же номером и положишь рукопись на будто бы ее место (не заметив, скажем, в спешке, что «ее» место в этом картоне уже занято: под номером пятым лежит уже своя, к *данному* фонду относящаяся единица хранения!) И – все. Сомкнутся воды. И годы могут пройти, прежде чем откроет этот картон хранитель, держа в руках требование читателя на рукопись из этого именно фонда, этого картона. Откроет – и увидит наконец, что лежит в картоне рукопись, относящаяся к другому фонду, – та, которую уже много раз запрашивали читатели и безуспешно искали хранители, не обнаруживая ни на ее собственном месте, ни в соседних картонах... Но случаи этого рода были крайне редки. Все действовало с особой, провизорской, можно было сказать, тщательностью. На ее фоне грубость инструментария авторов историко-литературных статей и монографий тех лет, описывающих отечественный литературный процесс 1920–1930-х годов (предмет моих непосредственных тогдашних интересов), становилась особенно заметной. На страницах этих монографий в ходу были любые допущения, все принималось на веру. Предположение, неуверенно высказанное на одной странице, на следующей использовалось как всесторонне обоснованное положение. В архивной практике, с которой я теперь вплотную столкнулась, все подвергалось сомнению, и даже подпись, стоящая под неким рукописным текстом, отнюдь не считалась неопровержимым доказательством авторства... Это вызывало уважение, даже почтение.

Но те же самые люди порой казались совсем другими: когда решался вопрос – выдать или не выдать исследователю ту или иную «единицу хранения». Что-то хищное, жестокое чудилось в их лицах в эти моменты.

– А зачем ему это читать? Незачем ему это совершенно давать! Никакого отношения к нему это не имеет! – говорили они безапелляционно. Поражала именно эта уверенность в своей правоте и своем праве. Недостаток демократического сознания, вну-

тренняя раблепная готовность к ущемлению прав другого человека (раблепная, поскольку истоком своим имела готовность отдать при случае и свое право – если только оно не касалось благ чисто материальных); в ходу была формулировка: «Нельзя – значит нельзя!» Эта готовность к произволу подпиралась вполне искренним пренебрежением ко многим посетителям красивого, светлого читального зала бывшего Румянцевского музея, где в центре сидела изваянная из мрамора девушка с книгой в руках. Пренебрежение это, видимо, получало внутреннее оправдание или, скорее, мотивировку в тогдашнем уровне источниковедческого интереса многих служивших на гуманитарном поприще. Интересы этого почти не было. История литературы XX века более двух десятилетий существовала в отрыве от источников, двигаясь по кругу одних и тех же схем и цитат. Люди писали монографии и коллективные труды по 1910-1930-м годам, вообще не обращаясь к архивам. Казалось, архивохранилища и исследователи забыли о существовании друг друга. Если же к рукописным документам обращались, то лишь с целью подтвердить заранее готовый вывод или декорировать свое сочинение двумя-тремя случайными архивными ссылками. До конца 1960-х годов, какую бы единицу хранения, относящуюся к литературному процессу этого времени, ни брала я в руки – в ЦГАЛИ или в Отделе рукописей Публичной библиотеки в Ленинграде, – в листе использования были только две-три фамилии, всегда одни и те же. Один учился в Тартуском университете, постепенно перейдя на статус вечно-го студента, двое других кончали филологический факультет Латвийского университета.

Имена всех троих получили известность к концу следующего десятилетия.

Чтоб представить, что же творилось в резервуарах исторической памяти в описываемое время, увидеть глубинные противотоки и поверхностные завихрения, нужно вернуться к событиям полувекковой давности. Мы никак не хотели бы рассказывать историю архивного дела советского времени, с точными датами и фактами. Попытаемся лишь пунктиром наметить некую общественную коллизию – как обращалось общество со своей памятью, заключенной в архивных документах, и как обращались архивохранилища с обществом.

## 2

Как и во все периоды жизни нашего общества, весьма многое зависело от лиц, личностей. Когда в марте 1918 года в Петрограде было образовано так называемое совещание по архивному делу под председательством Д. Б. Рязанова, весьма существенным для судеб этого дела было то обстоятельство, что заместителем Рязанова стал известный историк профессор С. Ф. Платонов, а помощником почти столь же известный А. Е. Пресняков. Они стали готовить ту реформу архивного дела, которая была уже продумана до деталей деятелями русской науки и культуры в минувшее десятилетие, но силою вещей осуществиться могла только теперь. Результатом этой работы лучших гуманитарных умов и был известный декрет об образовании единого государственного архивного фонда, о централизации архивного дела и помещения его под эгиду Наркомпроса. В этом же подчинении были и библиотеки и музеи.

Когда открываешь корректуру готовившегося к изданию в 1923 году, да так и не вышедшего Отчета Государственного Румянцевского музея за 1916–1922 годы, то с трудом веришь, что интеллектуальная жизнь, которую запечатлели страницы этого тома, происходила в стенах того самого учреждения, которое и поныне стоит на подточенном (правда, изнутри), но внешне все том же Ваганьковском холме. На страницах отчета – ученейшие, до сих пор привлекающие богатством мысли записки 1921 года о реорганизации музея, и тут же мы встретимся с беспокоейством по этому поводу насчет культурного приоритета Публичной библиотеки в Петрограде тогдашнего ее директора философа Э. Л. Радлова. Заседание комиссии Отдела по делам музеев Наркомпроса 8 апреля 1921 года – отчет о результатах обследования делает П. П. Муратов, несомненный авторитет в истории искусства. Записка «по вопросу о приобретении заграничных изданий» историка Ю. В. Готье...

Вернемся, однако, на время от библиотек и музеев (где в те именно годы и формировались, впрочем, рукописные отделы) к собственно архивохранилищам. В годы гражданской войны спасение архивов в провинциях, оторванных от центра, уже целиком оказалось в зависимости от личной самоотверженности деятелей культуры. А с начала

1919 года и те архивы, которые уже находились, казалось бы, под защитой прочных стен архивохранилищ, подверглись серьезному опустошению – Главбум (Главное управление бумажной промышленности) стал использовать старую бумагу для производства новой<sup>1</sup>.

С конца 1920 года архивные учреждения страны попали, сначала временно (из-за отъезда Рязанова в заграничную командировку), а потом постоянно и надолго под начало тогдашнего замнаркома просвещения, историка старой школы, но новой складки М. Н. Покровского. «Недоверчивый к людям и в каждом спесе видящий существо, которому «пальца в рот класть нельзя и которому дверь Чека должна быть всегда гостеприимно открыта» («Красная новь», 1921, № 5), он, по свидетельству близкого наблюдавшего его деятельность людей, «начал упорядочение архивного дела с удаления всех, казавшихся ему неблагонадежными, и с привлечения к делу лиц, мало понимающих архивное дело»<sup>2</sup>.

В речи, произнесенной на открытии архивных курсов при Централхиве РСФСР<sup>3</sup> 21 ноября 1924 года Покровский объяснял слушателям – будущим работникам архивов: «Архивная техника не ограничивается только мерами борьбы с вредителями (в эти годы имелись в виду насекомые. – М. Ч.), придется изучать и многое другое, потому что многие документы написаны на таком языке и таким шрифтом, что сразу ничего не поймешь. Всей этой техникой необходимо овладеть, только не думайте, что это ужасно трудное дело. Наши археологические институты создавали прежде целые архивные отделения, где учились по 3–5 лет. Это было просто некоторое раздувание своего собственного дела, – естественное, поскольку этим делом ведали теоретики-специалисты, которые смотрели на жизнь в лупу и которым казалась каждая мелочь важной. <...>

<sup>1</sup> Подробнее об этом и о других формах опустошения архивов см.: *Чудякова М. О., Сажин В. Н.* Архив) документ в работе Тьянянова и проблема сохранения и изучения архивов. – В кн. : Тьяняновский сборник. Вторые тьяняновские чтения. Рига, 1986, с. 142–150.

<sup>2</sup> *Измаев А.* Архивное дело в России в 1918–1922 гг. – «Нов. рус. книга», 1922, № 9, с. 5.

<sup>3</sup> В декабре 1921 года Главархив (Главное архивное управление) перешел в ведение ВЦИКа и стал именоваться Централхив; таким образом, и на местах архивные учреждения перешли в ведомство губисполкомов, весьма мало подготовленных к руководству ими.

Мы считаем, что годичного курса за глаза достаточно, чтобы подготовить человека вполне к выполнению его задачи, а задача эта в теперешней обстановке является прежде всего задачей политической. Спасая старые архивные документы, вы сохраняете то оружие, при помощи которого рабочий класс вел и ведет и будет вести борьбу со своим классовым противником»<sup>4</sup>.

Процесс замены старых специалистов новыми шел, впрочем, не так уж быстро. Архивы оставались на периферии внимания общества и государства; возможно, поэтому на протяжении 20-х – начала 30-х годов они были вполне доступны для тех, кто проявлял к ним научный или вообще познавательный интерес. Практически же к архивным занятиям обращался сравнительно узкий круг людей – тех самых, кого Покровский называл «теоретиками-специалистами». Исключение составляли разыскания, относящиеся к области, получившей название «история освободительного движения», – тут многое попадало прямо в газеты, сюда была обращена заинтересованность широких общественных слоев: все хотели узнать, как готовилась и наконец совершилась революция.

В те годы хранилища были наполнены, во-первых, документами, унаследованными от российских архивных учреждений, а во-вторых, национализированными во время революции и гражданской войны семейными архивами, принадлежавшими погибшим или покинувшим пределы отечества владельцам.

В начале 1930-х годов был учрежден Литературный музей; новая широкая волна пополнения архивного фонда страны шла уже иным путем, чем в первые пореволюционные годы: документы уже не отчуждались, а приобретались согласно полюбовной договоренности у наследников, у тех людей, которые берегли их в эти годы, страшась реквизиций и веря не веря, что эти бумаги могут когда-нибудь потребоваться новому обществу на благо дело, не в ущерб владельцам. Другой чертой общественной жизни второй половины 30-х годов было то, что довершавшееся к тому времени уничтожение самих предпосылок воспроизведения культуры в ее прежних формах сопровождалось специальным оживлением интереса к ней.

Вырабатывались средства сохранения уже имеющихся результатов как *памятников* этой отслоившейся от текущей жизни культуры. С 1931 года стало издаваться «Литературное наследство», с 1932 – сборники «Звенья», – документы этой прошлой культуры теперь должны были быть восприняты как законное наследие людей новой эпохи; они активно вводились не только в научный оборот, их стремились включить в обиход более широкий; вскоре все это развернулось в массовом масштабе – в процессе подготовки к столетию со дня гибели Пушкина. Менялось и отношение к преподаванию отечественной истории, – неожиданно выяснилось, что «учащимся преподносят абстрактные определения общественно-экономических формаций, подменяя таким образом связное изложение гражданской истории отвлеченными социологическими схемами»<sup>5</sup>. Провозглашена была потребность в «живой» истории, и даже М. А. Булгаков в какой-то момент поверил в реальность этих деклараций и откликнулся на объявление конкурса на учебник истории СССР для начальной школы. Жена его, Е. С. Булгакова, 4 марта 1936 года записала в дневнике: «Сегодня объявлен конкурс на учебник по истории СССР. Миша сказал, что будет писать. Я поражаюсь ему. По-моему, это невыполнимо». Он думал, видимо, подобно Пушкину, «зарыться в архивы», по крайней мере когда дело дойдет до истории текущего века – по ней еще не было печатных исследований, которые он мог бы считать авторитетными. Мало этого, обдумывая в те же дни замысел пьесы о Сталине, он надеялся получить доступ и к архивным материалам о революционной деятельности молодого Сталина.

Между тем в то же самое время, когда декларировалось повышение внимания к истории, уже и следа не осталось от множества обществ и учреждений, где как раз и создавались условия для изучения этой истории. В 1929-1930 годах закрыта была Государственная академия художественных наук, а собранные ею рукописные документы переданы в крупные архивохранилища. Были распущены Общество политкаторжан, Русское общество друзей книги, Общество изучения русской усадьбы и десятки других,

<sup>4</sup> Покровский М. Н. Политическое значение архивов. – «Арх. дело», 1925, вып. 2, с. 7.

<sup>5</sup> Цит. по кн.: К изучению истории. Сборник. М., 1946, с. 17.

расформирован памятный многим москвичам Музей сороковых годов. Все укрупнялось, централизовывалось. Наконец, в 1938 году государственные архивы были переданы в ведение НКВД – с перспективой перевода всех документальных источников, где бы они ни хранились, именно в те архивохранилища, которые подчинялись этому ведомству. Эти меры не могли приблизить архивы к исторической науке, возвращенной в вузы, вынесенной, казалось бы, в первые пункты повестки дня.

Дальнейшее развитие событий привело вскоре к массовому изъятию из обращения – прежде всего из библиотек – печатных изданий с именами «врагов народа». Архивохранилища оказались в несколько лучшем положении в отношении сохранности своих фондов – потому хотя бы, что документов новейшего времени в них было сравнительно мало и, следовательно, почти не встречалось тех имен, которые широко были представлены в периодической печати и в новых книгах – среди состава редакторов и авторов предисловий (скажем, в большинстве книг издательства «Academia», – имена эти не указаны в сравнительно недавно изданном каталоге издательства). Да и отыскать чьи бы то ни было имена в рукописных документах было гораздо труднее, чем в библиотечных каталогах и на титулах книг (плачевнее была, по-видимому, судьба партийных архивов; о ней, несомненно, будет рассказано в ближайшие годы). В архивохранилищах, однако, как и везде, в одночасье покидали свои рабочие столы опытниейшие работники и на их место приходили другие люди, нередко случайные. Новое подчинение архивохранилищ начало оказывать свое действие. К 1941 году был решен вопрос о передаче фондов из всех рукописных отделов библиотек, музеев и прочих учреждений, подчиненных иным ведомствам, в государственные архивы, в подчинение единственному ведомству, и только война, а затем послевоенные трудности с помещениями для хранения, с кадрами помешали реализации этого плана.

Архивные же документы, хранившиеся в семьях, оказались, особенно с середины 30-х годов и на долгие годы вперед, в самом печальном положении. Во-первых, их увозили вместе с владельцами и нередко вместе с ними они и погибали или пропадали без вести; во-вторых, люди сами уничтожали бу-

маги, которые могли бы им повредить, а, поскольку повредить могли практически любые документы, уничтожение семейных архивов приняло массовый характер. История стала превращаться в пепел. В общественном сознании современников-соотечественников документы уже не были потенциальными или реальными памятниками культуры, – они воспринимались по большей части как потенциальные вещественные доказательства, свидетельствовавшие не в пользу их владельца. Обескровилась текущая переписка людей; обычаю же сохранять полученные письма следовали уже немногие. Тем не менее, как во все времена, были люди, продолжавшие неукоснительно вести дневники (среди литераторов назовем К. Чуковского и Е. Шварца), а также и те, что сохраняли в целости доставшиеся им по наследству или по дружескому доверию документы. Дочь Михаила Осиповича Гершензона, искусствовед Наталья Михайловна Чегодаева, более полувека бережно хранила архив отца, в составе которого были письма к нему Н. А. Бердяева, Л. Шестова, В. Ходасевича, в которых свободно обсуждалась судьба отечества, волновавшая их в 1917 до 1918 годов. (И теперь этот архив, обработанный еще в 1978 году, мертвым грузом лежит в хранилище Отдела рукописей ГБЛ – о нем даже не сообщено в печати...) Литератор Игнатий Игнатьевич Ивич берег рукописи В. Ходасевича – с риском для жизни, как и обитатели нескольких московских домов, где сохранились части архива Вс. Мейерхольда. Этот список велик; если бы не самоотверженность многих во имя непрерывности культуры, сегодня мы не досчитались бы значительной части того, что ныне хранится в архивных фондах XX века и попадает постепенно в печать.

В послевоенные годы ограничение доступа в архивохранилища и отделение их от общественной жизни достигло предела. К 1953 году, когда создалась возможность изменить положение, стало очевидным, что засекречивание архивов привело к полному упадку печатной информации о их составе – она сочилась тонкой струйкой в очень немногих изданиях, таких, как «Краткий указатель архивных фондов Отдела рукописей» (1948) или «Указатель воспоминаний, дневников, путевых записок XVIII–XIX веков (из фондов Отдела рукописей)» (1951). Характерно, что эти издания были подготовлены и

выпущены в свет Библиотекой имени В. И. Ленина (первый выпуск «Путеводителя», изданный в 1951 году ЦГАЛИ, в какой-то степени следовал примеру библиотеки) – по сравнению с государственными архивами Библиотека, тогда еще остававшаяся действительно публичной, продолжала хранить некоторые демократические, просветительские традиции. Жива была память о библиотекаре Румянцевского музея Н. Ф. Федорове, который, выполняя заказ на одну книгу, приносил еще десять на интересующую читателя тему. В библиотечных «Указателях» документы отражены были по условиям времени крайне выборочно, и тем не менее мало кто сегодня может оценить тот уровень исторического сознания, каким надо было обладать составителям этих небольших книг – Елизавете Николаевне Коншиной, проработавшей в Отделе рукописей почти полвека, и Петру Андреевичу Зайончковскому, – чтобы, не жалея сил, медленно, осторожно, то и дело отступая и все же продвигаясь вперед, *пробивать* в печать эти хоть и усеченные, но необычные по самой своей задаче (информировать людей о том, что хранится в архивах) для тяжелого воздуха конца 40-х годов справочные издания.

Именно потому, что этот дрожащий и мигающий факел все время передавался из рук в руки, стало возможным удивительное по скорости осознание новых общекультурных задач и возможностей в 1953–1954 годах. Первыми здесь были тогдашние руководители Отдела рукописей библиотеки. К тому времени в ежегоднике «Записки Отдела рукописей» был образован раздел, сообщавший о новоприобретенных документах. Редакторам «Записок...» было чем гордиться – такой скорой (с разрывом всего в два года...) и систематической информации не было ни в одном отечественном архивохранилище. Руководящие сотрудники этого отдела оказывались более других внутренне готовы к тому, чтобы сформулировать наиболее острые, актуальные проблемы перестройки взаимоотношений архивов с обществом. «Архивохранилища, – писали они, – должны считать неслучайной своей обязанностью предоставление материалов исследователям. Деятельность архивов должна быть активной, направленной в сторону читателя, исследователя. Осуществление этой важной функции архивохранилищ требует наличия высококвалифицированных кадров, хорошо

знающих фонды, могущих провести консультации и дать справки по составу фондов. Нужно организовать копирование документов по заказам читателей с широким использованием современной техники фотографии и микрофильмирования, пересылать документальные материалы и их копии для использования научными работниками на периферии. В архивах хранится множество материалов, совершенно еще не раскрытых и не приведенных в доступное для исследователя состояние. В центральных архивах Министерства внутренних дел СССР, где проводилось в последние годы описание фондов, сплошь и рядом описи не раскрывают содержания материалов, а каталоги не составляются. Все дело нередко *ограничивается описанием документов с целью учета и хранения, а не использования. Часть описей не выдается читателям без всякого к тому основания...*<sup>6</sup> Авторы письма предлагали созвать «широкое совещание научной общественности для обсуждения вопроса о постановке архивного дела и мерах его улучшения». По этому письму и было принято важнейшее постановление – о передаче архивов из системы МВД в ведение Совета Министров. Авторы письма, как шутили тогда, сняли с работников государственных архивов погону.

Быстро создать справочный аппарат было, конечно, невозможно. Но тогда сделали то, что было возможно, – доступ к материалам в течение второй половины 1950-х годов был открыт гораздо шире, чем во все последующие годы, и это сразу резко двинуло вперед прежде всего работу тех, кто занимался историей советского общества. Спустя почти тридцать лет, на одном из заседаний в начале 1987 года, литератор, пишущий на исторические темы, вспоминал: «В 1959 году в читальном зале архива ИМЛ мог работать любой беспартийный исследователь». Выдавались в читальные залы документы из архивов, необработанных или обработанных в первом приближении; выписками из документов, сделанных в те годы, гуманитарные исследования питались еще

<sup>6</sup> Житомирская С., Кудрявцев И., Шлихтер Б. О правильном использовании материалов советских архивов. – «Вопр. истории», 1954, № 9, с. 120 (курсив мой. – М. Ч.); читатель может сопоставить это описание с сегодняшним плачевным положением дел, скажем, в том самом Отделе рукописей ГБЛ, который в середине 50-х годов оказался в авангарде тогдашних представлений о задачах архивов.

долгое время после того, как доступ к рукописным материалам вновь сузился.

Годы, когда началось это сужение, на памяти у многих ныне действующих соотечественников.

Это был рубеж 60-70-х годов, когда уже ощущалась остылость воздуха, наползающее безвременье. Но, как почти всегда бывает в общественной жизни, разные процессы шли одновременно – параллельно или в различных направлениях, вровень или обгоняя друг друга. Шлюзы общественной памяти широко открылись именно тогда, когда створки ворот архивохранилищ уже начали сходиться.

### 3

Это были годы, когда в отечественные архивохранилища потоком потекли материалы наших современников – стали сказываться результаты фундаментальных общественных процессов. Со страниц рукописных документов, поступавших в архивную группу ОР ГБЛ на экспертизу, слышались голоса ранее неслыханные, пребывавшие в забвении. «От времени до времени мимо нашего окна проходила женщина лет 50 в белой косынке, с лицом редкой красоты. Она останавливалась у домов и просила «Христовым именем». Ей подавали кусок хлеба или пару вареных картошек, она кланялась и шла дальше. Это была Екатерина Александровна Львова, урожденная Завалишина, внучка декабриста. Жила она в маленькой избушке на окраине Козельска, не имея никого из близких, кроме двух верных собак. Все вещи, привезенные из Петрограда, были проданы. Остался один бинокль. Пройдя однажды к Екатерине Александровне, я увидела, как она, близорукая, в этот бинокль рассматривает внутренность топящейся русской печки, чтоб не опрокинуть горшочка с кашей.

С Козельском ее связывала близость Оптиной пустыни».

Это описывала жизнь в Козельске начала 1930-х годов Татьяна Александровна Аксакова, дочь замечательного генеалога Александра Александровича Сиверса, – в своих воспоминаниях, начатых ею в 1952 году в Вятских Полянах... (Об этом сочинении, попавшем в Отдел рукописей в 1970 году и оказавшем на меня, как, видимо, на многих, его читавших, огромное воздействие, я рассказывала вскоре, еще при жизни Т. А. Аксаковой-

Сиверс, в «Комсомольской правде», затем – на страницах одной из своих книг, в большой мере именно этими мемуарами и вызванной к жизни; это обрадовало ее – она писала, совсем не веря, что услышит отклик, и даже печатный).

Тогда было время воспоминаний. То, о чем молчали долгие годы, и не только молчали, но нередко старались забыть сами люди, а печать и подавно, теперь всплывало со дна памяти, становилось темой для рассказов очевидцев.

У многих на памяти годы, когда отечественные литераторы оборотились вдруг к старикам. Девяностолетняя старуха Марфа, описанная в 1957 году Юрием Казаковым, была едва ли не первой среди потянувшихся чередой своих литературных ровесников. Это в основном были героини той прозы, которая названа была наскоро и небрежно «деревенской» да так под этим именем и осталась. Внимание к миру российской деревни, до этого на десятилетия заброшенной и обществом и литературой, было справедливо и оправданно – литературно и общественно.

Но примечательной фигурой общественного быта 1960-х годов – примечательной, внесшей свою лепту в культуру и при этом ушедшей незамеченно – был иной старик, чем тот, который снова и снова появлялся на страницах романов и повестей: другого происхождения, другого образовательного ценза. Правда, и среди них, вернувшихся из далеких мест в большие города своей полузабытой молодости, больше было женщин – как и сказано в строчках, многим запомнившимся: «Старух было много, стариков было мало. То, что гнуло старух, стариков ломало». Но были, были несрубленные и несломленные. Наново обжившись, они сели за письменные столы (у кого-то уцелели и собственные, еще отцовские), стали писать – это все они умели, и не хуже тех, кого учат писательству в специальных институтах, это им было делать, видимо, легче и приятнее всего. Они стали описывать такие факты – и дореволюционной и пореволюционной поры, – какие к тому времени уже и неоткуда было почерпнуть, кроме как из их добросовестных, прошедших редактуру, с очень умеренной авторредактурой сочинений. Едва ли не в первую очередь эти сочинения поразили меня тогда своей речью, уцелевшей, не сдавшейся, не подчинившейся полу-газетному обиходу. Может быть, дело было

еще и в том, что авторы их отсутствовали, пока этот обиход складывался? Георгий Адольфович Леман-Абрикосов... Его «Воспоминания», написанные в 1963 году, составляли всего 79 машинописных страниц. Но какая самостоятельность мысли, твердость духа вставала с этих страниц, где описывался Московский университет начала века, храм Христа Спасителя в 1918 и 1919 годах, патриарх Тихон, профессор Г. И. Челпанов, тогдашние кружки московской интеллигенции!.. Это был один из известных издателей тех лет. Издательство «Леман и Сахаров» печатало русских философов. Сведения об этом человеке обрубались началом 1920-х годов. Неужели он жив? Очень хотелось встретиться с ним. Многократные телефонные переговоры, неприветливый, недоверчивый тон. «Зачем вам нужно встретиться со мной? – Просто увидеть вас, поговорить. У меня нет никакого специального дела». Он назначил встречу не дома, а в научных залах библиотеки. У белой колонны стоял старик с длинной, черной с проседью бородой, острым, недобрый взглядом следил за окружающими – ждал, кто же к нему подойдет.

Когда мы (с А. П. Чудаковым) подошли, он разглядывал нас долго и настороженно.

Он рассказывал о Бердяеве, о его разговоре с одним из видных тогдашних деятелей поздней осенью 1922 года, тогда же, перед отъездом, и пересказанном им Леману, своему издателю. Старик умолкал, сумрачно глядел в упор. В глазах его застыла непримиримость – он не простил отнятой жизни. «Я хотел быть вторым Сытиным», – сказал он, и голос его дрогнул. Он слегка взмахнул рукой в сторону востока, туда, где с середины 1920-х годов в течение двух с лишним десятилетий сгорала его жизнь, предназначенная – это было видно и теперь – для реализации огромных ресурсов предприимчивости, обращенной на благо просвещения своего отечества, на благо культуры. Он родился в 1887 году – жизнь его была перерублена в момент наибольшей полноты сил и ясности дальнейшего пути. «Я шел однажды по Знаменке и видел, как скальвали с фронтона библиотеки черные буквы «На благо просвещение». И я плакал, – сказал он сурово. – Почему, зачем? Что может быть прекраснее, выше, значительнее этих слов?» Недоуменно и горестно смотрел он мимо нас, твердо сжав рот. Ответа он ни от кого не ждал.

Полтора года спустя он погиб – случайно, на одной из пригородных платформ, то ли выходя из двинувшейся электрички, то ли переходя на ходу из вагона в вагон, – мне рассказала об этом Татьяна Васильевна Розанова, дочь В. В. Розанова. В те же годы она не раз приходила в Отдел рукописей в сопровождении своей приятельницы А. Д. Улухановой-Богословской. Маленькая, сухонькая, живая, портретно похожая на отца, она писала тогда о нем воспоминания и спрашивала – стоит ли их расширять? И торжественно принесла потом эту расширившуюся рукопись, где тонким и точным пером было вписано множество деталей жизни русского общества первых десятилетий века, очерчены судьбы десятков людей, внесших свою лепту в культуру. И это ее сочинение, точно так же как воспоминания Лемана-Абрикосова, читали – в наш век миллионных тиражей – два-три десятка человек, посетителей Отдела рукописей...

Тогда мы думали только о том, как все это собрать и сохранить. Именно *уснет собрать* – важнее задачи для архивохранилищ страны тогда не было, хотя далеко не все архивисты это понимали. Если есть у деятеля культуры обязанность перед временем, то именно в этом она тогда и была – взять на хранение, не дать погибнуть. Как мы тогда спешили! На глазах уходило из жизни целое поколение – с неповторимым культурным обликом, ценность которого для истории нашего общества еще до конца не осознана и до сих пор. Все же нередко мы успевали разыскать их, встретиться, договориться о передаче материалов, душевно привязаться к этим людям – чтобы вскоре их потерять. Некоторых удавалось и побудить к воспоминаниям.

Но время менялось, и хотя пишущие люди печатным словом стремились помешать переменам к худшему в архивохранилищах и настаивали на значении исторической памяти для жизни общества, но в разных кабинетах все чаще раздавались голоса: «А зачем?» и «Где хранить?» И в Отделе рукописей ГБЛ, с которого брали пример рукописные отделы библиотек и музеев всей страны, вместо твердого правила, неукословно внедрявшегося на протяжении четверти века преемницей П. А. Зайончковской, С. В. Житомирской: «Дать читателю все, что можно дать», – теперь в полный голос зазвучало: «А надо ли это выдавать чита-



телю?» Слово «читатель» было для такого дела удобнее, чем «исследователь»: неизвестно, собирается ли он исследовать, – может, просто *читает*, невест за чем...

Поскольку в книге своей я призывала читателей к доверию архивохранилищам, доказывая, и не без оснований, что передача на государственное хранение – лучший способ сохранить ценные документы, то почувствовала вскоре моральную обязанность выступить – и тоже в широкой печати – против тех ограничений, которые резко усилились в некоторых архивохранилищах в конце 70-х – начале 80-х годов. В статье «О бумагах и рукописях» пошла речь о самой процедуре записи в читальные залы архивов.

...Первые месяцы каждого года по всей стране, в самых разных учреждениях пишутся бумаги одного и того же образца. Пишутся на бланках, подписываются руководителем, иногда визируются второй подписью. Одновременно в сотнях уже однородных учреждений эти бумаги принимаются, рассматриваются, получают резолюцию руководителя данного учреждения и подшиваются или прикладываются к делу того, кому они выданы.

Эти бумаги – так называемые отношения в архивы. Состоят они обычно из немногих строк: учреждение просит предоставить своему сотруднику право работать с нужными ему материалами в том или ином архивохранилище.

Отношения предъявляются работникам читального зала. Заметим сразу – значительная часть подателей сего делает это не первый и не второй раз, они посещают архивы много лет подряд. С другой стороны, в большинстве архивохранилищ, по счастью, нет текучки кадров, и потому те, кто принимает эти бумаги, в течение десяти, а то и двадцати лет знают многих предьявителей лично: те и другие вместе менялись, выразимся поделкатнее – выросли, одни – выдавая рукописи, другие – склоняясь над ними за столом в читальном зале, вчитываясь в трудные почерки.

Многие из читателей получили за это время ученые степени кандидатов и докторов наук, но в январе каждого года они приносят в родные стены бумагу, удостоверяющую их личность и их неизменное желание работать с архивными материалами.

Зачем же нужны эти ежегодно обновляемые отношения? Почему недостаточно лич-

ного заявления с просьбой самого научного работника дать ему возможность работать над материалами архива в связи с такими-то и такими-то его исследовательскими нуждами? Предполагается: во-первых, чтобы удостовериться, что человек действительно служит в этом учреждении. Но ведь всякий пришедший в архив заполняет анкету, где пишет, какое учебное заведение окончил, какую ученую степень имеет и где работает; он представляет паспорт и диплом для получения пропуска в архив – не достаточно ли этих двух документов, чтобы поверить остальным сведениям без документальных подтверждений? Если к тому же личное дело давнего читателя распухло за долгие годы его работы в этом читальном зале?

А если, скажут нам, человек работает не в научном учреждении? И если он впервые переступает порог архивохранилища? Кто же, как не место его службы, гарантирует нам, что он не порвет, не испачкает рукопись, не унесет ее с собой?

Но нетрудно ответить и на этот вопрос: во-первых, в архивах, как и в библиотеках, существуют правила работы, с которыми знакомят вновь прибывшего читателя и просят поставить свою подпись, свидетельствующую, что он с ними ознакомился; во-вторых, в читальном зале все время находится дежурный сотрудник, который должен сделать замечание, а то и внушение читателю, если заметит плохое обращение с рукописью. Наконец, у входа в архив стоит милиционер, который готов помешать злоупотреблениям. Есть меры административного наказания, имеющие отношение только к взаимоотношениям читателя с данным архивом, и каждый архивист подтвердит, что почти не бывает случаев необходимости сообщить нечто по месту работы читателя. Вообще все мы хорошо знаем, что от самых разных случаев нарушений, злоупотреблений и прямых преступлений никогда не служила гарантией справка с места работы...

Чем дальше занятия человека в архиве от его рабочего плана, чем в большей степени они – результат его личной инициативы, его стремления заняться архивными разысканиями в свое личное время – не важно, осуществление ли это его профессиональных интересов во внепроизводственной сфере или реализация интересов любительских, далеких от основной профессии, – тем более

странным выглядит неизменный на протяжении ряда десятилетий порядок его записи в архив.

Человек, посвящающий свободное время, скажем, занятиям историей родного края, должен прийти в свое КБ и сказать заведующему: «Подпишите мне, пожалуйста, отношение в областной архив». И, вполне возможно, услышит вопрос: «А чего тебе там делать?» – «Да вот то-то и то-то». Но какое отношение имеет какая-либо администрация к желанию человека проводить, скажем, свой отпуск не на теплом море, а в читальном зале архива?

Не случайно упомянуто об отпуске. Сейчас ситуация такова, что люди, находящиеся на нормированном рабочем дне, практически лишены возможности заниматься в архивах – почти все архивохранилища, от центральных до городских, два или три дня в неделю закрываются в 17-18 часов и не работают в субботу и воскресенье. Таким образом, только те исследователи, у которых тема архивных занятий включена в план работы их учреждения, могут приходить в архив в любое удобное для них время. Между тем в архив не заскочишь на часок – и для серьезной работы люди ждут своего отпуска ...

И многочисленные в последние годы дискуссии о проблеме досуга, о наиболее полноценном использовании заметно увеличившегося за последние десять-пятнадцать лет нашего свободного времени будто обтекают такую важную сферу духовной жизни общества – кладовые нашей культуры, нашей истории.

– И не нужно! – воскликнула наша собеседница, ответственная сотрудница Главного архивного управления. – Не нужно архивам удлинять часы работы! Не нужно по субботам и воскресеньям! Читателей же нет – залы будут пустые!

А через десять минут, когда разговор наш ушел к трудностям допуска читателя к работе, все к тем же «отношениям», собеседница уже говорила, не заботясь о непротиворечивости своих высказываний:

– Ну, *всем* ворота открыты мы не можем...

Как пагубна роль риторических формулировок в нашем общественном быту! Как только мы заговаривали в последние годы с ответственными лицами о проблеме приближения архивного документа к исследова-

телю – сразу возникала метафора дверей, распахнутых настезь.

Но вот наступает время летних отпусков и человек хочет прийти наконец в архив с бумагой. Человек, не добывающийся никаких выгод и материальных льгот, уже на неопределенное время попал в положение просителя – сначала хлопоча о бумаге, потом хлопоча о записи в читальный зал, потом – о выдаче ему документов.

... Но почему архивист ведет диалог не с читателем, а с безмолвной бумагой и, когда ему кажется, что одна бумага (*отношение* с формулировкой темы) не стыкуется с другой (заполненное пришедшим в архив человеком требованием на выдачу таких-то документов), он посылает читателя за новой бумагой – чтоб там была записана тема, ближе стоящая к просимому документу... Сам читатель, с его кругом запросов, интересов, потребностей, остается фигурой пассивной. Его активности не ждут; напротив, ее нередко пресекают, сурово указывая не читателю, а именно просителю, что его запросы выходят за границы избранной им темы.

Активность его в ситуации «читатель – архив» может проявиться на этой ранней стадии главным образом в одном – в добывании требуемых бумаг. Мобилизуются свойства личности, никак не связанные со способностями человека к исследовательской работе вообще, работе над архивным документом в частности, – те, что определяют обычно словами – «он пробивной», «из-под земли достанет, что ему надо». Когда же перед работником архива появляется человек, который очень хорошо знает, как работать в архиве и какие именно он хотел бы посмотреть документы, но довольно плохо умеет раздобывать бумаги о том, что ему нужны именно эти документы, – он оказывается в слабой позиции. Без него и за него решают, какие материалы он будет изучать, а каких ему не выдадут. В лучшем случае он получит все то, что попросил, в среднем – менее того, в худшем – много менее, в наихудшем – ничего. Так что же, спросят нас, – больше ему, что ли, давать, чем просит? Но что же чудовищного, возразим мы, в таком предположении?

...Небезынтересно было бы между тем опросить исследователей, часто ли они слышали от работников архивов такое: «Хорошо бы вам еще этот фонд посмотреть, если временем располагаете, – у нас его очень редко

просят, а там, кажется, могут быть интересные находки!»

Один ленинградский ученый, сам – работник крупной библиотеки, «для себя» же много занимающийся генеалогией, высказался в нашем с ним разговоре на тему этой статьи неожиданно, но, на наш взгляд, небезосновательно: «Скажите, да чем так гордятся, когда делаются вдруг открытия в архивах, хранящихся по сто лет? Ведь это значит, что эти архивы плохо знали исследователи, а в этом вина в первую очередь архивистов – они их или вовсе не выдавали, или, во всяком случае, не продвигали к читателю, не пропагандировали!»

«Мне кажется, что в книге отсутствует весьма существенный раздел о доступности – недоступности архивов, о процедуре попадания читателя в них, – писал мне читатель из Сыктывкара. – Скажем, я хочу разыскать метрическую запись о рождении моего деда (прадеда), относительно которого – помимо фамилии, имени, отчества, года рождения, губернии рождения – я ничего не знаю официально-значимого. Могу ли я рассчитывать, что если я решусь провести свой отпуск за сим занятием, то меня допустят к соответствующей части архива Тамбовского (Рязанского) облзгса за 1840–1870 годы? На каких условиях?» «Предположим, – писал другой читатель, – я имею намерение сдать свой личный архив в фонд некой библиотеки. Смогут ли мои дальние потомки работать над его материалами?» Действительно, думала я, у кого и о чем будут брать они отношение?.. Сантехник из Владимирской области, житель деревни Вахромеево, объезжал на велосипеде исчезающие деревни, подбирал документы начала этого века на месте разобранных изб. Отношение в областной архив, столь нужный ему для его бескорыстных розысков, он достать ниоткуда не мог.

Существуют стереотипные возражения: «Если *всех* пускать в архив, от рукописей ничего не останется!» Но угроза эта – мнимая. Прежде всего потому, что *все* – не пойдут. Архив ни в коем случае даже не приблизится к библиотеке по числу читателей. Не менее важно другое. Много лет проработав в архивах и как сотрудник и как читатель, свидетельствую: множество архивных дел («единиц хранения») никто никогда не брал в руки или брали за все время существования архива один-два читателя. *Для кого же мы их*

*храним?* Вот о чем надо задуматься архивистам, и этот вопрос никак не должен заслоняться вопросами о сохранности, температуре и влажности в хранении и даже о вычислительной технике. «Но как же так – человек придет в архив без отношения, прямо с улицы?..» Но сколько того, что казалось неотменяемым, отменилось на наших глазах!

## 4

Каким же образом возникла сегодняшняя ситуация в архивах? Каковы были ее пружины? Попробую описать ее изнутри, засвидетельствовав то, что происходило в служебных комнатах архивохранилищ.

Первые предвестия будущего кризиса появились уже в конце 60-х годов и связаны были, как ни странно это покажется, среди прочего и с явлениями биологического характера ...

Покидало свои рабочие столы состарившееся поколение – то, чье служебное рвение воспитывалось в трудных общественных условиях. Но зато было у этого поколения одно по крайней мере преимущество: оно застало время, когда в отделах рукописей, архивах, музеях работала – «в штате!» – научная интеллигенция высокого разбора. И вспомогательная, на *потребности науки* главным образом ориентированная роль архивохранилищ была тогда очевидной именно в силу того, что среди этих архивистов – и руководителей и рядовых служащих – были люди большой, как сказали бы сейчас, а тогда говорили без лишних эпитетов – просто науки.

Прошли годы, и изменились, решительным образом изменились штаты тех учреждений, о которых ведется здесь речь.

Как воздух из пробитого днища перевернувшегося баркаса, ушла наука из музеев, библиотек, из государственных архивохранилищ. Сегодня трудно вообразить, глядя на фотографию 20-х годов, что эта группа известных ученых – тогдашний штат Исторического музея. А побывав на заседании Ученого совета Государственной библиотеки имени В. И. Ленина, никак не подумаешь, что, скажем, в 1942 году в этот совет входили академики С. Л. Соболев (выдающийся математик), А. Е. Ферсман, член-корреспондент Академии наук А. И. Яковлев, заслуженный деятель искусств И. Э. Грабарь...

В середине 60-х годов заведующая читальным залом Отдела рукописей Галина Федоровна Сафронова, девчонкой пришедшая в отдел при Петре Андреевиче Зайончковском, его наставлениям свято следовавшая, при появлении иногороднего читателя бегом бежала в хранение с его требованиями, просила хранителей поскорее подобрать рукописи – сейчас же, не позже чем через полчаса, пока он посмотрит описи и каталоги, чтобы десяти минут не потерял приезжий человек... («Подбирайте поскорей – он уже в зале сидит!») Прошло десять лет – и уже во всеуслышание повторялось брошенное одной из сотрудниц, слободским разговорец отдающее присловье: «читатель – перебьется, наука – подождет!» А присланная в отдел дирекцией в 1976 году новая заведующая, А. П. Кузичева, разбирая в начале рабочего дня читательские требования, впрямую, не обинуясь, спрашивала сотрудников: «А под каким предлогом мы можем ему отказать?» или: «А почему это не в спецхране?» Сейчас ее имя можно встретить в «Книжном обозрении» под статьями о писателях, доступ к которым она с таким рвением закрывала.

И было сказано: «У нас такое же учреждение, как любое другое. Обучить нового сотрудника можно в течение месяца. Опыт здесь не имеет никакого значения». Ей и правда все равно было, каким делом руководить. Тип этого руководителя, укоренившегося, то есть пустившего глубоко свои корни в нашу жизнь, в последние десять-пятнадцать лет, всем соотечественникам слишком хорошо известен.

Но еще раньше, в середине 70-х годов, раздались слова начальственного недоумения – непосредственно из тогдашней дирекции библиотеки:

– А почему, собственно, вы так много комплекзуете, если у вас не хватает штатов? Это не аргумент – что, мол, иначе документы погибнут. Да разве вы можете отвечать за все гибнущие документы?

И кое-где уже стали «чистить фонды» – заново проводить экспертизу уже приобретенного и, хуже того, чистить каталоги... Если раньше карточки вливали, то за последние несколько лет из каталога Отдела рукописей ГБЛ тысячи карточек были вынуты, а большая часть описей под замок.

Но зато все громче, все патетичнее говорилось о *сохранности* фондов. Пути же сох-

ранения были такими: своевременно реставрировать (спорить невозможно), хранить при нужной температуре и влажности (согласимся без промедления) и – меньше выдавать читателям.

– Посмотрите, сколько раз выдавалась эта рукопись! – говорят, потрясая листом использования с десятками подписей. Но спрятать рукопись, которую часто спрашивают, – это пути антикультуры, а не культуры. Культурная норма – эту всем нужную рукопись опубликовать.

## 5

Все больше нарастает сегодня этот самодовлеющий пафос *сохранения* документа – кроме прочего, на наш взгляд, по ложной аналогии с *сохранением памятников архитектуры*.

Но сохраненное здание – вот оно, у всех на виду. Разрушающееся – служит плохим примером, а реставрированное (если реставрировано с пониманием дела) – сразу начинает воздействовать и на эстетическое чувство и на нравственное: «Заботимся о своем достоинстве, помним о прошлом» и т. д.

А сохраненная рукопись?

Во-первых, надо как минимум, чтобы стало известно о ее существовании в таком-то архивохранилище. Нужна печатная информация: экспресс-информация о ее поступлении туда-то, печатные, то есть тиражированные, описи (а не машинописные, в двух экземплярах существующие, а в некоторых хранилищах, как видим, обе под замком) фондов обработанных.

Во-вторых, надо, чтобы она была доступна тому, кому нужна.

В-третьих же, если рукопись нужна многим, ее нужно опубликовать.

Эти три условия никогда не выполняются сейчас в полном наборе. А без этого гордиться сохранностью рукописи – бессмысленно. Недоступная изучению, печатному воспроизведению рукопись из культуры выпадает – пора отдать себе в этом отчет. Сегодня уже нельзя подходить к архивам только под знаком вечности.

Необходимо трезво отдать себе отчет и в том, что сегодня интенсивность освоения источников разительно не соответствует гигантскому наличному фонду рукописных материалов, которые были сохранены, нередко в тяжелейших условиях (а также и соз-

даны – с огромным риском для жизни и свободы, как писавшиеся в довоенные и послевоенные годы некоторыми дневники и мемуары), самоотверженными усилиями многих наших соотечественников, наделенных высоким историческим сознанием. Настает время решительно ускорить освоение этих законсервированных, в духовной жизни современного общества не участвующих, в точном смысле хранящихся под спудом источников света...

... Вспоминая о своих поездках к отцу во Владимир в начале 30-х годов, Татьяна Александровна Аксакова рассказывала в своих мемуарах о дружбе его с Константином Ипполитовичем Ровинским, «внучатым племянником известного собирателя русских гравюр, народных картинок и орнаментов сенатора Д. А. Ровинского. <...> Несколько лет спустя мой отец снова встретился с уже овдовевшим К. И. Ровинским в Тарусе, где они вместе переносили тяготы военного времени. Почувствовав приближение смерти, Константин Ипполитович передал отцу разрозненные тетради и листки своих воспоминаний. Отец похоронил этого милого человека на берегах Оки и сберег его записки. Накануне своей смерти в 1954 году, будучи уже в полусознательном состоянии, он вдруг совершенно твердо сказал мне: «Танюша! На верхней полке лежат тетради знакомого тебе по Владимиру К. И. Ровинского. Прошу тебя, если будет возможность, приведи их в порядок и передай куда следует».

Спустя полтора десятка лет, в марте 1970 года, Т. А. Аксакова записывала в дневнике:

«Теперь моя жизнь проходит под флагом «Воспоминаний Ровинского», которые я по завещанию моего отца привожу в порядок. Пятнадцать лет большая связка маленьких листочков (их больше полутора тысяч), описанных мелким, иногда неразборчивым почерком, находилась без движения в Москве у Шереметьевых. Когда я переехала в Ленинград, я затребовала эту связку к себе и с первого взгляда поняла, что воспоминация эти представляют собою большую историческую ценность. Они охватывают период русской истории с 1880 по 1916 год и написаны с предельной правдивостью и большим знанием тех вопросов, которых автор касается (а касается он очень много!), и прекрасным языком. <...>

Когда я более или менее точно разобрала 1500 листочков (Ровинский писал в военные

годы, будучи в ссылке, на чем попало – на телеграфных бланках, на старых детских книжках), я поняла, что в таком виде их сдать «куда следует» невозможно, и решила переписать весь этот прекрасный труд на машинке, позволяя себе местами сделать небольшие редакторские поправки».

И весь этот труд, теперь уже как бы двойной – и автора мемуаров и свой собственный, – Аксакова передала в Отдел рукописей ГБЛ вслед за своими воспоминаниями. Список воспоминаний наших недавних современников, принятых отделом на хранение в 1960-е – первой половине 1970-х годов, насчитывает десятки замечательных произведений мемуарной литературы XX века. Зададимся же вопросом: неужто все они лишь для того старались, чтобы их прочли в этом, веке лишь один-два архивиста, и то по долгу службы?

Вернусь напоследок еще раз к 1965 году. В тот год передавались в Отдел рукописей материалы Павла Сергеевича Попова, исследователя русской литературы, друга и прижизненного биографа Михаила Булгакова. И среди этих материалов – сохраненный им машинописный экземпляр романа «Мастер и Маргарита»... Помню эти синие буквы бледной машинописи. Помню вечерние часы в отделе – наедине с рукописью, до оценки читателей и критики, до разговоров и споров, – помню это жгучее ощущение переворачивающего душу события. С первых же минут чтения страницы толстой рукописи переставали быть плоскими, углублялись – происходило почти то самое, что описано в «Театральном романе»: не страница, а «как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет, и движутся в ней же самые фигурки, что описаны в романе». Это была не коробочка сцены, не свет рампы, грезившийся драматургу. На странице был свет дня, «солнце, раскалив Москву, в сухом тумане валилось куда-то за Садовое кольцо». На Патриарших прудах сидели на скамейке трое, вели потрясающую, неслыханную беседу.

Через год роман уже печатался в журнале «Москва», книжки журнала рвали из рук. А в Отдел рукописей Библиотеки имени В. И. Ленина в это же время поступал архив писателя – его передавала Елена Сергеевна Булгакова. Автору этой статьи выпало обрабатывать этот архив, делать его научное описание, потом вместе с другими коллегами

убеждать в течение нескольких лет разные инстанции в необходимости рассказать в отечественной печати о биографии писателя и о его архиве; но это уже другая история.

И совсем особая тема, относящаяся уже к тем самым годам, в которые застои в разных областях нашей жизни обнаружился в полной мере, эта история о том, как разобраный и обработанный архив, имеющий подробную опись, отраженный в печатном обзоре (моя статья «Архив М. А. Булгакова», опубликованная в 1976 году, составила одиннадцать с половиной печатных листов), оказался под замком. С начала 1983 года в течение четырех с половиной лет к нему не допускали ни одного исследователя. В 1986–1987 годах, ведя, так сказать, арьергардные бои, администрация отдела отказала редакциям нескольких литературных журналов в возможности сверить по рукописям публикации писем и произведений Булгакова. Издательство «Советский писатель» без обращения к рукописям вынуждено было печатать «Пьесы» Булгакова (1986), хотя рукописи эти хранятся в десяти минутах ходьбы от него. К тому времени администрация Отдела рукописей давно уже утратила представление о вспомогательной роли архивистов по отношению к науке – она главенствовала, господствовала.

Киновед Юрий Цивьян рассказывал, как он в течение нескольких лет добивался права на изучение (или хотя бы ознакомление!) с рукописью киносценария А. Белого по собственному роману «Петербург», составленному около 1918 года... «Разоряя казну, я ездил в командировки в Отдел рукописей, а чтобы ездить было веселее, отдел разнообразил отказы. Однажды рукопись числилась за читателем, чья фамилия среди читателей отдела не числилась. Другой раз читатель нашелся, но рукописи он и в глаза не видел. Как-то раз оказалось, что искомая рукопись ветхая и отдана на микрофильмирование».

После долгих мытарств настойчивому книговеду все же удалось добраться до рукописи Белого. Он читал, а замзавотдела некоторое время наблюдал спокойно, но свидание с рукописью не ладилось (запомнилась досада на почерк Белого, в обычных условиях такой твердый и разборчивый), и это было заметно. Тогда Лосев решил нарушить тишину, казавшуюся ему неловкой. Хорошо помню реплику, которую он повторил дважды:

– Что, интересно?.. То-то!

На этой реплике, дающей пищу для размышлений над неблагополучием в сегодняшней ситуации «архив и современная культура», мы и закончим свои записки.

## ВОЗВРАЩЕНИЕ ПОЭЗИИ ГУМИЛЕВА

Не только для чисто профессионально-писательского, но и для читательского развития необходимо постоянное чувство наследия. То чувство наследия, в котором глубокое знание литературы соединено с глубоким знанием истории, эту литературу породившей. Чувство наследия – самый верный ориентир в сегодняшнем историческом и литературном процессе. Пробелы в знании наследия ведут к срывам во вкусе. Выражение «Никто не забыт, и ничто не забыто» должно быть перенесено и на литературу. Забывчивость издательская может превратиться в забвение читательское или в романтизированную легенду. В мои ранние школьные годы такой легендой был Есенин. Его стихи почти не переиздавались, а имя чаще всего упоминалось в связи со словом «есенинщина», синонимом другого в то время модного обвинения – «упадничество». А вот сейчас, читая некоторые монографии о Есенине, диву даешься, до чего настойчиво этого замечательного, но крайне противоречивого поэта пытаются изобразить чуть ли не с детских лет сложившимся марксистом. Подлинное чувство наследия несовместимо ни с дезориентацией обвинительной, ни с дезориентацией коленопреклоненной. Подлинное чувство наследия – это уважительный, но свободный от идолопоклонничества анализ.

Один русский поэт без всякого самоуничтожения, с трезвой гордостью профессионала написал:

*...Превозносителям мы отвечаем –  
нет!*

Последуем правилу этого поэта.

Имя его было Николай Гумилев. Для моих сегодняшних молодых читателей это имя окутано дымкой полуслухов-полуле-

генд. Однако сквозь такую дымку полужнания могут проступить лишь романтизированные очертания, а не исторически реальная фигура. Пожелтевшие сборнички Гумилева можно встретить лишь под стеклом букинистических прилавков. Из рук в руки гуляют заботливо, а иногда и небрежно перепечатываемые на машинке гумилевские стихи. Последние книжки Гумилева вышли у нас вскоре после его смерти – в начале 20-х годов. С тех пор, к сожалению, не появилось ни одного итогового сборника, не было опубликовано ни одного серьезного, ориентирующего исследования о жизни и творчестве поэта. Некоторыми западными советологами Гумилев интерпретируется как убежденный борец против большевизма, а в некоторых советских публикациях, посвященных нынешнему, столетнему юбилею Гумилева, его сложный поэтический и жизненный путь бездумно косметизируется чуть ли не под оперный образ с привкусом «Гей, славяне!». Обе тенденции не имеют ничего общего с реальным наследием Гумилева. Хорошо, что после долгого перерыва снова перепечатываются его стихи, что готовится его отдельное издание в большой серии «Библиотека поэта». Назрело время и подробного исследования о жизни и творчестве Гумилева. А пока, не претендуя на таковое, я попробую говорить о поэте, которого не стало за двенадцать лет до моего рождения, как один из его негаданных, непохожих на него наследников. Поэзия, по пастернаковскому выражению, должна быть «страной вне сплетен и клевет».

Краткие сведения о жизни Гумилева. Родился 15 апреля 1886 года в Кронштадте. Отец – корабельный врач, дворянин. Николай Гумилев окончил Царскосельскую гимназию, где директором был известный поэт Иннокентий Анненский, оказавший на юного поэта огромное влияние. Первые стихи Гумилев напечатал в 1902 году. Пер-

вую книгу стихов, «Путь конквистадоров», выпустил за год до окончания гимназии – в 1905 году. Слушал в Сорбонне лекции по французской литературе. В 1910 году женился на Анне Ахматовой. Был одним из мэтров акмеизма – литературного течения, противопоставившего себя символизму. Совершил три поездки в Африку. Добровольцем пошел на фронт первой мировой войны, был дважды награжден. Во время Октябрьской революции находился в Париже, в 1918 году вернулся в Петроград. Был выбран председателем Петроградского отделения Всероссийского союза поэтов. По инициативе Горького стал, как и Блок, одним из редакторов поэтической серии издательства «Всемирная литература». В 1921 году был расстрелян за участие в контрреволюционном заговоре.

Все это сухие сведения. Добавлю, однако, следующее: нет никаких свидетельств того, что Гумилев был замешан в боевых контрреволюционных действиях<sup>2</sup>. Одна эмигрантская поэтесса в своих мемуарах сообщает, что Гумилев показывал ей револьвер и пачки денег, – это слишком по-мальчишески для профессионального конспиратора. Одна из белогвардейских легенд гласит, что Гумилев перед расстрелом якобы пел «Боже, царя храни...». Если так оно было на самом деле, то Гумилев мог сделать это скорее из духа противоречия, чем по убежденности, ибо не известно ни одно монархическое высказывание Гумилева и вообще монархизм в его кругу считался дурным тоном.

Я не архивный исследователь, но, основываясь на простом сопоставлении сведений, мне известных, думаю, что в Гумилеве, как и во многих интеллигентах его круга, происходила мучительная, душераздирающая борьба, толкавшая его из одной стороны в другую.

Поэзия – это тоже факт биографии, и если Гумилев был убежденным контрреволюционером, то почему же у него нет ни одного контрреволюционного стихотворения? Даже стихотворение «Рабочий», в котором Гумилев предугадал свою трагическую гибель, нельзя занести в такой разряд. Разве есть ненависть в этих строках:

*Он стоит перед раскаленным горном,  
Невысокий старый человек.  
Взгляд спокойный кажется покорным  
От миганья красноватых век.*

Иван Бунин написал о революции не делающую ему чести книгу «Окаянные дни». Но были правы те, кто, не став на путь исторического злопамятства, переиздавал в советское время лучшие книги Бунина – неотъемлемое наше наследие. Таким же неотъемлемым наследием является и творчество Гумилева.

Я к безоговорочным поклонникам Гумилева не принадлежу. Я благодарно знаю на память стихотворений десять Гумилева и русской поэзии без него представить не могу, хотя не считаю Гумилева великим поэтом. Великий поэт – это не автор отдельных великих стихов, а соавтор истории народа. Впрочем, поэт и без эпитета «великий» – это тоже редкое имя, которое нельзя заслужить лишь стихотворчеством. Каждый настоящий поэт – это уже часть истории литературы. Даже одно великое стихотворение из национальной поэзии без ущерба не вынешь. Так искусственное изъятие, казалось бы, неосновных камней из фундамента может лишит опорной силы все здание.

Поэзия Гумилева и при жизни его вызвала много споров. Б. Эйхенбаум когда-то заметил: «Русь пока не дается Гумилеву, «чужое небо» было ему свойственней». Блок был еще жестче, беспощадней, говоря об акмеизме: «В стихах самого Гумилева было что-то холодное и иностранное...» Или: «...Н. Гумилев и некоторые другие «акмеисты», несомненно даровитые, топят самих себя в холодном болоте бездушных теорий и всяческого формализма; они спят непробудным сном без сновидений; они не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни и о жизни мира вообще; в своей поэзии (а следовательно, и в себе самих) они замалчивают самое главное, единственно ценное: душу». Блок, правда, уточнил: «Настоящим исключением среди них была одна Анна Ахматова...» Суровый приговор. На мой взгляд, даже излишне суровый. Несмотря на весь свой напыщенный акмеистский вожизм, Гумилев, как и Ахматова, тоже был исключением.

Жизнь развела их, но соединила по-смертно история литературы. У Ахматовой меньше плохих стихов, чем у Гумилева, и

<sup>2</sup> При изучении дела Н. С. Гумилева установлено, что во контрреволюционном заговоре он не участвовал. См. об этом: Терехов Г. А. Возвращаясь к делу Н. С. Гумилева. – «Нов. мир», 1987, № 12, с. 257–258.





Н. Войтинская.  
Николай Гумилев. 1909



больше хороших, но не забудем, что Гумилев ушел из жизни тридцатипятилетним, а Ахматова дожила до глубокой старости. Ахматова никогда не увлекалась игрой в литературное лидерство, и вкус ее был тоньше, без оскальзывания в ложноромантический антураж, как у Гумилева:

*Страстная, как юная тигрица,  
Нежная, как лебедь сонных вод,  
В темной спальне ждет императрица,  
Ждет, дрожа, того, кто не придет.*

Или:

*Я подошел, и вот мгновенный,  
Как зверь, в меня вцепился страх!  
Я встретил голову гиены  
На стройных девичьих плечах.*

Но подобные стихи были данью тогдашним литературным салонам, от каковой не был свободен и сам Блок:

*Так вонзай же, мой ангел вчерашний,  
В сердце –  
острый французский каблук!*

Или:

*Подойди. Подползи. Я ударю –  
И, как кошка, оцеришься ты...*

У каждой эпохи есть свои штампы...

Зато мало у кого можно найти такой мощный по концентрации мысли и стихотворной плоти шедевр, принадлежащий не только русской, но и мировой поэзии, как «Шестое чувство» Гумилева:

*Прекрасно в нас влюбленное вино,  
И добрый хлеб,  
что в печь для нас садится,  
И женщина, которою дано,  
Сперва измучившись,  
нам насладиться.  
Но что нам делать с розовой зарей  
Над холодеющими небесами,  
Где тишина и неземной покой,  
Что делать нам  
с бессмертными стихами?*

*Ни съест, ни выпить, ни поцеловать.  
Мгновение бежит неудержимо,  
И мы ломаем руки, но опять  
Осуждены идти все мимо, мимо.*

*Как мальчик, игры позабыв свои,  
Следит порой за девичьим купаньем*

*И, ничего не зная о любви,  
Все ж мучится  
таинственным желаньем.*

*Как некогда в разросшихся хвощах  
Ревела от сознания бессилья  
Тварь скользкая, почуя на плечах  
Еще не появившиеся крылья.*

*Так век за веком –  
скоро ли, Господь? –  
Под скальпелем природы и искусства,  
Кричит наш дух, изнемогает плоть,  
Рождая орган для шестого чувства.*

Здесь в Гумилеве – тютчевская, почти пушкинская сила. Мысль, ставшая музыкой, или музыка, ставшая мыслью? До сих пор грозно и предупредительно звучат гумилевские строки о забвении первородного могущества. Слова как обвинение всем разбазаривателям слов:

*Но забыли мы, что осиянно  
Только слово среди земных тревог,  
И в Евангелии от Иоанна  
Сказано, что слово это Бог.*

*Мы ему поставили пределом  
Скудные пределы естества,  
И, как пчелы в улье опустелом,  
Дурно пахнут мертвые слова.*

Гумилев стеснялся быть сентиментальным, защищаясь жестким панцирем мужественности, но иногда у него щемяще вырывается как будто сдавленный крик о помощи:

*Крикну я... Но разве кто поможет, –  
Чтоб моя душа не умерла?  
Только змеи сбрасывают кожи,  
Мы меняем души, не тела.*

Другое его замечательное стихотворение – «Заблудившийся трамвай», с пронзительным даже не выкриком, а выхрипом: «Остановите, вагоновожатый, остановите сейчас вагон», кончается неожиданным беззащитным сдавленным всхлипом одинокого, разуверившегося в своих блужданиях и залуждениях человека:

*Машенька, я никогда не думал,  
Что можно так любить и грустить.*

Весь романтический флер, сквозь который Гумилев старался смотреть на реаль-

ность, смешивая ее с ирреальностью, окупается такими двумя строфами, изумительными по пластике, звукописи и завораживающей изобразительности:

*И, взойдя на трепещущий мостик,  
Вспоминает покинутый порт,  
Отрясая ударами трости  
Ключья пены с высоких ботфорт.*

*Или бунт на борту обнаружив,  
Из-за пояса рвет пистолет,  
Так что сыпется золото с кружев,  
С розоватых брабантских манжет.*

В этих строках, да и в самом Гумилеве, есть что-то неистребимо мальчишеское, от тех гимназистов, которые, начитавшись Майн Рида и Фенимора Купера, пытались бежать внутрь книг от жизни, совсем непохожей на книги. На фотографиях, где он то во фраке, то в форме прапорщика, Гумилев все равно выглядит мальчишкой, страшно старающимся быть взрослым, усиленно мужественным, важным. Наверное, именно это мальчишество и толкало его то в Африку, то под пули первой мировой, то на трибуну литературных дискуссий с громкими, хотя иногда по-детски наивно-напыщенными манифестами ...

Блок, раздраженный позерством Гумилева, не разглядел за ним застенчивости, мучительной невысказанности, неуверенности в себе, свойственной всем подросткам, в том числе и вечным. В. Ходасевич писал о Гумилеве в своих воспоминаниях: «Он всегда мне казался ребенком. Было что-то ребяческое в его под машинку стриженной голове, в его выправке, скорее гимназической, чем военной». Но сквозь гимназичество проступало и серьезное, пророческое:

*И умру я не на постели,  
При нотариусе и враче,  
А в какой-нибудь дикой щели,  
Утонувшей в густом плюще...*

По свидетельству современников, Гумилев плохо ездил верхом, но старался взобраться на любую, даже самую буйную лошадь. В поэзии он попытался оседлать изысканного жирафа, бродящего где-то у озера Чад, но тот сбросил его на жесткую землю реальности так, что Гумилев уже не смог подняться с земли. Мальчишеские игры с реальностью закончились, но остались лучшие стихи, которые будут повторять

мальчишки новых поколений России и, став седыми, не забудут их, как не забывают детства. Я полюбил стихи Гумилева в юности и не разлюбил. Однако это не мешает мне не идеализировать его, видеть в ряде его стихов театральщину, африканскую хаггардовщину, наивно-мелодраматическое суперменство.

Но иногда, снимая свой театральный плащ паладина, он был совсем простым и поразительно неожиданным для тех, кто думал, что он действительно читает стихи «драконам, водопадам и облакам». Таков он, например, в ответах на анкету о Некрасове, предложенную К.Чуковским в 1921 году. Вот некоторые вопросы и ответы:

«1. Любите ли вы стихотворения Некрасова?»

Да. Очень.

6. Как вы относились к Некрасову в юности?»

Некрасов пробудил во мне мысль о возможности активного отношения личности к обществу. Пробудил интерес к революции.

7. Не сказалось ли влияние Некрасова на вашем творчестве?»

К несчастью, нет».

Это «к несчастью, нет» много говорит о том, что Гумилев не успел высказать самого себя, что в нем были еще не растроченные духовные возможности для такого развития, которого, может быть, никто не ожидал.

В статье «Читатель» Гумилев написал: «Писать следует не тогда, когда можно, а когда должно. Слово «можно» следует выкинуть из всех областей исследования поэзии». Сам он не всегда следовал этому правилу, но где, когда, какой писатель всегда безусловно следовал собственным правилам?»

Не стоит с поспешностью запоздалого благоговения сотворять из Гумилева кумира, как, впрочем, ни из кого другого. Даже у Пушкина есть плохие строки, и надо уметь отличать сильные вещи от слабых, какая бы великая подпись под ними ни стояла. Помимо забвения забвением существует забвение поклонением. Такой вид забвения не ведет к умножению нашего духовного национального наследия, включающего в себя и наследие Гумилева.

Наследие Гумилева принадлежит не только сегодняшней, но и будущей русской поэзии. Наследие – это слово серьезное. Наследием нельзя ни бездумно восторгаться, ни пренебрегать.

## <ВОСЬМОЙ ДЕНЬ ТВОРЕНИЯ>

Восемь дней в Италии рядом с Евгением Михайловичем Богатом на пограничье московской весны и апеннинского лета 1980 года остаются днями ежемгновенных удивлений. И не только потому, что это Италия, до того не виданная мною, но и потому, что комментатор моих первых впечатлений, не ставших еще частью моего сознания, – он: умный, веселый, живой. Он комментирует иную культуру как свою жизнь, а собственную жизнь проживает в этой чужой культуре, становящейся при сохранении пленительной чужести *своей*, без которой уже нельзя ...

И здесь же, в Милане, в трапезной монастыря Санта Мария делле Грацие, происходит встреча иного рода – божественного Леонардо (XV век) с огнем рукотворным, прянувшим с безоблачного неба века нынешнего. Бомба минувшей войны бесцеремонно вторгается в столь же рукотворную «Тайную вечерю» и тяжело ранит ее участников.

Искусство и жизнь (в данном случае антижизнь) не только рядом, а в неистребимой взаимоотраженности, в странно необходимом со-бытии.

Вечерняя тайна культуры...

Реальность, которую творит Евг. Богат, – особая реальность. Да и материал, в котором живет и работает он, тоже особенный. Если писатель в привычном смысле этого слова вносит порядок в мировой хаос, то писатель Евг. Богат имеет дело с *уже* созданной гармонией. Это, с одной стороны, состоявшаяся человеческая мысль (прежде всего мысль художественная), с другой – документ-судьба, свидетельство конкретной жизни, с невымышленными фамилией, именем, отчеством. *Почти* бесплотная от несчетных обзоров улыбка Джоконды и плотное судебное дело Вячеслава Станиславовича Залецило, который хотел, истово и тщетно, лишь одного: привести в блеклые

будни города Зарайска светлый лад любительского духового оркестра – наперекор темной воле наждачно-немузыкального районного начальства. Не выдержал и сорвался... И вот – суд над Устроителем праздника, над его духовой – духовной! – музыкой.

Тайна зарайская, ночная ...

И это и то – казалось бы, столь несовпадающие, не сопрягающиеся – сопрягаются и совпадают в творческой жизни одного человека. Причем таким образом, что даже самое пристальное всматривание не обнаруживает не только зазора, но и швов в этой *почти* природной цельности, хотя и сработанной личной волей Мастера.

Гармония высшего порядка ...

Гармонический, универсальный человек – писатель Евг. Богат. Бытийно-литературный герой грядущей жизни в грядущей культуре. Открытый всем временам и всем сторонам, духовно *не* завершимый – таким он остается в памяти.

Он больше всего боится, если про него скажут, что «мысль для него – наслаждение, а не труд». Напрасно боится! Радость труда – сущностное свойство этого созидательного художника. А его посмертное счастье в том, что настоящие и будущие читатели тоже возрадуются в своих вольных трудах над живой и открытой мыслью Человека культуры.

«...Беречь культуру, участвовать в восьмом дне творения», – просит нас Евгений Михайлович по праву человека, делающего это человеческое, принципиально *не* божественное, дело.

Он участвует в восьмом, *не* библейском, дне...

То, что предстоит читателю – обновленные прекрасные мгновения универсального опыта ума и сердца в их невозможно-возможной гармонии.

Вадим Рабинович

## Из записных книжек

«Известный французский ученый Тейар де Шарден в книге «Феномен человека» отмечал, что совершенство мыслящего существа измеряется совершенством его взгляда. Вот что он писал: «Стремиться видеть больше и лучше – это не каприз, не любопытство, не роскошь. Видеть или погибнуть». И дальше: «В такое положение поставлено таинственным даром существование, все, что является составным элементом универсума».

Видеть или погибнуть.

Чем полнее видит человек, тем полнее он живет. Видеть – это понимать. Когда человек видит – видит, понимая, – мир озаряется новым смыслом.

Усилия видеть все совершеннее и все полнее делают человека в мироздании особым, уникальным существом. В этом умении-усилии феномен человека.

Феномен же Леонардо в том, что он видел жизнь, как никто до него не видел.

У человечества есть учителя в области морали, наук и искусств. Леонардо научил человечество видеть. Если бы его не было, может быть, мы видели бы мир иначе; если бы его не было, может быть, и мир был бы не похож на наш сегодняшний. Я не берусь судить, был бы он лучше или хуже, но он был бы иным. А может быть, не было бы ни мира, ни человечества. (Это, конечно, фантастический вариант.) Менее фантастична версия, что человечество, несмотря на весь трагизм термоядерной ситуации, не погибнет именно потому, что оно научилось видеть. Человек научился видеть человека. Человек научился видеть мир. Видеть – понимать его уникальность и бесконечную ценность.

Уточним: не видеть – погибнуть. Видеть – уцелеть.

В сущности, для Леонардо *видеть* означало *мыслить*.

Пожалуй, не найти в жизни вещи, явления, которые не вызвали бы у него желания запечатлеть или исследовать.

Он созерцал? Да. Но Леонардо являл собой уникальный тип созерцателя – не безвольного (а созерцание безвольное, отдых от усилий воли – высшая радость, радость освобождения, как утверждал Шопенгауэр), а архиволевого. Кто-то из импрессионистов (кажется, Ренуар) говорил в пылу полемики, что созерцает мир как животное, то есть не думая, не мучаясь мыслями и загадками. Леонардо созерцал как человек. Его созерца-

ние было по существу отрицанием созерцания – в обычном понимании этого состояния души как сладостной расслабленности. Его созерцание было редкостным сочетанием непосредственного (порой детски непосредственного и первобытно наивного) восприятия явлений мира с работой ума, постигающего их суть. Он созерцал мыслью. Всевидящей мыслью. И именно поэтому видел то, чего не видели остальные, для которых чувственное восприятие и интеллектуальное осмысление были не одновременными, а отдельными актами познания. У него чувства и мысль были неразрывны, синхронны. И отсюда, наверное, склонность к загадкам... И – чувство загадочности мира, рождающее стремление: ОТГАДАТЬ. Отгадать этот удивительный мир.

\* \* \*

Леонардо понимал себя универсальным человеком не потому, что сочетал в одном лице живописца, ученого, инженера, был и ботаником, и гидротехником, и анатомом, и астрономом, а потому, что зарисовывал в душе все, что видел. И запечатлевал это потом как художник: лица, фигуры, деревья, разнообразие местностей, города, различных животных, различные одежды и украшения ...

Он видел в себе универсального человека, потому что видел мир универсально: в единстве и разнообразии.

Умение видеть – видеть сосредоточенно и обдуманно, охватывая всю бесконечность бытия, – было для него решающим условием универсальности. Видеть все в мире, видеть в мире все вещи, понимая их совершенство. И как горы отвечают человеческому голосу эхом, так и века ответили ему... Один из самых сегодняшних ответов: пастернаковский. «О господи, как совершенны дела твои, думал больной, постели, и люди, и стены, ночь смерти и город ночной».

\* \* \*

Импрессионизм существовал задолго до импрессионистов как реальность, ожидающая открытия. Она была открыта во второй половине XIX века художниками, которые вышли из полутемных мастерских, из классических чердаков к солнцу, воде, дере-

вьям, человеческим лицам, отражающим сияние утра или отуманенность пасмурного дня.

И она была даже не увидена, а исследована ученым и художником итальянского Ренессанса, странным «гостем из будущего». Леонардо писал о том, как мы видим вещи при дожде, когда еще кисть не умела это передавать. И лишь потом, через века и века...

Я думаю, что экскурсовод, рассказывающий в залах импрессионистов о тайнах их кисти, мог бы сегодня вполне воспользоваться этими открытиями Леонардо, для того чтобы открытия импрессионистов показали «непосвященным» менее странными и фантастическими, более объективными, что ли. Но гораздо интереснее даже не это: замечательно, по-моему, что импрессионисты, когда они были «отверженными», когда видели сумасшедших в них, осмеивали, даже мысли не допускали, что в их картинах отражено нечто реально существующее, могли бы, обороняясь и наступая, вынуть из забвения мысли-наблюдения Леонардо, доказывающие, что они отнюдь не безумцы, а люди, видящие реальность полнее и глубже, чем ее воспринимают их «реалистически мыслящие» современники.

\* \* \*

Леонардо делает замечательное наблюдение, достойное того, чтобы обогатить систему Станиславского: походка ребенка напоминает походку старца. Эта инверсия обостряет нашу наблюдательность и наше понимание человека. Не удивляет, что походка старца похожа на походку ребенка, намного удивительнее сопоставление походки ребенка с походкой старца.

Умение даже в том, что удостоверено давно, резко выделить некую странность: не старец уходит из жизни неверными шагами, а ребенок убегает в мир на колеблющихся, как у старца, ногах. Это умение видеть в обыденном, рождающем равнодушие, нечто печальное и радостно удивляющее – великий дар.

Это и есть та подвижная гибкая черта, у которой художнический взгляд на жизнь переходит в философский. Избитое сопоставление «старого» с «малым» оборачивается метафорой человеческого существования, укладывающегося между двумя «беспомощностями» – в начале и конце жизни.

Через столетия латиноамериканский писатель Габриэль Маркес напишет о мальчике, который делает в жизни самый первый шаг – шаг к смерти.

Маркес, когда писал это, разумеется, не думал о Леонардо. Но Леонардо «думал» о Маркесе, о Бунине, о Блоке, о Белом, о художниках будущих поколений, которых учил видеть.

Дитя, напоминающее старца, у Леонардо и первый трагический шаг к смерти ребенка у Маркеса – это то художественно-философское постижение трагического мира, которое обостряет наше чувство бесценности «расстояния» между двумя «беспомощностями», расстояния, имя которому – человеческая жизнь.

Это расстояние не измеришь тонким стебельком или соломинкой, отрезая от них большие или меньшие куски, тут нужны иные меры, и Леонардо об этом тоже думал, когда говорил: тот, кто жил хорошо (то есть умел видеть мир и украшать его), – тот жил долго. Чтобы совершить это открытие (выработать эту меру ценности «расстояния» человеческой жизни), надо было уметь видеть, уметь понимать, уметь создавать.

Видеть, понимать, создавать – это и было триединой Леонардовой формулой бытия.

Состояния души для него были не менее ценны, а может быть, и более ценны, чем состояния тела. В состояниях тела он в первую очередь усматривал те или иные состояния души.

\* \* \*

Итальянский Ренессанс начался жизнью как переживанием мистическим – Франциск Ассизский, а завершился Леонардо: творчеством как попыткой материализовать полноту и единство жизни во всей ее бесконечности, во всем разнообразии.

То, что удалось Франциску в переживании, не удалось Леонардо в творчестве. Мистическое на уровне артистического утратило мощь, единство и адекватность.

Леонардо может быть объяснен лишь из такой «тотальности», как история человечества и «феномен» человека. Может быть, это «просвет» в истории, *замысел*, а не осуществление. Такой же вариант фантастической реализации замысла человека, как герои мифов.

\* \* \*

Интересно поставить мысленный эксперимент: если бы от Леонардо остались только его картины и не сохранилось ничего из его научных и технических открытий и изобретений, какое место он занял бы в культуре Ренессанса, в истории цивилизации? А может быть, сама постановка вопроса нелепа? Это все равно что подумать: что было бы, если бы от Льва Толстого сохранились только (!) романы. В картинах Леонардо растворена не только художественная, но и научная, философская суть эпохи.

\* \* \*

Вечность – тоже живое становление. Именно как живое становление и чувствовал вечность Леонардо.

\* \* \*

Из двадцатого века мы видим Леонардо иначе, чем видел его Стендаль из начала девятнадцатого. Улетучилась дымка «очаровательной меланхолии» и «нежной печали», выступили жесткие «конструкции» трагедии. Мы ощущаем трагическое одиночество трагического героя в трагическую эпоху.

\* \* \*

Возрождение – уникальный момент, когда человечество освободилось от господства личного абсолюта и духовной культуры церкви, чтобы через столетия подпасть под бремя более страшного господства техники... организации жизни. Пророческий образ рабов Микеланджело, которые разрывают узы, чтобы, освободившись, поникнуть в новом безысходном рабстве, наиболее точно передает эту историческую ситуацию.

\* \* \*

Для Микеланджело сотворение мира не завершилось, а началось с человеком. Для него появление человека – начало, даже начало начал. Не последний, а первый день сотворения мира. Отсюда, наверно, и незаконченность, незавершенность его людей.

Человек для Микеланджело не создан, а создается. Он не рожден, а рождается. Он не сложился, а складывается. Он выламывается из камня, очеловечивая косную материю, очеловечивая мир. Он одновременно и трагичен и героичен. И это делает искусство Микеланджело жизнеутверждающим.

Работы античных ваятелей показывают человека как венец творения. Микеланджело – как его начало.

\* \* \*

Эпоха Возрождения – эпоха диалога культур. Это одна из самых открытых эпох, что особенно явственно, если сопоставить ее с культурами «герметическими» (закрытыми), например египетской.

Античность началась с диалога (Сократ), а завершилась монологами (например, стоики). Возрождение началось с монолога (Петрарка), а завершилось диалогами (кружок Медичи, «разговор» Микеланджело с камнем).

\* \* \*

Незавершенность Ренессанса можно объяснить размахом и величием замыслов, которые были настолько грандиозны, что осуществление их было тогда (наверно, и теперь) выше человеческих сил.

...Леонардо надо понимать как феномен культуры, может быть, как культуру в культуре... эпоху в эпохе.

\* \* \*

Все разрушенное, сожженное, погибнувшее – состраивается, восстает из пепла, возрождается в созданиях творческой эпохи, nasledующей силы «эпох упадка и разрушения». Поэтому в высшем смысле ничего не утрачено.

\* \* \*

Ренессанс, подобно Нарциссу, умер от любви к себе, но отражение увидел не в воде, а в картинах художников.

\* \* \*

Ренессанс умер! В мир вошел новый человек. И – человек ли? Нет! Человек, человек с новой болью и старыми надеждами, с новыми страхами и старыми заботами, с новым устремлением в небо, которое почти неотличимо от земли.

Шагал и Пикассо показали нам этот мир. Может быть, для того, чтобы мы помнили: Ренессанс был. Новая человечность, раскрытая Шагалом и Пикассо, была немислима без старой, запечатленной Боккаччо, Леонардо и Рафаэлем, Стендалем и Пушкиным. Чтобы на картинах Пикассо распался, рассеялся, будто бы под ударом космических вих-



рей, целостный образ человека, этот образ должен был обрести алмазную твердость в эпоху Возрождения. Чтобы умереть, надо родиться.

\* \* \*

Именно в эпоху Возрождения родилось понимание культуры как исторической памяти.

Да, культура – это в первую очередь память; о жрецах Вавилона, о строителях пирамид, об античных мудрецах, о Марке Аврелии, Леонардо да Винчи, Рембрандте, Пушкине, Льве Толстом. Это живая память о вечно живом, и, как все живое, эта память должна работать, обновляться, то есть жить.

\* \* \*

Подлинный универсализм – в понимании уникальности жизни и рождающейся из этого понимания этики. Сократ, Христос, Франциск и «менее великие»: Паскаль, Швейцер.

\* \* \*

Биографии великих культур – портреты в духе Рембрандта. Это образы, созданные великими писателями. Дон Кихот, Вертер, Жюльен Сорель – вот портреты целых эпох. Фауст – это портрет целой культуры. Настоящий портрет в духе Рембрандта – есть история. История человеческой жизни, история души, личности. Ряд его автопортретов есть не что иное, как чисто гетевская автобиография. Так должны быть написаны биографии великих культур. В этом портрете эпохи отражено все, как отражена вся жизнь человеческого духа в портрете рембрандтовском: экономическое состояние времени, войны, искусства, науки и боги, математика и мораль – все, в чем выражается душа.

\* \* \*

Пока в мироздании будет существовать лицо рембрандтовского мужчины или улыбка Джоконды, культура, созданная человечеством на скромном небесном теле, названном нами Земля, не исчезнет бесследно, будет обладать, выражаясь высокопарным языком, «космической ценностью», «ценностью вечности».

\* \* \*

Историю можно условно разделить на эстетический период (Возрождение), вы-

являющий в универсальном человеке с особенной силой художника, и естественно-научный период (с XVII века по наши дни), выявляющий в универсальном человеке с особенной силой ученого (но художник не умер, он живет даже в эстетических критериях и оценках научных открытий. Достаточно вспомнить формулу Эйнштейна «внутреннее совершенство»). Но возможен, наверное, в будущем этический период, выявляющий в этой универсальности высокую человечность. Обещание этого периода: Сократ, Франциск Ассизский, Швейцер, русские подвижники...

\* \* \*

Были эпохи, когда людям казалось, что они родились чересчур рано. Были эпохи, когда людям казалось, что они родились чересчур поздно. Современники итальянского Ренессанса были уверены, что родились вовремя. Когда читаешь их, поражает гордость временем, в которое они живут.

\* \* \*

Если бы исчезла Джоконда и осталась лишь ее улыбка, – нет, я даже осмеливаюсь думать фантазмагоричнее, – если бы исчезла вся человеческая культура и осталась парить в пустоте мироздания лишь улыбка Джоконды, можно ли было бы по ней восстановить историю человеческой цивилизации, мир человека? И можно ли было бы по ней в далеких мирах воссоздать этот мир?

\* \* \*

У людей, не верящих в реальную силу искусства, существует достаточно убедительный аргумент: искусство не уберегло человечество от ужасающих жестокостей и катастроф. Наиболее остро и четко выразил это современный немецкий философ Адорно: «После Освенцима нельзя писать стихи».

Но не известно, что стало бы с человеком, если бы не было искусства. И, наверно, в том, что пишут стихи и после Освенцима, – не забвение и равнодушие, а память и надежда.

Стихи после Освенцима – поражение Освенцима.

\* \* \*

Искусство, особенно живопись, для меня навсегда осталось чудом. Чудом, которое делает нас частью великого замысла. Что это

за замысел? Искусство Ренессанса обещало человеку бессмертие.

Рембрандт надежду на бессмертие отнял. Ренессанс показал в портрете человека, который не может умереть (хотя все, кто изображен, умирали молодыми, как «Молодой человек с перчаткой» Тициана). Рембрандт показал человека, который не может не умереть. (Хотя все его старики доживали до почтенных лет и могли быть дедами тициановских молодых людей.)

Пушкин не был ни математиком, ни астрономом, ни врачом, ни архитектором, ни художником (хотя и рисовал талантливо), но его стихи – творения универсальной личности. Именно стихи. В них отразился «универсум человека» пушкинской поры. И более того, в них отразился «универсум человека» как человека: всех времен, всех стран. Омар Хайям был и математиком, и астрономом, и врачом, что не отразилось на универсальности его стихов. Они бессмертны, но в них не раскрыта универсальная личность. Они лишены той емкости и широты восприятия мира, которые делают стихи Пушкина, Тютчева, Блока, Пастернака выражением «человеческого универсума», то есть всего богатства, заложенного в человеке.

\* \* \*

В сущности, универсализм Пушкина, о котором говорил Достоевский, – это высший тип универсализма сердца. И универсализм самого Достоевского – тоже.

\* \* \*

И нет силы, которая бы помешала людям оставаться людьми. Нет, это было понято не в эпоху Возрождения, тогда самым трагическим из несовершенств было несовершенство картины, статуи, любого художественного изделия. Истина о трагическом несовершенстве человека и о том, что нет силы, которая бы, несмотря на это несовершенство, помешала людям оставаться людьми, может быть, величайшее открытие нашего, XX века.

\* \* \*

Иисус Христос в «Тайной вечере» – воплощение любви и добра. Иуда на той же фреске – олицетворение зла. Эти два образа, эти два антипода не «давались» кисти Леонардо. Он написал уже лица всех апостолов,

и окна в трапезной, и небо за окнами, и стол, и стаканы, и хлеб на столе, а Христа и Иуду дописать не мог долго-долго; может быть, потому, что все полнее понимал: абсолютного добра, как и абсолютного зла, в мире нет. Потом, после многолетних мучительных поисков, наблюдений, размышлений, ему удалось создать образ Иуды; он написал лицо, в котором постарался воплотить мысль об абсолютном зле. Но лицо Христа – единственное в этой картине – осталось незавершенным. Оно и незавершенное пленяет нас человечностью, неземной – нет! – именно земной красотой, возвышенной мыслью, печалью и какой-то особой «мягкостью», которая может оказаться могущественнее любой силы. Но все же оно – мы этого не видим, не чувствуем, но взыскательный Леонардо понимал – не завершено. Он его не дописал до той степени завершенности, как остальные лица, потому что и при его гениальном мастерстве это было невозможно. Это было невозможно, потому что абсолютного добра в мире не существует. Абсолютное добро, как и абсолютная истина, – великая цель человека и человечества. А абсолютное зло? Существует? Кисть Леонардо не ответила на этот вопрос, на него ответил XX век. Ответил Освенцимом, Равенсбрюком, Бухенвальдом, Хирсиминой, Нагасаки, ответил бомбой, которая упала в трапезную Санта Мариа делле Грацие, на одной из стен которой и старились, меркли лица апостолов.

Двадцатый век ответил бомбой, упавшей на Леонардо, – да, на него самого, потому что в этой фреске весь он, – и не убившей его. Смысл этого ответа в том, что абсолютное зло существует, но оно менее могущественно, чем неабсолютное добро, потому что – это замечено было в баснословные тысячелетия мыслителями Востока – все становящееся, растущее, тянущееся вверх сильнее того, что отвердело, окаменело, застыло. Лицо Иуды – окаменевшее, застывшее, несмотря на потрясающую экспрессию, яркость и выразительность охвативших его человеческих, точнее, нечеловеческих чувств.

Лицо Христа как бегущая волна. Оно меняется, как живое лицо, оно живет, оно в становлении, в нем игра мысли, чувства и жизни. Оно – обещание рембрандтовских лиц, оно печально той печалью, о которой великий поэт XX века говорил, что она долговечнее и прочнее стали и камня.

Рисунки  
минской художницы  
Ольги Стефанович \*  
(К произведениям Евгения Михайловича Богата)



«Мудрость видит ...»



«... Открыть в мгновении вечность ...»

• Публикуются впервые



«... Ребенок вбегает в мир  
на колеблющихся, как у старца,  
ногах...»



«Кто я?..»



«Пока человек существует,  
он будет себя открывать»



«... Все человеческие вопросы...  
должны быть осмыслены по-новому –  
в поисках ошеломляюще нетрадиционных  
ответов»



«И, наверное, в том, что пишут стихи  
и после Освенцима, –  
не забвение и равнодушие,  
а память и надежда»



«Повседневность начинается на улице,  
а кончается в бесконечности»



«Для меня Возрождение началось  
с любви Элоизы к Абельяру...»



«Печаль сердца ...»



Евр. Борар



\* \* \*

Русский Ренессанс закончился со смертью Андрея Белого, с Мандельштамом началась всечеловеческая судьба итальянского Ренессанса. Когда Мандельштам писал о Данте, первая фигура Возрождения и последняя фигура Серебряного века обменялись рукопожатием на пороге новой эры.

\* \* \*

Что скрывается за избитой формулой «смысл жизни»? К.Бугаева в «Воспоминаниях об Андрее Белом» напоминает его слова: «Смысл есть жизнь. *Моя жизнь*».

В этом логическом ударении на «моя жизнь» не эгоцентризм, нет, а человеческое достоинство и сознание собственной миссии в мире, может быть, не секретной, потому что кто из нас осмелится нескромно назвать себя «гостем из будущего», но достаточно важной: беречь культуру, участвовать в «восьмом дне творения».

\* \* \*

Универсализм Мандельштама – тоска по мировой культуре и тоска по тосканско-воронежским холмам. Тосканско-воронежские холмы и есть образ этого небывалого универсализма. В нем тоска по мировой культуре и любовь к родной земле неразделимы.

\* \* \*

Личность в эпоху Возрождения – радостное, ликующее самоутверждение; в эпоху «серебряного ренессанса» – что-то метушееся, безумное. Само бытие этих людей облагораживало жизнь. Как говорил Андрей Белый, «оранжерейная душа жить не может». И в то же время «оранжерейные души» – потом, в трагических ситуациях, в экстремальных условиях, под ударами не щадящей их судьбы, – обнаружили силу не стекла, а булата... Душевная глубина личности неотрывна от ее социальной ценности. А социальная ценность – от душевной глубины. Люди душевно неглубокие не могут играть видных социальных ролей. Статист, автоматически повторяющий за сумасшедшим суфлером текст Гамлета, играющего в безумие, не имеет ничего общего с шекспировским героем.

\* \* \*

Великие художники понимали судьбу глубже начитанных купцов. Они не оболь-

щались могуществом человека. Они чувствовали это могущество, понимая всю невозможность адекватного воплощения замысла в камне или на полотне.

Они стояли почти на пороге истины, которую открыл XX век. Наше столетие открывало ее порой невзначай, как бы мимоходом рассказывая о том, что давным-давно известно. Бабель в рассказе «Мопассан» пишет о «дуновении истины», которая коснулась его, когда он понял тайну мопассановского гения. Художник заплатил жизнью за судьбу. И даже дороже: заплатил – потерей разума.

И нет большей удачи. И нет иного бессмертия. Искусство вечно именно потому, что жизнь человеческая коротка. Это – цена... Палата в клинике для душевнобольных, в которой умирал Мопассан, была украшена видами Флоренции, как и комната в Воронеже, в которой жил Мандельштам.

\* \* \*

Универсализм неотрывен от гуманности, которую раньше называли величием души.

\* \* \*

Никогда еще не было такого отрыва человека от жизни космической, как в наш век, называемый поверхностно и формально – космическим.

\* \* \*

Судить людей надо или по абсолютным нравственным нормам, или по нормам времени, в которое они живут. Но не по нормам времени, когда живем мы.

\* \* \*

Поиск любой истины – художественной, научно-технической, а не только нравственной – включает в себе большую этическую ценность, потому что любая истина убийственна для лжи.

\* \* \*

Да, человек должен жить по законам вечности именно потому, что он не вечен. Если бы он был вечен, то мог бы разрешить себе «роскошь» жить по законам мгновения. Но поскольку открыть в мгновении вечность – его единственная надежда на бессмертие, то должен жить он, отрешившись от мгновения.

\* \* \*

Самая большая трагедия для мыслящего человека – остывание страсти к познанию. Это начало согласия с дьяволом. Это первый акт гетевского «Фауста».

\* \* \*

О, господи! Сколько было пожаров, землетрясений, извержений вулканов, войн, эпидемий чумы, опустошений, наводнений, стихийных и нестихийных бедствий: горели рукописи и фрески; рушился мрамор, плавилась бронза, исчезали города и даже цивилизации. И все это в нас живет – такое непрочное, такое бессмертное.

\* \* \*

Может быть, свойство больших душ – чувствовать себя не обвиняемыми, а виноватыми.

Отличие нравственных истин от научных в том, что в мире нравственных истин «изобретение велосипеда» не только не смешно, но даже важно: человек открывает то, что было высказано мудрецами две или три тысячи лет назад. Но он не повторяет, а именно открывает это сам, потому что это...

\* \* \*

Наверное, самое трагическое из несовершенств – несовершенство человека.

\* \* \*

Отличие лжи от истины в том, в частности, что ложь может быть тотальной. А истина – не может. Она разрешает старые сомнения и порождает новые. Она не может быть тотальной, потому что она универсальна. Она дочь сомнений, и она мать сомнений. Тотальна ложь. В этом одновременно и ее мощь и ее обреченность. А истина универсальна, в этом ее уязвимость и долговечность.

\* \* \*

Энциклопедизм – свойство ума; универсализм – свойство всей личности.

\* \* \*

Чтобы хорошо мыслить, – надо хорошо жить.

\* \* \*

Уровень чести общества зависит от уровня уважения (даже почтения, поклоне-

ния) таланту; нет большего удара по чести, чем торжество посредственности.

\* \* \*

И все же нет ничего ужаснее, безнадежнее трагедии всякой реализации.

\* \* \*

Чтобы возвыситься над человечностью, надо сохранить в себе человечность, чего не понимал Ницше.

\* \* \*

Суэта сообщает чувство бессмертности, потому что усыпляет «я» настолько основательно, что оно остается в летаргическом сне. И тут мы сталкиваемся с самым большим парадоксом: человек суетный как бы забывает о вековой истине – человек смертен. Человек суетный не относит к себе логического вывода этого силлогизма. И когда умирает кто-то рядом, ему кажется, что это не имеет к нему ни малейшего отношения; он настолько растворяется не в надличном, а в безличном, что не верит в собственную конечность, – отсюда его творческое бесплодие: он стал для себя бессмертным, у него в запасе несколько «вечностей» и нет ни одного мгновения, когда бы он сумел, осознав собственную судьбу, стать выше нее.

Бессмертны суетные, но это бессмертие почти тождественно нерожденности: они родились, и их нет, они умрут, и никто о них не вспомнит...

\* \* \*

Может быть, самая интересная жизнь – жизнь незамечательных людей. В будущем создадут серию ЖНЛ. Жизнь Незамечательных Людей. И вот когда в этой серии начнут выходить том за томом, мы и поймем, что людей незамечательных нет.

\* \* \*

Две навязчивые, вечные идеи сопровождали человечество на всем его долгом пути: ожидание конца мира и ожидание золотого века. Пустой страх. Пустая надежда.

\* \* \*

Не было ни одной другой культуры, которая относилась бы с равным уважением к созданиям иной, давно погибшей культуры, как это делала западноевропейская по отношению к античной.

\* \* \*

Искусство всегда только фрагмент, философия всегда только абстракция. Искусство отражает душу неполно, философия, изучая, делает ее безжизненной.

Чтобы нечто стало ценностью искусства, оно должно быть вначале ценностью состояния, ценностью самой жизни. Джорджоне, Рафаэль, Корреджо были бы невозможны без рождения и формирования нового духа, новой души.

\* \* \*

В вероятностном мире чудо перестает быть чудом, то есть увеличение энтропии делает появление чуда все более вероятным, что ведет к его девальвации.

\* \* \*

Улыбка Джоконды – первая улыбка человека, который не улыбался никогда раньше. Или улыбка человека, который долго-долго не улыбался.

\* \* \*

Толстой говорил: «От пятилетнего ребенка до меня – только шаг, от новорожденного до пятилетнего – ужасающее пространство». Разве не то же самое в масштабах истории человечества? От античности до нас – только шаг, от неандертальца до человека античности – «ужасающее пространство».

\* \* \*

Искусство жить, может быть, состоит лишь в том, чтобы не превратить маленькие ошибки в большие.

\* \* \*

В жизни не должно быть ничего лишнего, только то, что нужно для счастья.

\* \* \*

Мне показалось, что в руках, во всей фигуре Рихтера, когда он играет, есть что-то страдающее. Потом я понял: не страдающее, а напряжение – нечеловеческое! – и борьба. Не случайно в какое-то мгновение передо мной мелькнуло видение: скорчившийся мальчик Микеланджело.

\* \* \*

Жертвуя обстоятельствами, мы выигрываем судьбу.

## ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК 50-X ГОДОВ

Живопись и музыка кажутся мне несравненно большим чудом, чем литература.

\* \* \*

В Рафаэле есть что-то пушкинское, гениально-простое, как солнце.

\* \* \*

Обнаженные женщины на французских полотнах возбуждают чувственность, на итальянских – чистую радость созерцания красоты.

\* \* \*

Все – и Рембрандт, и Микеланджело, и страсть к книге и к музыке – нужны и имеют оправдание в твоей жизни, если сам работаешь...

\* \* \*

Луначарский – хорошо! – о Рембрандте: «Мир отражался в его сознании, в его произведениях как загадка, как *возможность чего-то прекрасного*». Пожалуй, это можно сказать о любом великом художнике.

\* \* \*

Может быть, увлечение искусством для тебя форма бегства от жизни? Не надо в таком случае ни Рафаэля, ни Рембрандта!

\* \* \*

Микеланджело писал: «Нет мысли, которую мастер не мог бы выразить в мраморе». Наверное, у Толстого не было мыслей, которые он не мог бы выразить в слове.

\* \* \*

Когда я смотрю на Мадонну Рафаэля, мне кажется, что она вот сейчас протянет нам всем младенца с улыбкой горя и счастья: берите самое дорогое и будьте людьми!

\* \* \*

Все великие художники от Рембрандта до Репина умели показывать затаенную красоту некрасивых женских лиц.

\* \* \*

Врубель. Портрет сторожа в психиатрической лечебнице. Лицо человека, которому

наскучило безумие: он тоскует по обыкновенным, скучным и здравомыслящим людям – и в то же время он уже не может жить без безумия. Оно вошло в него самого. Очень сложное лицо.

\* \* \*

Только Россия могла породить художников такого потрясающе трагического восприятия мира, как Лермонтов, Врубель, Блок.

\* \* \*

Вышей, рембрандтовской красотой обладают только некрасивые лица, – в особенности женские (Даная).

\* \* \*

Любовь обладает одним интересным свойством: она заставляет художника поэтизировать ее, даже когда он хочет отнестись к ней иронически, заставляет находить в ней приметы величия, даже когда он хочет показать ее заурядной («Госпожа Бовари»).

\* \* \*

У каждого человека есть час в жизни, когда он открывает красоту мира. Такой час был у человечества – Древняя Греция.

\* \* \*

Если бы Стендаля любили женщины, которых он любил, он никогда бы не написал Жюльена Сореля.

\* \* \*

История любви Жюльена и Матильды говорит мне об эпохе Стендаля больше, чем толстые томы философов, политиков, экономистов. Вот истинное чудо искусства!

\* \* \*

Лучшее, что есть в книгах Стендаля, идет не от образованного ума, а от страдания.

\* \* \*

Великие страсти и великие произведения рождаются великой неудовлетворенностью.

\* \* \*

Три портрета Рембрандта, «Автопортрет с Саскией», «Охотник с птицей» и «Старик с палкой», – три акта человеческой жизни. Первый – расцвет, надежда, песня; второй – первые тени рока; третий – трагизм бытия.

\* \* \*

Ничто так глубоко не убеждает, как история человеческой жизни.

\* \* \*

Герои Тициана страдают, даже наслаждаюсь. Даная. Какое неутоленное лицо!

Рубенс возвеличивал чувственное земное; Рембрандт возвышал духовное земное.

\* \* \*

В молодости все мы слишком заняты собой, чтобы видеть и понимать мир. С годами утрачивается интерес к себе. И странно: именно тогда мы и открываем в себе самое духовное и сокровенное.

\* \* \*

Сказка – высшее бытие факта.

\* \* \*

Самое страшное, если про меня скажут: для него мысль была наслаждением, а не трудом.

Публикация Ирины Богат.

## *Наши авторы*

---

Аверинцев Сергей Сергеевич  
*историк литературы, филолог,  
член-корреспондент АН СССР,  
член Союза писателей СССР,  
лауреат премии Ленинского комсомола  
(Институт мировой литературы АН СССР имени А. М. Горького)*

Аннинский Лев Александрович  
*критик,  
член Союза писателей СССР  
(журнал «Дружба народов»)*

Баткин Леонид Михайлович  
*кандидат исторических наук  
(Институт всеобщей истории АН СССР)*

Белый Андрей  
*(псевдоним Бугаева Бориса Николаевича, 1880–1934)  
поэт, прозаик, литературный критик,  
теоретик культуры*

Богат Евгений Михайлович  
*(1923–1985)  
писатель-публицист*

Визгин Виктор Павлович  
*кандидат философских наук  
(Институт философии АН СССР)*

Вознесенский Андрей Андреевич  
*поэт,  
член Союза писателей СССР,  
лауреат Государственной премии СССР*

Гинзбург Лидия Яковлевна  
*литературовед,  
член Союза писателей СССР,  
доктор филологических наук,  
лауреат Государственной премии СССР*

Евтушенко Евгений Александрович  
*поэт,  
член Союза писателей СССР,  
лауреат Государственной премии СССР*

---

Залыгин Сергей Павлович  
*прозаик,*  
*член Союза писателей СССР,*  
*лауреат Государственной премии СССР,*  
*главный редактор журнала «Новый мир»*

Зинченко Владимир Петрович  
*психолог,*  
*член-корреспондент АПН СССР*  
*(Центр наук о человеке)*

Иванов Вячеслав Всеволодович  
*лингвист,*  
*член-корреспондент АН СССР,*  
*член Союза писателей СССР*  
*лауреат Ленинской премии*  
*(Институт славяноведения и балканистики АН СССР)*

Кандауров Отари Захарович  
*художник,*  
*член Московского объединенного комитета художников-графиков*

Кедров Бонифатий Михайлович  
*(1903–1985)*  
*философ, академик*

Кедров Константин Александрович  
*поэт, историк литературы,*  
*кандидат филологических наук,*  
*член Союза писателей СССР*

Косоруков Александр Александрович  
*переводчик, историк литературы,*  
*член Союза писателей СССР*  
*(Институт мировой литературы АН СССР имени А. М. Горького)*

Кушнер Александр Семенович  
*поэт,*  
*член Союза писателей СССР*

Лихачев Дмитрий Сергеевич  
*член Союза писателей СССР,*  
*историк литературы, академик,*  
*председатель Советского фонда культуры,*  
*лауреат Государственных премий СССР,*  
*Герой Социалистического Труда*  
*(Институт русской литературы АН СССР – Пушкинский дом)*

Неретина Светлана Сергеевна  
*кандидат философских наук*  
*институт философии АН СССР*

Рабинович Вадим Львович  
*поэт,*  
*член Союза писателей СССР,*  
*доктор философских наук*  
*(Центр наук о человеке)*

---

Раушенбах Борис Викторович  
*математик, искусствовед, академик,  
лауреат Ленинской премии  
(Московский физико-технический институт)*

Розенблюм Евгений Абрамович  
*дизайнер,  
член Союза художников СССР  
(Центральная экспериментальная школа-студия художественного проектирования при СХ СССР)*

Смоктунровский Иннокентий Михайлович  
*народный артист СССР,  
лауреат Ленинской премии  
(Московский художественный академический театр имени А. М. Горького)*

Солоухин Владимир Алексеевич  
*поэт, прозаик,  
член Союза писателей СССР*

Суровцев Юрий Иванович  
*критик, литературовед,  
член Союза писателей СССР,  
кандидат филологических наук, секретарь СП СССР*

Фролов Иван Тимофеевич  
*доктор философских наук, академик,  
Председатель Центра наук о человеке  
при Президиуме АН СССР по философским и социальным проблемам науки и техники,  
Президент философского общества СССР*

Чернов Андрей Юрьевич  
*поэт, переводчик, историк литературы,  
член Союза писателей СССР*

Чудаков Александр Павлович  
*литературовед,  
член Союза писателей СССР,  
доктор филологических наук  
(Институт мировой литературы АН СССР имени А. М. Горького)*

Чудакова Мариэтта Омаровна  
*историк литературы,  
член Союза писателей СССР  
(Литературный институт имени А. М. Горького СП СССР)*

Эпштейн Михаил Наумович  
*критик, литературовед,  
член Союза писателей СССР*

Янин Валентин Лаврентьевич  
*историк,  
член-корреспондент АН СССР,  
лауреат Ленинской и Государственной премий  
(Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова)*

# СОДЕРЖАНИЕ

Об этой книге

7

## КУЛЬТУРА И НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРОГРЕСС

И. Т. ФРОЛОВ

---

Единство и своеобразие культуры

37

С. П. ЗАЛЫГИН

---

Дефицит реализма

45

В. П. ЗИНЧЕНКО

---

Культура и техника

55

А. П. ЧУДАКОВ

---

Нужна вещная стратегия современности

70

Ю. И. СУРОВЦЕВ

---

Культура contra «массовая культура»

81

А. А. ВОЗНЕСЕНСКИЙ

---

Три бабочки культуры

96

## САМОСОЗНАНИЕ КУЛЬТУРЫ: ОТ ИСТОРИИ К ТЕОРИИ

Л. М. БАТКИН

---

Культура всегда накануне себя

117

М. Н. ЭПШТЕЙН

---

На перекрестке образа и понятия

131

В. П. ВИЗГИН

---

Испытание Разума

148

К. А. КЕДРОВ

---

«Сеятель очей»

157

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

---

Ритм жизни и современность.

Ритм и действительность

169



## ЖИЗНЬ В КУЛЬТУРЕ: ЖАНРЫ, ХАРАКТЕРЫ, СУДЬБЫ

Л. Я. ГИНЗБУРГ

«Застенчивость чувства»

183

О. З. КАНДАУРОВ

Автопортрет как исповедальный жанр

189

А. А. КОСОРУКОВ

«День был без числа»

202

Л. А. АННИНСКИЙ

Тысяча душ умного человека

214

В. В. ИВАНОВ

Тропой песен

237

В. Л. РАБИНОВИЧ

«Красивое страдание»? – Не только ...

245

И. М. СМОКТУНОВСКИЙ

Будьте любезны жить!

278

С. С. НЕРЕТИНА

Путешествие дилетантов – образ культуры

295

А. С. КУШНЕР

Картотека счастья

306

Б. М. КЕДРОВ

Спорить ... Но о чем и как?

310

## КУЛЬТУРА ПАМЯТИ – ПАМЯТЬ КУЛЬТУРЫ

Д. С. ЛИХАЧЕВ

Культура Правды – антикультура лжи

323

С. С. АВЕРИНЦЕВ

Противочувствия

331

Е. А. РОЗЕНБЛУМ

Квартира Пушкина на Арбате

339

В. А. СОЛОУХИН

«... И наскрипел своим перышком великую песню»

353

---

В. Л. ЯНИН

---

Подземные этажи  
355

Б. В. РАУШЕНБАХ

---

Сохранить – значит понять  
365

А. Ю. ЧЕРНОВ

---

Монограмма в рублевской «Троице»  
371

М. О. ЧУДАКОВА

---

Архивы в современной культуре  
381

Е. А. ЕВТУШЕНКО

---

Возвращение поэзии Гумилева  
396

Е. М. БОГАТ

---

«Восьмой день творения»  
402

Наши авторы

418

Красная книга культуры / Сост., подгот. текста, подбор  
К 78 илл. и предисл. В. Рабиновича / – М.: Искусство, 1989.  
423 с., л. ил.

ISBN 5-210-00082-6

Это книга памяти – исторической, национальной, личной. Памяти, которая обладает свойством не только сохранять явления культуры, но и пробуждать их к новой жизни в современном сознании. Авторы книги – ученые, писатели, деятели культуры. Они поднимают проблемы преемственности культуры, специфики ее развития в эпоху НТР. Книгу пронизывает пафос бережного отношения к культурному наследию, его неповторимым явлениям. В книге будут представлены не публиковавшиеся ранее статьи А. Белого, материалы из записных книжек Е. Богата, статьи Б. М. Кедрова. Для широкой читательской аудитории.

К  $\frac{0301080000-140}{025(01)-89}$  7-88

ББК 71

### **Красная книга культуры?**

Редактор  
*С. В. Игошина*

Художник  
*А. Ф. Быков*

Художественный редактор  
*И. В. Балашов*

Технический редактор  
*Н. С. Еремينا*

Корректор  
*И. Н. Белозерцева*

ИБ. № 2821

Подписано в печать 24.02.88. А 09154. Формат издания  
70 x 100/16. Бумага мелованная. Печать глубокая. Гарни-  
тура «тайме». Усл.печ.л. 34,34. Усл.кр.-отт. 81,98. Уч.-изд.л.  
42,786. Изд. № 17 638. Тираж 50 000. Заказ № 005 945. Цена  
7 р. 10 к. Издательство «Искусство» 103 009 Москва, Соби-  
новский пер., 3.

Изготовлено в ГДР. Отпечатано при посредстве ВИПО  
«Внешторгиздат».